

RECENSIONES

ACHIM ARBEITER, DIETER KOROL (Hrsg.), *Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, Tübingen-Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 2015, 408 pp., 152 láms., 2 DVD, Iberia Archaeologia 21. ISBN 978-3-8030-0242-6.

Desde los años 50, con el inicio de los trabajos del Instituto Arqueológico de Madrid en la villa tardorromana de Centcelles (Tarragona) bajo la dirección de Helmut Schlunk y Theodor Hauschild, su sala abovedada y su imponente mosaico han sido hasta hoy objeto de sucesivas intervenciones arqueológicas, interpretaciones históricas y actuaciones restauradoras. Todas ellas han contribuido en diferente medida a mantener el calificativo de enigmático y la importancia de categoría mundial que se le atribuye a este singular espacio en el propio título de la publicación. Esta recoge los trabajos presentados en noviembre de 2010 en un seminario internacional celebrado por la misma institución alemana en el Instituto Goethe de Madrid, el cual tuvo como objetivo principal mostrar los resultados obtenidos gracias a las nuevas investigaciones realizadas en la citada sala de Centcelles desde 2006 y completados luego hasta 2014.

El extenso índice se ciñe prácticamente al orden de las 32 intervenciones seguido en los tres días de la jornada científica mencionada, diseñado de modo “ascendente”, según palabras de uno de los editores en su introducción (A. Arbeiter). De este modo, los textos, siempre breves, abordan los aspectos arquitectónicos, decorativos (pintura, escultura, musivaria), epigráficos y arqueológicos (nuevos y de revisión de trabajos previos) de la sala abovedada de Centcelles y, en algunos casos, de las estancias inmediatas. Pero es el gran mosaico de la cúpula el principal protagonista de esta publicación, como también lo ha sido en la historiografía tradicional, siendo el objeto de estudio de gran parte de los participantes del seminario, autores de los textos, que se acercan a él desde la iconografía y el estilo, apenas desde la técnica, con el fin de aportar nuevos datos para resolver la problemática de su interpretación y cronología y, por extensión, de la sala que decora y de la villa en la que se encuentra.

Un análisis conjunto de los diferentes textos que conforman este volumen evidencia que son aún muchas las preguntas por resolver en Centcelles. Respecto a la arquitectura de la sala abovedada, los trabajos de Th. Hauschild y F. Schlimbach confirman la posterioridad del espacio subterráneo conocido como “cripta”, descartan su datación medieval y dejan abierta la cuestión sobre su verdadero uso, para el cual se expone sucintamente la posibilidad de que albergase un mecanismo de desagüe que se serviría de los huecos de las bóvedas de la doble estructura subterránea (N. Ehring). En estos tres estudios, así como en el

de los sistemas de ventilación defendidos como originales por B. Brühlmann, el recurso de acudir a los paralelos arquitectónicos de Hispania, Italia y la Galia no ayuda a resolver las dudas sobre la funcionalidad ni de los espacios subterráneos ni de la sala. Tampoco se cuestiona la secuencia evolutiva de Th. Hauschild planteada hace 50 años ni se profundiza en aspectos técnicos y constructivos del conjunto más allá de los tratados con anterioridad.

Pero como hemos mencionado, son el mosaico y en menor medida las pinturas murales los elementos protagonistas, centrando la atención de gran parte de los textos. Se recorren así los mosaicos y pinturas de los nichos, los muros y la cúpula de la sala, deteniéndose de manera detallada en escenas concretas con el objetivo de aportar nuevos datos para su corrección, reconstrucción e interpretación. Este examen fragmentado pero continuo del interior de la sala abovedada permite obtener novedades, entre otras, como la identificación de representaciones en clipeos en los mosaicos que cubrían los nichos de los ángulos de la sala (B. Furlas, M. Langer), el ordenamiento simétrico de las imágenes arquitectónicas del mosaico de la cúpula (D. Korol), la nueva lectura de algunas escenas del mismo (F. Stroth, P. Bonnekoh, J. Engemann), o la reconstrucción de la escenografía de las pinturas murales (A. Arbeiter y D. Korol). En todos estos trabajos, la revisión conjunta del material gráfico antiguo y la documentación actual han sido fundamentales para reconstruir elementos antes inadvertidos y proponer así nuevas interpretaciones de ciertos detalles (como el género femenino, no masculino, de las figuras del anillo superior, según S. Schrenk). Sin embargo, cuestiones técnicas, como el origen de los artesanos que confeccionaron este mosaico o su proceso de ejecución, son tratadas únicamente en algunos textos (B. Kailerich y H. Torp), quedando así en un segundo plano y reduciendo su capacidad como argumentos para ayudar a resolver la discusión cronológica.

Respecto a la cronología de la sala abovedada, todos los autores que estudian el mosaico asumen y parten de la propuesta de Th. Hauschild, quien dató la construcción del espacio en la primera mitad del siglo IV, aunque hay que subrayar que solo uno de los textos sobre la musivaria se refiere explícitamente a la cuestión de la fecha (M. Kovacs). Junto a estos, el trabajo citado de B. Brühlmann sigue el estudio cerámico expuesto a modo de listado (por cortes arqueológicos, no por estratos) por C. Basas de los materiales obtenidos en las excavaciones de los años 60, y considera que la construcción de la villa (de carácter rural) no puede datarse más tarde de mediados del siglo IV. Únicamente B. Kailerich, quien sitúa la cronología del mosaico en el último tercio del siglo IV, insinuando incluso una fecha algo más tardía, e identifica al propietario con un aristócrata senatorial, no sigue la cronología tradicional.

Hacia una cronología igualmente más tardía apuntan las nuevas evidencias arqueológicas de Centcelles y de la cercana

ciudad de Tarraco, poniéndose de manifiesto que la fecha de primera mitad del siglo IV no es sin embargo tan segura como se ha supuesto. J. A. Remolà y J. Sánchez, como ya había publicado el primero de ellos junto a M. Pérez en esta misma revista en 2013 (*AEspA* 86), concluyen una cronología de la primera mitad del siglo V, afectando igualmente este cambio de datación a la interpretación del sitio, considerado dentro de un contexto militar. Una fecha similar argumenta I. Rodà, quien suma los materiales funerarios documentados en Tarraco y las placas de mármol decoradas procedentes de Centcelles para sugerir una fecha de inicios del siglo V y la adscripción del edificio a un personaje civil, que no eclesiástico, cercano al emperador. Las citadas placas marmóreas, posiblemente parte de un sarcófago con columnas, son examinadas de manera completa por primera vez por M. Stanke desde su hallazgo en los años 60. Este investigador las data en el segundo tercio del siglo V, llamando él mismo la atención sobre un aspecto que, más allá de este debate, nos parece fundamental para valorar nuestro verdadero conocimiento sobre Centcelles: el carácter descontextualizado de unas piezas que no pueden relacionarse por tanto directamente ni con la villa ni con las fases que encierra, ni emplearse en consecuencia como argumento datador. En realidad, esta circunstancia rodea no solo a las piezas marmóreas examinadas por M. Stanke, también a gran parte de los materiales revisados, tales como los ya citados de la cerámica (C. Basas), a los que se suman los fragmentos de mosaicos (D. Biedermann) y de restos epigráficos (M. Wegener). Es por tanto el origen incierto de los materiales arqueológicos una de las causas, si no la principal, que hace posible entender el problema cronológico e interpretativo que rodea aún hoy a Centcelles y, al mismo tiempo, el protagonismo secular, pero insuficiente para resolver el debate del mosaico de la cúpula, de su estilo y de su iconografía. Parece que el mosaico nos impide ver el yacimiento.

Como es propio de la serie de Iberia Archaeologica, sobra decir que nos encontramos ante un libro muy bien editado e ilustrado con más de 150 láminas en color y blanco y negro y acompañado de 2 DVD, en los cuales se recogen las láminas publicadas junto a otras tantas ausentes en el formato papel, los planos en pdf, el modelo 3D y un paseo interactivo por la cúpula, generado este gracias a la realización de la documentación 3D con scanner laser del interior (I. Adenstedt, I. Mayer y N. Zimmermann). Cada texto se cierra además con breves resúmenes en alemán, inglés y castellano, los cuales contribuirán sin duda a la consulta de una obra con espíritu de puesta al día.

El mismo formato trilingüe presenta el texto resumen de cierre (J. G. Deckers), el cual recoge las principales ideas vertidas sobre la construcción y el mosaico por los diversos autores, subrayando los muchos temas que quedan abiertos, destacando entre ellos el de la cronología. Precisamente para resolverla, J. G. Deckers plantea lo que denomina como cuatro vías metodológicas: la identificación de los promotores, las características estilísticas, las iconográficas y las excavaciones arqueológicas. En este sentido, debemos recordar que las cuatro vías se han recorrido una y otra vez en el último siglo, siendo la última la que puede ayudar a avanzar siempre y cuando se comiencen a obtener estratigrafías fiables que generen un marco cronológico del que partir. De lo contrario, estas vías nos volverán a llevar a sitios que ya conocemos.

MARÍA DE LOS ÁNGELES UTRERO AGUDO
Escuela de Estudios Árabes, CSIC

DESIDERIO VAQUERIZO GIL, *Cuando (no siempre) hablan "las piedras". Hacia una arqueología integral en España como recurso de futuro. Reflexiones desde Andalucía*, JAS Arqueología, Madrid 2018. ISBN: 978-84-16725-11-3.

Estamos ante un libro valiente, personal, a pesar de estar dedicado a la arqueología, comprometido y necesario en estos tiempos oscuros en los que todavía seguimos viviendo quienes nos dedicamos a esta disciplina. Un libro que nos sitúa ante el proceso de evolución intelectual del autor en una faceta académica e investigadora, quizá menos conocida, aunque ya iniciada en otras obras (Vaquerizo 2013), pero sin la profundidad e intensidad aquí alcanzada.

El libro comienza con un prólogo realizado por Gonzalo Ruiz Zapatero, que es en realidad una excelente recensión (que recomiendo al lector más que esta) llena de sabiduría y compromiso desde la experiencia de quien es uno de los pioneros en la difusión científica y en la divulgación de la Arqueología, amén de reconocido investigador, y que, además, comparte dichos valores con Desiderio Vaquerizo.

Desde el inicio (debería decir exordio, como el autor llama, con buen criterio, porque su objetivo es atraer la atención y preparar el ánimo de los lectores) quedan claras las intenciones: "someter a juicio ajeno una reflexión personal y un tanto intimista sobre cómo ha evolucionado la arqueología española y más en especial la andaluza, desde mediados de los 80; donde radica en mi opinión los problemas que la han llevado a la parálisis cerebral que ahora mismo la aqueja y cuál podría ser el camino, o al menos uno de ellos, para remontar la crisis" (p. 27). Se trata de una visión crítica, que busca comprometerse con su tiempo, entorno, institución y gente (p. 9) desde un subjetivismo coherente (p. 11), porque en esta vida hay que implicarse (p. 16). Lo que podría resumirse en poner en evidencia cómo ha evolucionado el autor (p. 27), aunque en este discurso tenga que dejar sus "entrañas al descubierto" (p. 29). Y esto último, como tampoco lo anterior, es muy recomendable en esta disciplina, que es capaz de desangrarse en enfrentamientos estériles (p. 475).

La primera cuestión que se plantea, y no podía ser otra, en una obra de divulgación científica (con mayúsculas) es saber por qué hemos llegado a la contradictoria situación actual, donde la divulgación es fundamental para justificar el papel social de la Arqueología y sin embargo, las agencias de evaluación y la propia Academia siguen marginándola o minimizándola, considerándola de inferior categoría respecto a la investigación, como algo que parece no requerir esfuerzo ni trabajo previo, cuando en realidad, muchas veces, es más difícil divulgar que investigar, porque en nuestras publicaciones de investigación nos preocupa mostrar los logros de la disciplina, su respetabilidad en la comunidad científica, en un discurso dirigido a nosotros mismos y utilizando un lenguaje que sólo nosotros entendemos, mientras que en nuestra labor de divulgadores debemos dirigirnos a un público interesado (y también entendido), normalmente ajeno a la Arqueología. Para ello debemos salir de nuestro círculo de confort, utilizando un lenguaje entendible y sabiendo que si lo conseguimos, nuestro trabajo –y nuestra disciplina– será valorado socialmente y de ello depende realmente nuestro futuro –y también nuestro presente–.

Esto parece haber sido comprendido perfectamente en el ámbito anglosajón, donde contamos con excelentes profesionales y académicos, que además tienen una contrastada trayectoria

ria divulgadora –valga el conocido y ya clásico ejemplo de Beard (2009; entre otros), entre los numerosos que podrían citarse–, y empieza a intuirse en el ámbito hispano; así, Celestino (2014) también incide en esta misma opinión.

En este sentido hay mucho que agradecer al equipo de Atuerca y la labor de difusión que han realizado, a través de publicaciones y de su relación con la prensa, haciéndonos ver la importancia que tiene dedicar tiempo a esta tarea (p. 132). No obstante, y estando de acuerdo en lo básico de este elogio con el autor, se echa en falta también un visión crítica y bien argumentada sobre esta experiencia, como la de Hochadel (2013), que de forma monográfica analiza este fenómeno (no se puede llamar de otra manera), destacando que ese éxito se ha producido por un muy bien calculado proceso de suministro de información y por una vinculación con un sentimiento de nacionalismo científico español perfectamente articulado desde determinados medios y esferas.

Sin querer pecar de ser optimista, que esa idea de la importancia de la divulgación cale en el mundo académico puede ser cuestión de tiempo, porque es el único camino que nos llevará hacia una sensibilización individual y colectiva por nuestro patrimonio arqueológico y ello contribuirá sin duda a su mejor protección, porque “si amamos lo que conocemos, cuidamos lo que entendemos y nos pertenece” (p. 116). Esta labor educativa es la que llevan décadas realizando otros colectivos, como los grupos de conservación de la naturaleza o de protección de los animales, que han conseguido atraer a la sociedad, educándola, hacia sus campos de interés y hacia sus reivindicaciones (el autor llama la atención precisamente en el capítulo II en que la principal herramienta para la protección no es tanto la ley, que es importante, como la educación), pero para eso se necesita compromiso, salir de nuestra torre de marfil y ser responsables al difundir nuestros conocimientos, no dejando que sean manipulados (Ortega 1999-2000) o dejando de dar importancia al hallazgo por encima del contexto (en un mensaje más propio del coleccionismo que de la Arqueología, y así ser coherentes con nuestro discurso en las aulas; Rodríguez Temiño 2012).

A este respecto hay que recordar el escaso aporte de los arqueólogos al debate periodístico generado en España sobre algunos de los importantes hallazgos producidos en nuestras ciudades, muchos de los cuales fueron eliminados por el bien del progreso (léase un parking en el centro de nuestras ciudades), como muy bien recoge Rodríguez Temiño (2004). No nos sorprendan después (ni nos rasguemos las vestiduras) cuando oímos que alguno de nuestros políticos dice que “el patrimonio es un peso muerto inserto en una marea de burocracia, al que no se puede renunciar, pero que hay que mantener a costa de los presupuestos”; frase dicha por la Consejera de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid en una sesión de la Asamblea de Madrid el 18 de abril de 2013 (p. 114). Quizá una forma de enfocar el tema es, como dice el autor, cambiar la dirección del mensaje y no “mostrar a la sociedad cómo es la Arqueología, sino a los arqueólogos cómo es la sociedad” (p. 117, n. 20).

Ahora bien, esta escasa consideración de la divulgación no es la causa, o al menos no la única o la más importante, de por qué y cómo hemos llegado hasta aquí. La razón es que la Arqueología vivió dentro de una burbuja inmobiliaria, que nos hizo creer otra cosa de lo que realmente era y que ocultó la carencia de inversión pública (p.38, n. 5). Esto se observa, muy bien en el ejemplo de Andalucía (capítulo IV) y de Córdoba (capítulo VIII), que ocupan buena parte del libro, como no podía ser de otra forma para quien lleva toda su vida trabajando

por la Arqueología desde esa ciudad y esa Comunidad Autónoma, y como también se anuncia en el propio título de la obra. Ahora bien, el caso andaluz es, por desgracia, extrapolable a la mayoría de las autonomías españolas y podríamos decir que el de Córdoba también lo es a buena parte de las ciudades con la misma problemática.

Las expectativas y esperanzas iniciales abiertas por la transferencia de competencias pronto se convirtieron en desilusión, debido a una mala gestión administradora, un interés exclusivo por liberar solares o unas empresas que llegaron a la competencia desleal en ocasiones. A lo que hay que añadir la importancia del signo político de las diferentes administraciones públicas, que en el caso cordobés hizo que ayuntamiento, Junta y gobierno del Estado estuvieran controlados por diferentes partidos políticos, y esa situación, que no es tan infrecuente en España, no sólo no facilita el desarrollo de las iniciativas culturales y de investigación, sino que contribuye a su parálisis.

En este análisis, según el autor, y estamos de acuerdo con él plenamente (como ya hemos expuesto recientemente: Barcelona y Cisneros 2016), merece especial atención el papel desempeñado por la administración y sus gestores –que en ocasiones fueron aquellos que no pudieron entrar en la universidad–, y su continuada dejación de funciones; por la universidad, a la que se le vio como competencia desleal, más interesada en sus investigaciones y en unos planes de estudio que producen titulados, aunque no siempre bien cualificados para el trabajo arqueológico, en especial en las ciudades (aunque esto podría paliarse en la actualidad con los grados y másteres en Arqueología, si bien ello puede generar otro problema, alumbrando arqueólogos de primera y de segunda); por los arqueólogos profesionales, que no pensaron en su futuro y siguieron dedicados a una profesión no incluida en el Catálogo específico del Ministerio de Trabajo –no deje de ser una paradoja que uno sea profesional de una profesión que no existe oficialmente–, y por las empresas, más preocupadas en obtener un beneficio que por la publicación de resultados, no incluida habitualmente en el precio de la obra.

Bien es cierto que ha habido honrosas excepciones, que han sacado el trabajo con un esfuerzo añadido, personal, no remunerado. Entre ellas podemos citar, como ejemplo, las excavaciones del Paseo de la Independencia de Zaragoza (Gutiérrez González 2006) o las del castro de Peña Amaya (Quintana 2017), por ponernos en situaciones diferentes, urbanas y rurales, sin que nadie se ofenda si no es mencionado, además de las que recoge el autor. El resultado de todo ello es bien conocido: años de tierras removidas, escasa información arqueológica, toneladas de materiales depositados en los museos (en el mejor de los casos), de evidencias desaparecidas (p. 163-170) y de “floreros arqueológicos o rutas del despilfarro”, como Vaquerizo señala (p. 405-435). En resumen, un panorama reflejo de un escaso interés por la arqueología y por su papel social, que llevó a que nuestra disciplina fuese vista como un freno al desarrollo y al avance de las ciudades.

Opinión que podría cambiar radicalmente, por el bien de la consideración de la profesión, si se publicase, se pusiese en valor y se difundiese todo lo excavado (yo me conformaría sólo con la mitad). Quizá así la sociedad, o una parte de ella, no nos vería como una rémora, contribuiríamos a que conociese su pasado y lo pudiese proteger (p. 157, n. 24).

Con todos estos antecedentes, no debe sorprender al lector, llegado a los capítulos VI y VIII, que el autor defienda un nuevo tipo de arqueología, basado en el principio de la cultura emprendedora, consciente de su enorme potencial social y eco-

nómico. Pero esta defensa no sólo es a nivel teórico, un *desideratum*, sino que es una realidad: el proyecto “Arqueología somos todos”, emanado del grupo de investigación Sísifo de la Universidad de Córdoba, que el autor dirige, con la intención de trasladar el modelo al ámbito universitario, para que esta institución sea faro y no vagón de cola (p. 211, n. 6). Un proyecto abierto y permeable, capaz de reivindicar la didáctica de la arqueología como un campo de trabajo más junto a la docencia, la investigación o la gestión, pero siendo consciente de que detrás de toda difusión hay una labor de investigación que es irremplazable y de que es necesario adaptar los objetivos a los diferentes niveles y a la multiplicidad de formatos posibles para llegar al más amplio espectro de población, porque la pretensión última es que los mensajes sean comprendidos, asumidos e incorporados (p. 229-231).

Un proyecto en el que se resume el ideario defendido por el autor en toda la obra: “transferir a la sociedad el conocimiento generado por su investigación, convencidos...de que si la ciudadanía percibe y entiende lo que la arqueología representa en toda su dimensión aprenderá a respetarla, cuidarla, defenderla y también apoyarla, hasta asumirla como algo necesario de lo que no se puede ni debe prescindir por considerarla parte de ella, símbolo de su identidad y de orgullo y recurso de futuro” (p. 415). Un proyecto transversal, multidisciplinar e intersocial (p. 417), que busca “erradicar la falsa y perversa dicotomía entre arqueología de gestión y de investigación” (p. 418), transitando por la vía de la llamada arqueología pública; aquella que busca gestionar el conocimiento desde el más absoluto compromiso, haciendo partícipe del mismo tanto a la comunidad científica como a la sociedad que la sostiene y al entorno en el que desarrolla su labor (p. 326). Y, lo que es más importante, un proyecto que es ejemplo para otros que se están desarrollando en España, algunos de los cuales son recogidos en el capítulo VII.

Aunque nosotros hayamos optado por centrarnos en estos temas, el libro aborda también otros importantes, y de forma intensa, como: la profesión de arqueólogo (capítulo V) y lo que significa y representa serlo (p. 514-516); el mundo académico o todo lo que la sociedad debería saber sobre él y alguna cosa más que no nos atrevemos a decir (p. 60-70 y capítulo IX), la didáctica y puesta en valor del patrimonio arqueológico y también el olvido sufrido por muchos yacimientos (capítulo VI) o el uso social de la arqueología (capítulo VII).

El último capítulo resume perfectamente las diferentes ideas desarrolladas en el libro, remarcando la necesidad de empezar un diálogo entre los practicantes de esta disciplina, de buscar vías de consenso (aunque estemos acostumbrados sólo a oír este término en el debate político español) y criterios de rigor, solvencia, ética, de democracia en suma, o si no de seguir “devo-rándonos sin piedad entre nosotros” (p. 497-518), para alegría de políticos e indiferencia de la sociedad.

No quiero terminar sin mencionar una cita que recoge Bate (1998) al inicio de su obra: “Quien teme que le roben una idea teme, en realidad, no ser capaz de producir otras nuevas”. Desiderio Vaquerizo ha demostrado que no tiene por qué temer el desprecio de algunas instituciones respecto al proyecto “Arqueología somos todos”, ni que algunos estamentos copien la idea sin citar su origen (p. 431), porque ha demostrado que es capaz de tener ideas (y buenas) y de desarrollarlas; el problema lo tienen quienes no son capaces de generarlas.

En resumen, un libro de lectura obligada para todas aquellas personas que tengan relación con la Arqueología, se trate de profesionales, aficionados o amantes de la misma, pero sobre

todo para nuestros alumnos, porque con él no sólo pueden aprender la realidad (una realidad) de la disciplina, sino también y especialmente a reflexionar sobre aspectos que pueden marcar nuestro futuro (su futuro) si quieren seguir este camino de espinas en el que de vez en cuando se encuentra alguna rosa.

BIBLIOGRAFÍA

- Barcelona, J. y Cisneros, M. 2016: *Vestigios y palabras. Arqueología y Derecho del patrimonio arqueológico*, Santander.
- Bate, L. F. 1998: *El proceso de investigación en Arqueología*, Barcelona.
- Beard, M. 2009: *Pompeya. Historia y leyenda de una ciudad romana*, Barcelona.
- Celestino, S. 2014: *Tarteso. Viaje a los confines del Mundo antiguo*, Madrid.
- Gutiérrez González, F. J. 2006: *La excavación arqueológica del paseo de la Independencia de Zaragoza*, Madrid.
- Hochadel, O. 2013: *El mito de Atapuerca. Orígenes, Ciencia y Divulgación*, Barcelona.
- Ortega, J. M. 1999-2000: “Dilemas de la democracia: ‘expertos’, celtíberos y neo-nazis”, *Kalathos* 18-19, 107-123.
- Quintana, J. 2017: *El Castro de Peña Amaya (Amaya, Burgos): del nacimiento de Cantabria al de Castilla*, Santander.
- Rodríguez Temiño, I. 2004: *Arqueología urbana en España*, Barcelona.
- Rodríguez Temiño, I. 2012: *Indiana Jones sin futuro. La lucha contra el expolio del patrimonio arqueológico*, Madrid.
- Vaquerizo, D. 2013: *Córdoba, a pie de tierra*, Córdoba.

MIGUEL CISNEROS CUNCHILLOS
Departamento de Ciencias Históricas,
Universidad de Cantabria

MONTserrat CLAVERÍA (COORD.), *Viri Antiqui*, Sevilla, 2017, 296 pp. ISBN: 978-84-472-1889-9.

Rememorar la Antigüedad a partir de testimonios de tiempos posteriores es una actividad secular, que ha dado siempre resultados fructíferos. La rememoranza hecha a partir de creaciones artísticas modernas es la forma más común a causa de la proliferación de las inspiradas o derivadas de obras antiguas, muy en especial entre los siglos XV-XIX. Bustos, retratos, relieves, medallones, monedas alcanzan a su vez la primacía entre las obras artísticas que en la Modernidad remiten directamente a la Antigüedad, de donde su interés para arqueólogos, historiadores, historiadores del arte y para todos cuantos se interesan por el estudio de estas obras desde diversos ámbitos de investigación.

Estas premisas se cumplen puntualmente en la obra *Viri Antiqui*, que con gran acierto y oportunidad ha coordinado Montserrat Clavería. La Universitat Autònoma de Barcelona ha convertido los análisis sobre la *antiquaria* en uno de sus campos científicos de identidad y la actividad desplegada por esta investigadora es y ha sido fundamental para la consolidación de dichos estudios y para su conversión en una especialidad reconocida.

El título de la obra reseñada abre la visión hacia el fenómeno de la preeminencia del retrato masculino elaborado en materia-

les duros durante el Renacimiento y el Barroco. Se trata de una aportación muy valiosa no sólo en el plano específico del retrato de época moderna, sino también en el horizonte más amplio histórico-cultural. Solamente la cantidad de información archivística, literaria, histórica y gráfica, que la obra aporta, es digna de elogio por la recuperación y la renovación importante que supone desde el punto de vista patrimonial. Si además se atiende a la actualización bibliográfica, a la puesta al día en cuestiones sustanciales o a la calidad del material gráfico se advierte la evolución y el avance que esta obra representa para los estudios sobre retratos a la antigua de época moderna.

En calidad de coordinadora de la obra, M. Clavería ha forjado una estructura con apoyo en tres trabajos introductorios, una presentación y dos conferencias o estudios previos. A partir de esta base se suceden apartados temáticos de diverso contenido, más abierto en las secciones primera y tercera, más concreto y cerrado en la segunda. La lectura de la obra da a entender, que se ha recurrido a la flexibilidad para aglutinar el alto número de contribuciones, temas y problemas, que en su día suscitara el simposio *Viri Antiqui*, celebrado el año 2015 en la Universitat Autònoma de Barcelona.

Los trabajos introductorios de P. Rodríguez Oliva y S. Schröder plantean cuestiones latentes a lo largo de todo el libro, entre las que sobresale la dificultad inherente a la reinterpretación de retratos tenidos por antiguos, romanos, centrada la reflexión en torno a ejemplares de colecciones acreditadas por su prestigio. En ambos artículos se lleva a cabo un análisis profundo y culto de retratos y obras antiguas y se fijan las bases o criterios más adecuados para afrontar las reinterpretaciones debidas. El estudio de P. Rodríguez Oliva demuestra que sólo la coordinación del plano histórico, historiográfico, artístico, arqueológico y arqueométrico lleva a conclusiones seguras. Por su parte S. Schröder hace ver la importancia de un tema capital, como es el de los retratos antiguos y de las grandes creaciones de la Antigüedad para los artistas del Renacimiento.

Tras las conferencias introductorias se abre la sección primera del volumen, que es la más cuantiosa y en la que se engloban estudios sobre retratos masculinos, coleccionismo y sociedad. De manera diversa los trabajos reunidos en ella atienden cuestiones tan relevantes en el fenómeno del coleccionismo como su proyección histórico-cultural, el contenido y la orientación que los coleccionistas imprimieron a las colecciones y, en consecuencia, el impacto de éstas en la cultura de su época. Desde el punto de vista de la Antigüedad misma J. Fejfer se centra en las representaciones clásicas de hombres de letras, para mostrar cómo la percepción del mundo antiguo y la valoración de sus creaciones artísticas suponen un proceso que remite a la Antigüedad.

Con el coleccionismo histórico conectan las aportaciones de J. Beltrán y de J. Bellolell. Sin ser la primera vez que incide sobre el tema, la revisión del coleccionismo andaluz llevada a cabo por José Beltrán tiene el interés de mostrar el valor testimonial de la mayoría de esas colecciones, muchas de ellas desaparecidas, en las que predominaba el interés por la galería de retratos, especialmente por los Doce Césares. La línea del coleccionismo anticuario es la seguida también por Joan Bellolell en su estudio sobre los retratos de Miquel Mai realizados en medallones de mármol y bronce.

Las grandes colecciones de bustos y retratos italianas y españolas –Azara, Grimani, Villa d'Este, Ludovisi, Despuig– constituyen el núcleo central de esta primera sección del libro y suponen una renovación considerable del tema del coleccionismo.

No es ésta la primera vez que Beatrice Cacciotti aplica sus profundos conocimientos a los mármoles de la colección Azara, pero ahora se ofrece una visión más amplia desde la frontera de la anticuaría y de la arqueología. Este trabajo es una aportación capital a la obra ahora editada en atención a varias razones. En primer lugar, porque el protagonista, José Nicolás de Azara, y su colección superan el límite sociocultural dieciochesco y quedan inmersos en el fenómeno del pensamiento estético-filosófico del momento, es decir, el que planteó una valoración nueva del arte antiguo. En segundo lugar, porque el interés de Azara por el retrato antiguo ejerció peso en el desarrollo posterior de la Arqueología Clásica tanto en la vertiente museográfica como en la de investigación. Tras este estudio, la colección Azara se renueva en cuanto al valor y al significado de su contenido, en cuanto a la función de modelo para coleccionistas y en cuanto agente innovador en materia de restauración, conservación y difusión del retrato antiguo.

Marcella De Paoli pone de relieve la atención que los creadores de la veneciana colección Grimani y sus continuadores después pusieron siempre en la organización y disposición de las piezas en las diversas salas del Palacio. Encontramos aquí de nuevo una especie de patrón-tipo de colección, que luego se reproduce en arreglos y reformas de la colección en el siglo XVIII. Se trata por tanto de una aportación concreta y bien definida al panorama del coleccionismo y al conocimiento del peso que las colecciones de antigüedades de las familias principescas italianas tuvieron en la configuración de la mentalidad artística y cultural de la Europa moderna.

La rememoración de los retratos antiguos de la colección de esculturas de la Villa d'Este en Tivoli llevada a cabo por Serafina Giannetti trae nuevamente a primer plano la cuestión de la riqueza extraordinaria del exorno escultórico en Villa Adriana. Los retratos y estatuas que Pirro Ligorio exhumó en el siglo XVI, para ornamentar la Villa del cardenal Hipólito II d'Este en Tivoli integraban a mediados del siglo XVI una de las colecciones más afamadas de Italia, cuyo empobrecimiento progresivo a causa de pérdidas y desapariciones, acabó en total dispersión a mediados del siglo XVIII y es hoy poco más que una simple evocación. De aquí el interés de esta aportación, no sólo testimonial sino crítica y analítica gracias a las descripciones rescatadas por la indagación historiográfica.

El estudio de Beatrice Palma sobre la colección Ludovisi y el de Manuela Domínguez sobre la de Despuig refuerzan la línea de investigación conducente a la recuperación de datos historiográficos sobre circunstancias de la adquisición de piezas, sobre su dispersión y sobre la trayectoria seguida por estas galerías de emperadores y hombres célebres. Como es sabido, la colección Ludovisi representa una de las cimas del coleccionismo. Nada tiene, pues, de extraño que algunas piezas, entre ellas retratos, hayan sido cabezas de serie para réplicas encargadas para colecciones barrocas. Por su parte M. Domínguez a propósito de la colección del cardenal Despuig informa sobre el interés y el éxito de determinados tipos iconográficos y de su repercusión sobre el coleccionismo moderno. No faltan aquí las falsas identificaciones modernas para crear modelos de virtud y ejemplaridad. Escipión, Cicerón o Foción son algunos de los más notables.

En el estudio de una obra concreta, la llamada Apoteosis de Claudio del Museo del Prado, se centra la contribución de Maria Grazia Picozzi. Valiéndose de nuevos datos e información sobre el lugar del hallazgo, sobre la reproducción de la obra en grabado antiguo y sobre documentos de pago conservados en

los archivos de la familia Colonna, la autora renueva el conocimiento de esta obra tan singular, regalo del cardenal Girolamo Colonna a Felipe IV. Aspecto de especial interés es el que centra la investigación en la época en que la pieza aún estaba en Roma en propiedad de los Colonna. Entre la mucha y muy documentada información que ofrece este trabajo hay un dato que no debe pasar por alto, como es la asociación de la Apoteosis barroca de Claudio con el relieve de la Apoteosis de Homero en un grabado de 1658. El relieve y el águila de esta escultura fueron hallados en el mismo lugar, en una villa atribuida al emperador Claudio. No se dice más, pero la supresión del busto de Claudio y consiguiente liberación del águila junto con la cronología de alta época imperial abren nuevas perspectivas para la interpretación de la obra antigua.

La sección segunda del volumen, dedicada a conservación y restauración, se inicia con otra aportación de peso debida a A. Fendt. Tras una introducción museográfica-historiográfica sobre la maravillosa Gliptoteca de Múnich el trabajo se centra en la sala que alberga buena parte de la colección de retratos. Del mayor interés resulta el recorrido por las ideas expositivas y por el contenido dado a las sucesivas exposiciones por parte de los directores de la Gliptoteca, entre los que se encuentran figuras capitales de la Arqueología Clásica del siglo XIX, como H. Brunn y A. Furtwängler. En el tema de la restauración se realiza un análisis claro, preciso e ilustrado con técnicas actuales de reproducción fotográfica digital. La visualización de las partes antiguas y de los añadidos o restauraciones hechas a los retratos resulta fácil y entendible, pues además se hacen constar los casos en que añadidos y restauraciones han sido retirados en tiempos próximos a nosotros. En conjunto se trata de un trabajo excelente, que pone al día no sólo el problema de la dialéctica antiguo-moderno en los retratos restaurados de la Gliptoteca de Múnich, sino que ilustra la historia de un periodo decisivo de la Arqueología Clásica y de la museografía alemana con su repercusión y efecto sobre la Historia de la Arqueología.

A una de las grandes colecciones anticuarías españolas, la de la sevillana Casa de Pilatos, propiedad de los Duques de Medinaceli, está dedicado el trabajo de Javier Barbasán. Queda en él de manifiesto que la mayoría de las restauraciones pertenecen a la etapa de creación de la colección en el siglo XVI, sin que haya habido intervenciones señaladas en las esculturas con posterioridad.

Una cuestión inquietante e infrecuente es la que plantea K. Lange sobre el crédito que se puede dar a obras restauradas y alteradas por intervenciones modernas respecto a la categoría de obras antiguas, que de alguna manera han perdido. Su reflexión viene sugerida a partir de los bustos masculinos de la colección de antigüedades de los reyes de Prusia. Con ojos y criterios de quien conoce la labor creativa del escultor/restaurador se hace ver que la consideración de esta clase de obras pasa por entenderlas como resultado de un proceso evolutivo que arranca del momento de su creación, pasa por todos los momentos en los que se ha actuado sobre ella y llega hasta hoy. Este trabajo introduce la novedad de la ética de la restauración y pone en guardia sobre su carácter cambiante, puesto que su evolución es inherente al ritmo de los tiempos. Para los actuales se revaloriza el respeto a la obra antigua, que incluye todo aquello que ha llegado a ser parte de la pieza.

En la problemática de la conservación y restauración se inserta también el trabajo de I. Moreno, una reflexión sobre el respeto a la pieza y a su historia en la labor del restaurador. Técnicas y procedimientos de conservación y restauración son

considerados en relación con la serie de bustos antiguos y modernos del Museo de Arqueología de Cataluña con sede en Barcelona.

Tanto el trabajo de K. Lange como el de I. Moreno representan una llamada de atención sobre la necesidad de valorar y tomar en consideración lo que hoy es la obra de arte antigua, en lo que se ha convertido y cómo nos ha llegado, a la hora de afrontar su estudio e interpretación por parte de los especialistas. Una faceta que da que pensar, que enriquece y renueva el estado de conocimientos sintetizado en este nuevo libro.

La tercera sección del volumen acoge dos vertientes, una centrada en contenidos específicamente iconográficos y otra dedicada a propiedades y función de los retratos a la antigua.

M. Trunk abre la sección y la vertiente iconográfica con un trabajo de corte clásico dentro de la panorámica del retrato romano –el retrato de Cicerón y el de César–, lo enfoca desde la óptica del nuevo libro –la tradición iconográfica de dichos retratos en la Edad Moderna– y lo concreta en tres retratos del Museo del Prado. El análisis historiográfico realizado para centrar el problema del retrato de Cicerón es modélico y en él resalta la preeminencia del busto de los Uffizi en la genealogía de los retratos atribuidos en tiempos a Cicerón, entre los cuales los dos del Prado, por ser el único busto tenido por antiguo y modelo básico para numerosas copias y reproducciones modernas. Respecto a las del Prado queda claro que la pieza de mayor tamaño es un retrato reelaborado probablemente en el siglo XVIII a partir de un busto antiguo deteriorado; mientras el busto de menor tamaño es una clara elaboración del XVIII con función decorativa, pieza típica para escritorio. En cuanto al retrato de César la apariencia antigua no impide que el autor reconozca en él una obra dudosa, remotamente relacionada con el más fidedigno de los retratos de César, el del Museo de Turín perteneciente al tipo Tusculum. Las discrepancias advertidas son fundamentales para pensar en una imitación moderna, posiblemente del siglo XVI, para la que se pudo reutilizar alguna pieza antigua. Se trata por tanto de un caso ejemplar para documentar una situación, en la que la trayectoria evolutiva de la pieza obliga a dejar abiertas las cuestiones de la identidad y de la filiación antigua.

Dentro del marco general que supone el interés por los *virii antiqui* ilustres y por la reproducción de sus imágenes, el trabajo de Francesco Paolo Arata ilustra un caso representativo de la Roma renacentista, como es el de la asociación de Marco Antonio Colonna, triunfador en Lepanto sobre los turcos, con Pompeyo Magno, vencedor del rey del Ponto, Mitridates. A las numerosas e interesantes aportaciones de carácter iconográfico se suma otra de carácter histórico-cultural muy significativa, pues demuestra que la colocación del bajorrelieve en su posición actual cumplió una función decorativa pero no exenta de valor ideológico. La vecindad inmediata de los Fasti Consolari e Trionfali expuestos en la misma sala es prueba de la intención de exaltar a los grandes militares romanos y de dejar memoria de algunos vencidos merecedores de ella. Los monumentos de Alejandro Farnese y de Marco Antonio Colonna, héroe de Lepanto, son las muestras más conspicuas. Por tratarse de una gran victoria naval, la de Marco Antonio Colonna se quiso equiparar a las que en la Antigüedad obtuviera Pompeyo sobre los piratas y sobre el rey del Ponto, Mitridates, que en el juego del parangón con los enemigos antiguos representa a orientales y otomanos, enemigos modernos.

M. Clavería y E. Koppel analizan las propiedades y modalidades de las reproducciones de retratos antiguos a partir del

Renacimiento y demuestran que dichas reproducciones no necesitan atenerse a un determinado modelo antiguo o moderno, sino que pueden ser una opción selectiva, es decir, basada en la imitación o búsqueda de semejanza en rasgos característicos atestiguados en retratos antiguos. En esa misma línea M. Clavería estudia los medallones marmóreos con retratos masculinos del Museo del Prado. Ya el hecho de traer a primer plano como serie monográfica esta serie de bustos de finales del siglo XV-siglo XVI es una contribución valiosa y nueva, sobre todo por lo que aportan al conocimiento de los talleres florentinos abastecedores de la demanda de coleccionistas y familias ricas. Como novedad merece ser resaltada la aplicación de técnicas analíticas, gracias a las que se ha detectado una rica gama de mármoles de alta calidad.

Formas y funciones de los bustos renacentistas a la antigua es el tema desarrollado con gran claridad y abundante documentación por M. Laubenberger y U. Müller-Kaspar. Su estudio se centra en la praxis y método de análisis aplicados a los ricos fondos escultóricos modernos del Kunsthistorisches Museum de Viena, otro centro privilegiado para la investigación arqueológica e iconográfica. Aspecto primordial del trabajo es el enfoque prioritario dado a motivos ornamentales habitualmente considerados secundarios, pero que resultan determinantes por apegados al modelo antiguo, para saber que pertenecen al siglo XVI y que, en consecuencia, los bustos que los ostentan son más antiguos de lo que se pensaba. Las conclusiones establecidas son de máxima actualidad y utilidad para comprender qué sentido tiene hoy la restauración y cómo se justifica.

A la hora de realizar una valoración de conjunto sobre esta obra recientemente editada un juicio objetivo lleva a elogiarla y a celebrar su publicación; porque a todo lo aportado en el plano científico, hay que añadir lo conseguido en el plano editorial, es decir, en cuanto a calidad de impresión, del material fotográfico, de apariencia homogénea, por ejemplo, en la elaboración de unas listas bibliográficas densas, exhaustivas y actualizadas. La Editorial Universidad de Sevilla sitúa a muy alto nivel el límite de sus propias exigencias, elevado de por sí a juzgar por las publicaciones que realiza.

Los autores merecen ser felicitados y lo merece especialmente la coordinadora y responsable de la obra, Montserrat Clavería, en primer lugar, por el mérito de haber reunido un plantel tan cualificado de especialistas y, en segundo lugar, por haber sabido coordinar con acierto una obra compleja, muestra de cómo llevar a cabo la renovación de una problemática artística y arqueológica marcada por el peso de la tradición.

PILAR LEÓN

Universidad de Sevilla / Real Academia de la Historia

MANUEL CAMACHO MORENO, *Arqueología, museo y sociedad. Juan Lafita y el Museo Arqueológico de Sevilla. La etapa de 1925-1936*. Sección Historia, Serie 1ª, nº 80. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2018, 215 pp., con ilustraciones en b/n y color. ISBN: 978-84-7798-425-2.

La monografía, premiada por un jurado universitario con el accésit en la sección Historia del concurso de monografías "Archivo Hispalense" en su edición 2016, ha sido editada por

el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla.

Se organiza en cuatro capítulos, a los que hay que añadir un apartado dedicado a fuentes documentales, una bibliografía y 13 anexos finales.

La etapa que abarca es fundamental para el Museo Arqueológico de Sevilla, ya que cubre los años anteriores al traslado desde su sede original en el ex convento de la Merced a su ubicación actual en el Pabellón Renacimiento de la Plaza de América, que tuvo lugar entre 1941-1946. Una etapa contemplada desde una nueva y enriquecedora visión, con la mirada puesta en la figura de Juan Lafita Díaz (1889-1967), el director del museo entre los años 1925 y 1959, personaje de gran notoriedad y múltiples cualidades en el ambiente cultural e intelectual de la Sevilla del momento, según se destaca en esta obra. Es calificado en ella como "humanista" en sentido amplio, con una polifacética visión que enriquecerá la instalación y exhibición pública de los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla, y, en particular, del espléndido legado de la ciudad romana de Itálica.

El libro es prologado por Fernando Amores, el cual destaca que no se detiene en la labor museística, sino que es mucho más rico. Presenta un capítulo introductorio (capítulo I), con dos apartados: una justificación del trabajo, así como la relación de los objetivos y planteamiento metodológico, en los que se enmarca la obra e informa sobre su origen como fruto de un primer trabajo de investigación del autor, el arqueólogo Manuel Camacho Moreno, persona muy vinculada, emocional y profesionalmente, con el Museo Arqueológico de Sevilla.

El segundo capítulo se dedica a analizar la figura de Juan Lafita Díaz, desde su entorno familiar más cercano, donde la fuerte personalidad del padre, José Lafita Blanco, marcará el posterior desarrollo de todos los hermanos, que, de una u otra forma, estuvieron vinculados con las artes, siguiendo la estela paterna. Se analiza su formación y estudios, centrados en la especialidad de Historia en la Universidad Central en Madrid y bajo la influencia de su maestro, José Ramón Mélida, que será la figura más destacada de la disciplina arqueológica en España en los primeros decenios del siglo XX.

En 1911 será cuando inicié nuestro polifacético personaje su carrera como miembro del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, incorporándose al poco tiempo, en Sevilla, como funcionario del Archivo de Indias, una actividad que complementó con su intensa y heterogénea actividad artística y cultural. Vinculado especialmente al Ateneo de Sevilla, jugó un activo papel como colaborador de la revista *Bética* y, más tarde, de *Andalucía y la Exposición*, vías de expresión del andalucismo; así como formó parte también de las academias sevillanas. Este momento de su vida es el que ha venido a denominarse como su "etapa de plata", que terminará en el año 1936, con el inicio de la guerra civil, lo que supondrá un profundo cambio con la etapa siguiente, o "de hierro", en la que Lafita se posiciona junto a Romero Murube, pieza clave en la política del momento, al ser nombrado Comisario de Zona de Andalucía Occidental del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Así, ofrecerá su colaboración en diversos frentes, vinculado ahora de manera activa a revistas y periódicos de orientación conservadora.

Dentro de aquella primera etapa de su vida hay que encuadrar una parte de su relación con el Museo Arqueológico de Sevilla, iniciada en 1925, cuando pasó a ocupar la dirección de la institución, y en la que se mantendrá más de treinta años.

Aquel año de 1936 marca el final del período sobre el que ha profundizado el trabajo de investigación de Manuel Camacho, y que se plasma en el capítulo III.

En ese período el Museo Arqueológico se encontraba situado aún en el convento de la Merced Calzada, compartiendo sede con el Museo de Bellas Artes junto a otras instituciones como la Academia y la Escuela Bellas Artes. La labor fundamental que desarrollará Juan Lafita será la mejora de la presentación de las colecciones, que se habían ido acumulando desde su creación oficial en 1879, bajo la dirección de Manuel Campos Munilla, si bien el montaje se debía al arquitecto Demetrio de los Ríos. Se extendía de forma abigarrada en tres de las galerías del claustro mayor del antiguo convento, y Lafita intentó adecuar las instalaciones y conseguir nuevos espacios donde instalar los fondos que iban saturando poco a poco el exiguo espacio, sobre todo con los descubrimientos que se habían realizado en la ciudad de Itálica a partir de 1900.

Aparte de las excavaciones arqueológicas que llevó a cabo en la ciudad romana de *Orippe* (Dos Hermanas, Sevilla), y teniendo como marco la Exposición Iberoamericana de 1929, coordinó la Exposición *El Reino de Sevilla*, origen de los presupuestos museológicos del futuro Museo Arqueológico de Sevilla.

Su trabajo en estos momentos se orientará en dos principios básicos. Por un lado, su preocupación por ordenar las instalaciones del convento de la Merced; por otro lado, concienciar a la sociedad sevillana –y a las autoridades– sobre la importancia de la colección arqueológica, así como de su futuro. Así, tras la Exposición Iberoamericana de 1929, Juan Lafita, apoyará el traslado de la colección arqueológica al Pabellón Mudéjar, edificio que reunía aquellas características arquitectónicas apropiadas a la definición del “ideal andaluz”, lo que permitiría aunar en el nuevo museo las colecciones romanas de la ciudad de Itálica, y la arquitectura del pabellón, inserto en el paisaje de los Jardines de Forestier del Parque de María Luisa, como símbolo de Andalucía.

Sin embargo, el proyecto no se consumó tal como él había previsto. Es sabido que, en el año 1941, por fin, se iniciará el traslado del Museo Arqueológico a una nueva sede, pero será ahora el antiguo Pabellón Renacimiento de la Exposición Iberoamericana, cedido junto con la colección arqueológica municipal por parte del Ayuntamiento de Sevilla. En la conformación del nuevo centro colaborará Juan Lafita con Joaquín de

Navascués, como inspector nacional de museos, que marcará las directrices fundamentales, Félix Hernández, como arquitecto, y Concepción Fernández-Chicarro y de Dios, que se incorpora en estos momentos al museo sevillano, asumiendo la gestión de las colecciones. No obstante, su colaboración con la nueva instalación del Museo Arqueológico de Sevilla debió ser menos activa, conducida por la enérgica mano de Joaquín de Navascués bajo los planteamientos ideológicos impuestos por el franquismo. Será inaugurado en 1946 por el propio Franco, como símbolo del nuevo régimen. Era, por tanto, un proyecto completamente diverso del proyectado por Lafita, antes de la guerra civil, desde los ideales del regionalismo, momento álgido de su trayectoria intelectual.

En resumen, este trabajo de investigación pone en valor la figura de Juan Lafita y su aportación al Museo Arqueológico de Sevilla, como parte de una historia, quizás un tanto oculta por su desarrollo posterior, impulsado por unos ideales regionalistas muy concretos que tenían su sustento en el Ideal Andaluz, de la mano de los poetas y artistas de la Generación de 1914 y de 1927, siendo él mismo uno más de ellos, y teniendo como faro el Ateneo de Sevilla.

A esos dos capítulos centrales del libro se une un cuarto donde se lleva a cabo una síntesis, concluyendo que “debe considerarse a Juan Lafita Díaz como una de las figuras destacadas de la museografía andaluza en el período comprendido entre dictaduras. Representa un modelo de profesional humanista...” (pág. 162). A ello siguen la relación de fuentes documentales y bibliografía, así como trece interesantes anexos sobre temas diversos de la vida y obra del personaje, que enriquecen enormemente la obra. Además, hay que destacar la rica documentación gráfica de toda la obra, con fotografías del personaje y su entorno, de muchas de sus aportaciones artísticas y del propio Museo Arqueológico de Sevilla, que se completan con una serie de fotografías finales en color (anexos 9-13). Se trata, pues, de una obra de obligada consulta no solo para los estudiosos e interesados en nuestro Museo Arqueológico de Sevilla, sino para todos aquellos que quieran profundizar en la cautivadora personalidad de Juan Lafita –escasamente conocido en general–, así como en la Sevilla de los inicios del siglo XX, uno de los períodos más fecundos de su historia cultural.

MARÍA LUISA LOZA AZUAGA
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico