



**5. Crítica  
bibliográfica**



**HELMRATH, J., OCÓN FERNÁNDEZ, M. y SCHLELEIN, S. (eds.), SANCHIÑO MARTÍNEZ, R. (col.),** *Figuren des Transformativen. Rezeption, Transfer, Austausch in den spanisch-deutschen kulturellen Beziehungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2020, 273 pp.

El volumen editado por Helmrath, Ocón Fernández y Schlelein es el resultado del encuentro científico que se celebró en el año 2012 en el Instituto Cervantes de Berlín, organizado por el Grupo de Investigación 644 “Transformaciones de la Antigüedad” (*Sonderforschungsbereich 644 “Transformationen der Antiken”*) con el apoyo de la Universidad Humboldt y de la Universidad Libre de Berlín.

El trabajo reúne nueve estudios que abordan, desde una perspectiva interdisciplinar, diferentes ejemplos de recepción y transformación del arte de la Antigüedad en el ámbito hispano-alemán desde la Edad Media hasta la actualidad. Ello permite, como señalan los editores, poner de manifiesto que las transformaciones se pueden describir y analizar formal y estructuralmente en distintos niveles, de tal manera que resulta posible identificar muchas “figuras de la transformación”.

El primer capítulo, a cargo de Salvador Rus Rufino y Francisco Arenas-Dolz (pp. 25-56), aborda la recepción del conocido pasaje de la *Política* de Aristóteles (1253a 7-18) en el que se afirma que el hombre está destinado a vivir en comunidad. Los autores analizan con detalle cómo fue traducida y entendida la expresión *πολιτικὸν ζῶον* desde el siglo XIII hasta el XVIII en el contexto histórico y cultural de cada momento, lo que les da ocasión de revisar el papel de figuras como las de Pedro de Castrovol, Jacques Lefèvre o Balthasar Keller.

Roland Béhar, por su parte (pp. 57-74), estudia el papel y la importancia de las *Inscriptiones sacrosanctæ vetustatis* (1534) de Peter Bienewitz y Bartholomäus Amantig, que supuso un giro en la historia de la epigrafía romana al marcarse por primera vez como objetivo compilar el corpus completo de inscripciones del Sacro Imperio Romano Germánico. Béhar analiza los precedentes y el contexto en el que se gestó la obra y la interpreta como el resultado de un programa imperial que surge del sur de Alemania, pero tiene la mirada puesta en España.

El tercer capítulo corre por cuenta de Ronny Kaiser (pp. 75-98), quien estudia la transformación que experimentó la *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reyno de la China* de Juan González de Mendoza (1585) en las traducciones de Kellner, al alemán (1589), y de Henning, al latín (1591). Kaiser analiza el contenido de la obra de Mendoza y el contexto, objetivo y modo en el que se produjeron las mencionadas traducciones, así como la italiana de Francesco Avanzo (1586).

Por su parte, Susanne Müller-Bechtel (pp. 99-130) centra su atención en los desnudos académicos que se realizaron en la romana *Accademia del Nudo* entre 1750 y 1800 aproximadamente. La autora reflexiona sobre los procesos transformadores que se advierten en la recepción de la Antigüedad en esos dibujos. Asimismo, aporta diferentes ejemplos en los que es posible observar cómo los artistas de este centro, como Mengs o Preciado de la Vega, encontraron en las esculturas antiguas posibles soluciones para representar de manera convincente

determinados movimientos. Los modelos eran estudiados en su especificidad y reinterpretados desde un punto de vista formal, pero también de contenido.

María Ocón Fernández dedica el siguiente capítulo (pp. 131-159) a dos obras publicadas con veinte años de diferencia y que considera importantes agentes de la transformación: *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) de Johann Joachim Winckelmann y *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' romani pittori* (1784) de Vincenzo Requeno y Vives. Ocón Fernández analiza las figuras de ambos autores, el sentido y contenido de estas obras, cuyos objetivos son muy diferentes, y cómo se enfoca en ellas el proceso de apropiación, transformación y actualización del arte antiguo, en el que Plinio juega un destacado papel.

Por su parte, Walther L. Bernecker (pp. 161-193) centra su aportación en la arquitectura franquista y en la influencia que sobre esta ejerció la Antigüedad romana. Es bien conocida la vinculación de la arquitectura de la Dictadura con la propaganda y la nueva ideología. Bernecker estudia, mediante ejemplos, las fuentes de inspiración empleadas y concluye que, aun tratándose de un claro referente, la arquitectura de la Antigüedad romana nunca constituyó en España un elemento tan esencial como lo fue en el Tercer Reich o el fascismo italiano. Asimismo, pone de manifiesto cómo en un momento dado se volvió la mirada a la arquitectura de los siglos XV y XVI como modelo para lo que constituirían los estilos Neoclásico y Tradicionalista.

A continuación, encontramos el capítulo elaborado por Mónica Vázquez Astorga (pp. 195-216), quien analiza la relación entre arte y Estado en España durante el periodo franquista, más concretamente durante los años 1938-1940, en los que el Servicio de Artes Visuales perteneciente a la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda realizó una serie de ceremonias y celebraciones públicas. La autora analiza con detalle estos actos, cuya estética y simbología, dirigidas a glorificar al líder, enlazan en muchos aspectos con la de actos similares desarrollados en Alemania e Italia y, naturalmente, con la Antigua Roma: arcos triunfales, columnas, etc.

Por su parte, Carlo Antonius Lemke Duque (pp. 217-237) estudia el debate de la Antigüedad en España en el periodo entreguerras (1922-1936). Para ello se centra en la labor ejercida por la *Revista de Occidente*, que entre otras cuestiones analizó la Prehistoria europea y española. Lemke Duque revisa la trayectoria de algunas figuras vinculadas con este tipo de estudios y con la mencionada publicación, como Hugo Obermaier, Pedro Bosch Gimpera o Adolf Schulte. Asimismo, recuerda la repercusión que tuvo el descubrimiento de la existencia de una cultura tartésica en la Península Ibérica y estudia cómo la mencionada revista analizó el proceso de aculturación greco-mediterráneo experimentado en la Península Ibérica hasta su romanización, así como algunos aspectos clave de la dimensión transformadora de la Historia Antigua de Occidente.

El volumen concluye con la aportación de Burkhard Meyer-Sickendiek (pp. 239-261) en la que se estudia la recepción de la historia del Cid Campeador en la literatura alemana. En estas páginas se analiza con detalle cómo adapta Herder la historia cidiana y el tema del honor castellano, muy presente en los materiales peninsulares, desde el famoso cantar de gesta hasta la *Historia y Romancero del Cid*

de Juan Escobar (1605), pero tratado de forma desigual por autores alemanes como el propio Herder y Heine; también es objeto de atención el papel que juega en el *Romanzero* de este último autor la figura de Hehuda ben Halevy.

Como es acostumbrado en las publicaciones de esta colección, la obra concluye con sendos índices onomástico y topográfico y unas breves biografías de los autores.

El estupendo volumen, que parte de la afirmación de Böhme de que nunca ha existido una aproximación directa a la Antigüedad en sí, sino que en el proceso de transmisión de este acervo cultural siempre se ha producido una mediación, cumple de manera plenamente satisfactoria con el objetivo planteado de presentar una panorámica de la transformación de la herencia clásica en el ámbito hispano-alemán.

MARÍA SANZ JULIÁN  
Universidad de Zaragoza

**GUTIÉRREZ BAÑOS, F., KROESEN, J. y ANDERSEN, E. (eds.),** *The Saint Enshrined. European Tabernacle-altarpieces, c. 1150-1400*, Barcelona, Institut d'Estudis Medievals UAB, 2020.

El retablo-tabernáculo, también denominado relicario-tabernáculo, es una estructura arquitectónica generalmente realizada en madera y dotada de alas abatibles que permiten revelar u ocultar la imagen de devoción que se alberga en su interior. Constituyó un elemento importante del ornato de los altares, sobre todo en los siglos XIII y XIV, por lo que su existencia se puede rastrear en todo el occidente europeo. Sin embargo, su uso fue decayendo en la medida en que el retablo, tal como lo conocemos hoy, iba ganando entidad y se apoderaba paulatinamente de todo el espacio del testero de las capillas, de manera que aún se construyeron algunos retablos-tabernáculo durante el siglo XV, pero a partir de la Edad Moderna únicamente se mantuvieron en uso ejemplares ya existentes y, con el paso del tiempo, fueron degradándose y descontextualizándose hasta llegar prácticamente a convertirse en objetos para el desván. El mal estado de conservación de las obras —casi siempre fragmentadas, repintadas o reensambladas—, la pérdida de su función y contexto y el hecho de que la mayor parte de las que han llegado hasta nuestros días se encuentren en regiones periféricas del continente europeo, sin duda, han sido factores determinantes en el escaso conocimiento que existe sobre ellas hasta hoy en día. La Historia del Arte las ha ignorado durante mucho tiempo; los primeros artículos que trataron el tema datan de la década de los años sesenta del siglo pasado y veinte años más tarde comenzaron los estudios centrados en diferentes países.

El presente volumen, coordinado por los Dres. Gutiérrez Baños, Kroesen y Andersen, analiza los retablos-tabernáculo como testimonio de la unidad religiosa y cultural del occidente latino medieval. Las aportaciones de los distintos

especialistas que participan en él ofrecen un panorama muy completo del tema, abarcando un buen número de territorios y, al mismo tiempo, explorando las variaciones estilísticas y las peculiaridades iconográficas que hacen de cada pieza una obra de arte diferente, atendiendo a su origen, patrocinio, ubicación y función, tanto en el ritual litúrgico como en las prácticas devocionales.

Justin Kroesen y Peter Tangebert abordan el estudio de los retablos-tabernáculo como un fenómeno que se extendió de manera prácticamente unitaria por distintos países de Europa entre 1180 y 1400. La similitud existente entre la producción de las distintas regiones les permite establecer tres tipologías europeas a partir de los ejemplares conservados en Suecia, que son, con diferencia, los más abundantes. Elisabeth Andersen escribe sobre los tabernáculos marianos datados entre 1150 y 1350, cuyos ejemplares se encuentran principalmente en Escandinavia y en España. Trata de indagar en el aspecto que mostraban cuando sus paneles de cierre ocultaban la imagen de la Virgen con el Niño alojada en su interior, acompañada en muchos casos por escenas de la Encarnación. Stephan Kuhn habla sobre la localización de los tabernáculos marianos en el altar mayor, como es el caso de diversos ejemplos noruegos a partir de la segunda mitad del siglo XIII; pone dicha ubicación en relación con la importancia de María en la teología medieval y lo compara con los frontales que tenían a la Virgen como protagonista. Stephan Kemperdick estudia los retablos-tabernáculo conservados en Alemania, menos de veinte ejemplares anteriores a 1450. Señala diferentes tipos y destaca la frecuente presencia en ellos de la Virgen como mujer apocalíptica. El estudio de Pavla Ralcheva versa sobre los retablos-tabernáculo en Renania tomando como muestra un pequeño grupo bien conservado en el Bajo y Medio Rin, lo que posibilita un análisis de todos los elementos que los componen: escultura, pintura, recursos utilizados para resaltar la imagen central y conexión entre la figuración interior exterior. También aborda cuestiones relativas a los diferentes modos en que pueden mostrarse y percibirse en un espacio concreto. Cristiana Pasqualetti se ocupa de retablos-tabernáculo de gran tamaño y retablos cerraderos italianos (1200-1435) que conservan sus partes sustanciales. Los tres tipos que diferencia coexistieron en los Apeninos Centrales al menos durante el siglo XIV, resistiendo frente a la difusión de los polípticos toscanos. Fernando Gutiérrez Baños indaga en el origen y rasgos distintivos de los retablos-tabernáculo castellanos. Presta especial atención a ejemplares poco conocidos y mal conservados de finales del siglo XIII que le permiten señalar como precedentes algunas esculturas colocadas bajo baldaquino o, al menos, destacadas sobre un respaldo, como es el caso de la Virgen con el Niño de Villalcázar de Sirga (Palencia). En cuanto a los rasgos distintivos de estos ejemplares castellanos, analiza su relación con la escultura monumental y funeraria de la zona para concluir que es en ella en donde encontraron su modelo. Hay que destacar que añade cinco nuevos ejemplares a la lista de treinta y tres retablos-tabernáculo que había dado a conocer en 2018 y la propuesta de reconstrucción que ofrece para el de la iglesia de Santiago el Real de Logroño. A Alberto Velasco le corresponde el último estudio dedicado a un espacio geográfico determinado, el de la Corona de Aragón, en donde se encuentran tipologías afines al resto de Europa.

Los dos capítulos que completan el volumen se dedican al análisis de piezas concretas. Teresa Laguna, gran conocedora de la evolución del templo hispanense y de la documentación referente a la misma, hace una profusa exposición de la historiografía y los avatares relativos a la Virgen de la Capilla Real y a su rico doble tabernáculo argénteo. Además, trata de esbozar los tabernáculos de las otras dos imágenes, prácticamente desconocidos hasta la fecha, a través de escasas noticias documentales que señalan al orfebre Sancho Martínez como autor, en 1366, del de la Virgen de la Sede y 1497 como fecha de terminación del tabernáculo tardogótico de la Virgen de la Antigua. Por su parte, Jordi Camps y Sòria pone el foco de atención en una talla de la Virgen con el Niño conservada en el MNAC cuya restauración, en 2018, ha permitido intuir que se integraba en una estructura de altar acompañada por escenas como la Adoración de los Magos y plantea que, al igual que esa, otras imágenes marianas de los siglos XII y XIII que se hallan descontextualizadas, en origen debieron estar albergadas en retablos-tabernáculo.

Por tanto, este libro, fruto del trabajo investigador de especialistas en el tema, ofrece una amplia y, al mismo tiempo, profunda visión sobre un objeto hasta hoy mal conocido, que jugó un importante papel —casi teatral por su capacidad para desvelar y activar la imagen central— en los altares de toda Europa occidental durante la Baja Edad Media.

MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA  
*Universidad de León*

**JIMÉNEZ LÓPEZ, J. y SÁNCHEZ TAMARIT, C. (eds.),** *Libros, Bibliotecas y Cultura visual en la Edad Media*, tomo II, Salamanca, Publicaciones IEMYRhd & laSEMYR, 2020, 384 pp.

En los trabajos que conforman este segundo tomo resultado del VII Congreso Internacional *Patrimonio Textual y Humanidades digitales* celebrado en Salamanca en 2018, se escribe de libros y escrituras, de bibliotecas e inventarios, de lectura y lectores, de autores y audiencias, de espacios para libros y para la memoria y por supuesto de imágenes de libros y en los libros. Esta polifonía, como es de esperar en la recopilación de este tipo de trabajos, ofrece un resultado desigual y en ocasiones desafinado; ya que la buena calidad de muchos de los trabajos destaca frente a las deficiencias de otros. Los dos primeros estudios se centran en los libros de horas, el de Josefina Planas nos invita a descubrir, con su acostumbrado saber, la dinámica cultural de la misa de los salterios/libros de horas del siglo XV en la corona aragonesa, mediante una serie de rúbricas al margen en lengua vernácula, que guiaban al orador/a en el desarrollo del oficio litúrgico. Los libros de horas producidos en o para la corona de Castilla, son tratados por Javier Docampo, que se centra en la creación de escuelas y tipologías en una Castilla inundada por el mercado

europeo del norte. Por su parte Rosa M. Rodríguez Porto ilumina las sombras que a lo largo de la historiografía se proyectaron sobre la datación y autoría de algunos libros iluminados para la Castilla del Marqués de Santillana, quien desarrolló un complejo proyecto cultural a la sazón principal foco irradiador de los nuevos estímulos artísticos en la Castilla de mediados del siglo XV, confluencia del diálogo entre lo italiano y lo nórdico.

En el mismo marco cultural, Sonia Caballero nos aclara al tiempo que declara la pertinencia de reflexionar sobre conceptos y objetos arcaicos usados en las últimas décadas del siglo XV y las primeras del XVI y que la bibliografía ha señalado para denostar una falta de modernidad en la expresión artística de la España de la época. Una época marcada por una reforma religiosa que retoma el uso de las imágenes antiguas de tradición bizantina que sublimando lo puramente formal, buscaban la identidad espiritual de mayor pureza que permitía un acercamiento más real a la divinidad, de mayor eficacia taumatúrgica. El uso simbólico de la imagen caracteriza también el trabajo de Mariano Casas, que se centra en la creación y propagación de la imagen tipo de Santa Teresa como escritora mística, a partir de la escenificación de su imagen verdadera hacia el camino de beatificación y santificación. Sobre el mismo marco cronológico Elena Muñoz trata las representaciones de la lectura en el espacio sagrado de la catedral de Zamora que a modo de panóptico genera y proyecta lecturas y lectores, desde la piedra y la madera hasta los libros custodiados proclamando el “giro a la modernidad” ideológica y litúrgica de la ciudad.

Sobre bibliotecas o mejor, unidades bibliográficas trata Jorge Jiménez, que muestran la posición ideológica del prelado Diego de Anaya y le sitúan como mecenas. Por su parte, Marta Virseda ahonda en el complejo mundo de los inventarios de la familia de los Velasco y sus relaciones a través de los diferentes criterios bibliográficos empleados a lo largo de la historia como sistemas de organización de la biblioteca familiar nobiliaria. Lucía Lahoz con su acertado análisis, ofrece una mirada renovada sobre espacios del conocimiento de la Universidad de Salamanca que son transitados a diario y que la costumbre y los errores de interpretación han cegado. Sus textos epigráficos discurren desde el Zaguán donde se conmemora y celebra la fundación de la capilla y la totalidad del Estudio salmantino en 1433, hasta la escalera donde se marca la diferencia de la función de la imagen de San Antonio que transmuta de proteger al invocador a proteger el espacio. Espacios que en lenguaje arquitectónico expresan el cálculo geométrico de los cuadernos de taller, y que Alexandra M. Gutiérrez condensa en su búsqueda de montañas como expresión del soporte arquitectónico.

Transitar entre las páginas conduce en ocasiones a tropezar con anotaciones marginales que convierten el libro en portador de otro contenido. Sobre estos contextos explora Laura Fernández, que añade al valor del texto marginal el uso de diagramas de mano como reglas nemotécnicas para el cálculo de las fiestas litúrgicas. Por su parte, el trabajo de Carmen Sánchez nos emplaza a la omnipresente *Legenda aurea* de Jacopo della Voragine, en este caso para remarcar la importancia de la imagen como discurso narrativo. Sin embargo, el desacer-

tado análisis del trabajo de Irene González confirma lo inapropiado de inferir conclusiones y funciones sobre la “traducción” e interpretación de lenguajes escritos y visuales en textos y contextos médicos de diferentes épocas y culturas. El trabajo de Jennifer Solivan se centra en algunas imágenes de las *Psychomachia* de los siglos IX y X que actúan de *imagines agentes*, como herramientas nemotécnicas de adoctrinamiento gracias a su impactante visualidad generadora de fuerte carga emotiva; no obstante, las imágenes invitaban a mayor profundidad interpretativa. El trabajo de Herbert Natta, aunque falto de mayor claridad, nos habla de las *Intercenales* albertianas que más allá de ofrecer una lectura terapéutica en un momento y espacio bien definido, pretendía implementar una tipología de *humanitas*.

En definitiva, y como estas palabras son solo una reflexión personal, lo mejor será entregarse a su lectura, y en algunos casos relectura.

MARIBEL MORENTE PARRA  
*Universidad Complutense de Madrid*

**DÍAZ MORENO, F. (ed.)**, *Camino de perfección. Conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2019, 708 pp.

*Camino de Perfección* nos coloca en las manos un nuevo “libro de arte”, un formato mermado en los últimos años por el racionalismo económico de las administraciones públicas. La monografía conjuga el estudio científico, el catálogo, la fotografía artística, incluso, un improvisado homenaje a García Lorca. Armonizar tal polifonía de géneros era un reto editorial de compleja resolución y que los lectores, en función de sus intereses, pueden ver satisfechas sus expectativas en desigual modo.

El diseño editorial resulta desafortunado para aquel interesado en la materia científica: el tamaño de la fuente, los márgenes, el interlineado, el ancho del párrafo, el “texto gris sobre fondo gris” y la ausencia de imágenes asociadas al texto dificulta notablemente la lectura. Una vez más, el interés del comitente se ha superpuesto al de sus artífices y (una parte) de sus destinatarios; algo semejante a lo que ocurrió con el Real Monasterio de la Encarnación, cuyo proceso se relata con tino en el capítulo de Beatriz Blasco Esquivias.

Los ocho capítulos y el inventario de conventos y monasterios dotan de un riguroso soporte científico a la publicación, este al cuidado de Félix Díaz Moreno. Diversos autores abordan los diferentes paradigmas que competen a este singular material, abarcando la dimensión espiritual, social, histórica y patrimonial. El segundo bloque de interés académico se dedica a catalogar los conjuntos monumentales, reseñados por una variada nómina de autores y evocados en la serie fotográfica de Juan Baraja.

Mariano Casas realiza una atinada exposición sobre el fenómeno del monacato, su origen, las primeras formas, la aparición de las órdenes y sus principales reformas. Ofrece un prelude para comprender el carisma de las órdenes protagonistas en los sucesivos apartados, matices que refuerzan el valor semántico de las obras. Félix Díaz trata la proliferación de fundaciones, su relación con las disposiciones tridentinas y la consolidación de la Villa y Corte. Un fenómeno que delata la confluencia de intereses que subyacen en estos procesos, protagonizados por fundadores, promotores y protectores.

El capítulo de Beatriz Blasco aborda la relación entre los comitentes y los creadores; pone el foco en la implicación de miembros de las órdenes religiosas entre los artífices, cuyo impacto en la creación trasciende el mero ahorro de costes. El fenómeno le permite ahondar en el debate sobre la existencia o no de una arquitectura jesuítica y carmelitana. Juan Luis Blanco Mozo contextualiza las nuevas soluciones adoptadas para la integración en el entramado urbano de estos recintos, conjugando espacios públicos, privados y aislados. La aparición de nuevas tipologías espaciales y estructurales motivadas por los preceptos litúrgicos contrarreformistas. A través de varios casos, pone en evidencia la potencia generadora del tándem forma y función. Miguel Hermoso se acerca al patrimonio mueble en su indisoluble relación con el ámbito para el que fueron creados y utilizados, sus usos y funciones. Se sirve, además, de la visión y valoración de viajeros y visitantes a lo largo de los siglos, un hecho que lejos de ser un recurso literario ofrece un estimulante testimonio acerca de la recepción artística en diferentes momentos, ayudando a comprender cómo eran vistos por el otro y a generar la memoria de la mirada.

Concepción Lopezosa analiza las transformaciones acometidas en el siglo XIX, iniciadas con los planes de reurbanización de la etapa bonapartista y el reinado de Fernando VII. Trata la incidencia de las alteraciones en el entramado urbano de la ciudad, así como los intereses económicos que motivaron muchas de las soluciones adoptadas en los solares. Sobre las consecuencias de las desamortizaciones incide el segundo de los capítulos realizado por Rosario Bustamante, Rosa Cardero y Bárbara Costales. Detallan el impacto en los conjuntos de las políticas de supresión y cambio de titularidad; así como las intervenciones llevadas a cabo por la Dirección General de Patrimonio a la que están adscritas. A continuación, siguen las fichas de los conjuntos monumentales; el rigor de la reseña queda abalada por un breve aparato bibliográfico que amplifica el contenido. Es en este bloque donde las fotografías de Juan Baraja resultan sumamente sugestivas.

Dos textos se añaden a manera de epílogo, uno de Estrella de Diego donde trata el “hervidero creativo” que constituyeron las claustras femeninas, por medio de su fina prosa confluyen Santa Teresa y Virginia Woolf para comprender estas moradas. Alberto Martín glosa la dimensión poética de la arquitectura en la obra de Juan Baraja: la casa, la ausencia, el silencio, la luz y el tiempo le sirven para comentar el catálogo fotográfico; el principal protagonista según el diseño editorial.

En definitiva, Díaz Moreno ha armonizado diversas voces en torno a estos *entes fosilizados en una ciudad que los percibe como diacrónicos referentes de un pasado*

*irreconocible*. El resultado científico de la publicación augura un cambio en la concepción y percepción de estos conjuntos, constituyendo un referente para los estudios de este singular patrimonio en el tablero cortesano.

JORGE JIMÉNEZ LÓPEZ  
*Universidad de Zaragoza*

**JULIANA COLOMER, D.**, *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*, València, Universitat de València, 2019, 337 pp.

La ciudad, lugar de asentamiento y de convivencia, refleja las necesidades económicas, sociales y culturales propias de los grupos humanos que las construyen y habitan. Sobre aquellas que disponen de una historia milenaria, como es el caso de Valencia, se materializan también actuaciones para adecuar las preexistencias a las demandas de cada período. Desde esta perspectiva, como afirmaba Fernando Chueca Goitia, podemos entender la ciudad como un archivo de la historia, por lo que es importante conocer las sucesivas modificaciones y transformaciones en su contexto histórico para entenderlas y valorarlas de forma adecuada desde una perspectiva urbanística, cultural o artística.

En este contexto cabe presentar este estudio. Tras el análisis de diversas fuentes bibliográficas, literarias (libros de festejos, dietarios, crónicas...) y documentales (*Manuals de Consell, quaderns de provisions...*) la autora realiza un detallado estudio de los cambios urbanísticos acaecidos en la ciudad de Valencia durante la época foral moderna (1500-1700), así como de las principales celebraciones festivas, pues la investigación plantea la hipótesis de la fiesta como elemento transformador de la ciudad.

El contenido del libro se divide en tres capítulos. El primero, dedicado al período medieval, resulta fundamental para entender las transformaciones llevadas a cabo en los siglos XVI y XVII. Tras la conquista de Valencia por parte de Jaime I en 1238 se implanta un nuevo orden socioeconómico, cultural y religioso que trató de adaptar una ciudad de crecimiento orgánico heredada de los árabes, que de acuerdo con los principios coránicos favorecía la intimidad de la vida privada, a las nuevas necesidades de la urbe cristiana donde algunos espacios públicos gozaban de un protagonismo especial. En un primer momento se sustituyeron edificios y se realizaron algunas alineaciones y rectificaciones de los trazados urbanos. Pero el principal hito fue la construcción de un nuevo perímetro amurallado en 1356, a partir del cual se intensificó la actividad urbanística y constructiva en la ciudad. En el siglo XV son frecuentes las disposiciones del Consell para mejorar la morfología urbana con la ampliación de calles como San Nicolás, San Vicente, Serranos..., la eliminación de adarves, la supresión de porches y saledizos de fachadas o la creación y ampliación de plazas. Algunas de estas actuaciones fueron propiciadas para satisfacer las necesidades de festejos anuales o de carácter extraordinario como entradas o enlaces reales. Destacan

las primeras aportaciones teóricas planteadas por Francesc Eiximenis en su obra *Regiment de la cosa pública*, escrita en Valencia en 1383 e impresa en la misma ciudad en 1499, en la que ofrece algunas directrices para el ornato urbano que tendrán su reflejo en los *Manuals de Consell*, en los *Furs*, y en sus aplicaciones prácticas durante toda la etapa foral.

En segundo capítulo se pone de manifiesto cómo los programas de reformas urbanas comenzados en época tardomedieval continuaron su desarrollo durante la Edad Moderna foral (siglos XVI y XVII) a partir de actuaciones emprendidas por el gobierno, por la nobleza y por la Iglesia, cuyo poder irá en aumento a partir de la Contrarreforma. Se aborda la transformación del espacio urbano y se describen las principales intervenciones que se materializaron con la intención de modernizar su imagen pública. A principios del siglo XVI la ciudad de Valencia todavía conservaba elementos de la trama medieval islámica, y por ello un buen número de actuaciones se deben a la supresión de saledizos, a la clausura y eliminación de adarves, a la ampliación de determinadas calles (Caballeros, Bolsería, Serranos, San Vicente...) y plazas (de la Seu, del Mercado, de Predicadores...) que adquieren un rango principal en relación con las nuevas arquitecturas que contribuyen a crear una nueva imagen urbana, a las obras en la muralla y reforma de algunas de sus puertas, de los principales caminos de acceso, entre los que destacan el del puerto con la ciudad y el que unía el Palacio del Real. A la otra orilla del río Turia surge un espacio singular: el paseo ajardinado de la Alameda. Presenta un repertorio de los maestros de obras y carpinteros que proyectaron o ejecutaron dichas mejoras urbanas. Muchos de estos nombres son ya conocidos por su vinculación con otras actuaciones de capital importancia para la ciudad, como el Palacio de la Generalitat, el Hospital General, el Monasterio de San Miguel de los Reyes, el Colegio de Corpus Christi, a cuyos nombres aporta ahora noticias sobre la participación en intervenciones urbanas.

En el último capítulo se estudia la relación existente entre las reformas urbanas y los actos festivos. Los puntos donde se concentran todas las reformas antes mencionadas coinciden con los itinerarios de las celebraciones que se desarrollan en la ciudad foral, con la finalidad de facilitar el paso de los cortejos y procesiones y de embellecer el recorrido con una aspiración de representatividad por quien realizaba las obras, que alcanzaba su apoteosis en los actos festivos. Este tipo de reformas propiciadas por estos eventos y celebraciones se dieron también en otras ciudades españolas durante el mismo período, como Sevilla, Burgos, Segovia o Madrid.

ADRIÀ BESÓ ROS  
*Universitat de València*

**NAVARRO, C. G. (ed.),** *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020.

Este libro colectivo ha sido publicado por el Museo del Prado como catálogo de la exposición homónima, pero es mucho más que eso, pues además de la ficha catalográfica de cada obra expuesta, que se acompaña de un comentario explicativo y copiosas ilustraciones, incluye abundantes textos escritos por diferentes especialistas. Estrella de Diego, Mathilde Assier, Eugenia Afinoguénova y Carlos Reyero son los autores de doctos artículos académicos reunidos como introducción al catálogo, un preámbulo que suele ser habitual en este tipo de publicaciones; pero luego hay muchos otros ensayos personales ofrecidos como glosa interpretativa de las dieciséis secciones en las que se ha estructurado la muestra y la publicación. Normalmente suele ser el comisario quien se ocupa de explicar con palabras el tema e hipótesis planteadas en su estructuración del recorrido expositivo, pero Carlos G. Navarro solo se ha hecho cargo personalmente de las tres primeras secciones y ha escrito otra al alimón con la profesora Amaya Alzaga, quien también firma el texto correspondiente a la sección sobre la iconografía femenina en la pintura preciosista consagrada por Raimundo de Madrazo, mientras que de las restantes se han encargado Carlos Reyero, Carolina Miguel Arroyo, María Cruz de Carlos, Asunción Cardona, María de los Santos García Felguera, Juan Ramón Sánchez del Peral, María Cruz de Carlos, Leticia Azcue, María Dolores Jiménez-Blanco y Estrella de Diego. Se trata pues de una obra coral, en la que se ha preferido ofrecer una exégesis polifónica, contrapunteada por muy diferentes voces, que se suceden en un debate entre puntos de vista muy variados, como corresponde a personas de tan diversa edad, género y situación profesional —y en el ciclo de conferencias organizado en paralelo aún se ha ampliado aún más el elenco de nombres, pues también han participado en esa tribuna pública Javier Pérez Rojas, Encina Villanueva Lorenzana, Patricia Mayayo y Javier Barón—.

Tras señalar esa pluralidad de relatos y autores, me resulta comprometido destacar algún estudio en particular pues sería un agravio comparativo a todos los demás; pero hay otra reseñable característica general que, en mi opinión, marca tendencia tanto en la exposición como en el libro, pues en ambos casos recibe gran atención la iconografía. La imagen de la mujer no solo es el tema común que protagoniza las ocho primeras secciones de la muestra y del catálogo, sino que también se aborda metonímicamente en las otras ocho, en las que el foco se centra sobre las mujeres como artistas, ya fueran reinas pintoras o nobles aficionadas, modestas “copiantas”, profesionales pintoras, escultoras, fotógrafas, o cineastas, pero casi siempre auto-restringidas preeminentemente a representar mujeres u otros tópicos de la iconosfera femenina en la cultura decimonónica: los niños y mascotas, arreglos florales y decoración del hogar familiar, la cocina y bodegones, etc. Por eso es una pieza tan excepcional la melenuda cabeza de león que pintó Rosa Bonheur y más por su arrogante título, *El Cid* (nº 112 del catálogo). Es lástima que el Prado no posea alguna pintura de la británica Elizabeth Thompson, Lady Butler, famosa por sus escenas militares, pero hay en la

exposición un retrato al óleo de Napoleón Eugenio Luis Bonaparte a caballo al frente de una patrulla de artilleros (nº 86 del catálogo), pintado por Francisca Stuart de Sindici, que por lo visto era pariente del príncipe imperial francés y de los duques de Alba, de cuya colección procede este cuadro. Lo que echo en falta son más paisajes pues, si dejamos de lado un par de cuadritos de alguna que otra regia pintora amateur (nº 78 y 80 del catálogo) que son copia o pastiche a partir de maestros paisajistas del siglo XVII, solo se nos ofrece una poética marina de Flora López Castrillo (nº 118 del catálogo), muy en la línea estilística de su maestro Antonio Muñoz Degrain. A falta de las panorámicas impresionistas de Berthe Morisot bien podría haber figurado alguna de las luministas vistas del Ebro de la tortosina Concha Ascot y Porcar o de su hermana Rosa, por ejemplo. Habría dado pie a interesantes interpretaciones sobre el género pictórico que hoy sigue acaparando la mayor atención sobre el arte de aquella centuria, aunque ahora estén muy en alza los estudios sobre la retratística y escenas de género, como evidencian estas páginas, con cuya lectura tanto he disfrutado y aprendido: ¿sabían ustedes que nuestras mujeres artistas y escritoras del siglo XIX prefirieron posar con ropas burguesas y sin instrumentos o materiales identificativos de su profesión? ¿Y que las damas activas en la elitista Sociedad de Amigos del Arte tuvieron un papel destacado en promover las mantillas y abanicos u otras expresiones castizas en las artes decorativas?

Como testimonio del gusto por aquellas indumentarias de finales del Antiguo Régimen se muestra un cuadro de José Gutiérrez Solana (nº 41 del catálogo) que nos recuerda cómo era una vitrina del Museo Arqueológico Nacional donde se exponía el legado de vestidos de época de Carlos IV y Fernando VII donados por la viuda del pintor tardogoyesco Enrique Mérida. Figura, curiosamente, como imagen reclamo en la cubierta del libro, aunque no es muy representativa del contenido ofrecido a los lectores. Si algo se echa en falta tanto en estas páginas como en la exposición, dividida en dos secciones que a su vez se compartimentan en microrrelatos, es precisamente un hilo narrativo vertebrador que ofreciera una revisión crítica del/al Museo del Prado y su contexto institucional, con reflexivos guiños autorreferenciales. Hubiera estado bien incluir algún ensayo sobre la participación femenina en la plantilla laboral de nuestros museos en el periodo abarcado —que se cierra en 1931— e incluso como visitantes o merodeadoras, siendo este un aspecto bien documentado en la literatura, la prensa, la pintura y la fotografía coetáneas: he echado en falta imágenes de “copiantas” y apenas hay referencia alguna al animado microcosmos humano en torno al Prado, que estaba poblado por vendedoras de todo tipo y algún asiduo “enjambre” de muchachas que frecuentaban el vecino tióvivo (nº 15 del catálogo). Quizá se las recuerde pronto en las nuevas salas del Museo del Prado dedicadas a evocar su historia bicentennial, en la que efectivamente las mujeres tuvieron antaño mera consideración de “Invitadas”, como bien indica el título de esta exposición y del libro. Hubiera sido un gesto galante muy propio de aquella época ceder la delantera a alguna iconografía femenina con firma de mujer, como por ejemplo el magnífico cuadro de desnudo remedando la Venus de Velázquez que pintó Aurelia Navarro (nº 119 del catálogo) o bien, si había de ser una obra de formato vertical,

algún hermoso florero como el de Fernanda Francés (nº 92 del catálogo) o —mi favorito— el espectacular autorretrato de María Roësset (nº120 del catálogo).

En todo caso, mi valoración general es muy positiva, lamentando la polémica que se ha producido por ser un hombre el comisario y también algunos de los colaboradores, o por haber dedicado toda una primera mitad a imágenes de mujeres de autoría masculina. Sería hacer un flaco favor a la causa feminista convertirla en un coto cerrado pues, como bien dice Estrella de Diego, en la conclusión del primer ensayo, *es importante abordar a las artistas desde el punto de vista de los estudios de género y no de la historia de las mujeres, donde se cambia el sujeto de estudio pero no la mirada desde donde se mira* (página 39). Y no sólo hay que cultivar las perspectivas entrecruzadas, también habrá que impugnar los tradicionales planteamientos divisorios del dimorfismo sexual binario en cuestiones de género, un cuestionamiento que quizá a algunos les parecerá demasiado osado para el Prado, pero que ya ha quedado inoculado en esta exposición gracias al cuadro titulado *La jaula* (nº 40 del catálogo) donde aparece un travesti entre las mujeres de un burdel. Hay mucho camino por recorrer en nuestra sociedad y en nuestros museos, pero estamos dando pasos importantes hacia el buen camino, con inevitables controversias que forman parte de la dialéctica democrática.

JESÚS PEDRO LORENTE  
Universidad de Zaragoza

**CORTÉS SANTAMARTA, D.**, *La obra de Víctor Mira*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2020, 338 pp.

Todo es conflictivo en el artista y poeta Víctor Mira (1949-2003). Sus orígenes, su formación, sus fuentes de inspiración, la lucha por su propia identidad física y psicológica, y, como consecuencia, su producción artística. Porque en esta late fluidez cortocircuitada, brillantez desabrida, desgarró luminoso, compulsión desoladora y desolada... en fin, todas las paradojas conceptuales que se le quieran colgar, las cuales serán tan oportunas como condenadas al naufragio, sin duda. Y es que lo más funesto que puede hacer quien se acerque por primera vez al “universo Mira” —como él mismo se autodefinía, implícita o explícitamente, a través de sus textos e imágenes— es atreverse a encasillarlo como se suele hacer con otros artistas. Él no se dejó nunca domesticar por la razón. Ni la suya ni la de los demás. Por eso, el reto al que se enfrenta este libro es gigantesco, y así lo ha asumido su autor, David Cortés Santamarta, quien durante décadas ha escudriñado esos paisajes de oscuridad para, en la medida de lo imposible, ordenar el caos del arte de un aragonés que sólo conoció desorientaciones espirituales, como sus admirados Baudelaire o Kafka.

Se trata de un texto riguroso en lo científico pero que sorprende por la exquisitez de su escritura, con inagotables y sugestivas indicaciones sobre las diferentes etapas del artista, que se disfrutan tanto como al escuchar notas de

un pentagrama o al leer palabras de un poema. Porque una de las muchas virtudes del ensayo es que su autor, cuya aproximación entrevera historia, teoría, crítica del arte y de la música, propone al lector un esquema de caleidoscopio, en el que cada epígrafe, cada párrafo incluso, es un fragmento (des)colorido que puede, con un mínimo movimiento de página, cambiar de posición y crear composiciones, o sea reflexiones, totalmente inéditas.

Artista maldito, ignorado, exiliado de todas partes y de sí mismo, su mapa vital se empieza a trazar desde su origen en Zaragoza, donde en 1969 expuso en la Galería N'Art y, junto al poeta Ramón Cruz Cortés, una instalación pública de una serie de esculturas nacidas del acúmulo de materiales desechados. A modo de anticipo, ya no abandonaría nunca ese principio de la provocación visual generada por los elementos residuales, que tiene mucho que ver con su fe —la única que mantuvo— en propuestas anti-artísticas del pasado como el dadaísmo o el *art brut*, y de su contemporaneidad como las de los alemanes Joseph Beuys, Penck, Baselitz o Kiefer. En todos ellos, la obra de tan lacerante materialidad desnuda un conflicto interno y externo, con el tiempo convulso que les tocó vivir. De hecho, en Alemania residiría sus últimas décadas, siempre avizorando —eso sí— ciudades españolas como Barcelona y Madrid, que le inspiraron tanto por su vitalidad como por su marginalidad.

El libro insiste en la fuerte componente sacrificial de su proceso creativo. En la asunción de que el artista siempre ha sido un médium que paga, con la consciencia de su muerte lenta, el peaje por tener comunicación privilegiada con la divinidad, sea lo que sea tan endiablado concepto. Esa angustia del acabamiento explica, por ejemplo, su querencia por temas tan propios del Barroco español como las naturalezas muertas, en especial las vanitas, los sansebastianes, las calaveras o los Cristos crucificados, en una pasión que conduce a la muerte, como el propio Mira sufrió en carne viva, primero como enfermo de SIDA y finalmente, parafraseando a Artaud cuando estudió a Van Gogh, como un suicidado de sí mismo.

¿Cómo dar forma a todo ese vacío, a toda esa intensidad? A eso también ofrece respuestas este libro. Metáforas, saturación de contenidos, exceso de códigos referenciales o un recargado simbolismo fueron algunos de sus modos de cristalización de la imagen. Figurativa, sí, pero en el nadir de lo que estaba de moda en los años ochenta y noventa (Barceló, Sicilia, los llamados “esquizos” madrileños, la Transvanguardia italiana, la posmodernidad norteamericana de un David Salle), en una rebeldía que sin duda impidió un mayor reconocimiento dentro de España, del que tan amargamente se quejó.

Su propuesta figurativa —donde el ciclo *Bachcantata* (1989-1994) se ofrece como su glorioso contrapunto abstracto— es, en realidad, ambivalente: por una parte, un dubitativo paseo ante espejos deformantes, y a menudo goyescos por lo siniestro, que se cebaron a menudo en su propio rostro; por otra, un biomorfismo singular, en la que unas formas primitivas, infantiles, alienadas, parecen diluirse o deshilacharse. Metamorfosis infinita de cuerpos que unas veces, como en la serie *Caminantes*, son absurdos pero también totémicos, y otras, como en la de *Antihéroes*, esperan exánimes su propio fin.

Con su libro —quintaesencia de una magnífica tesis doctoral leída hace poco tiempo— David Cortés descubre bajo un nuevo prisma a un artista tan extremado como Víctor Mira. Ni siquiera la ausencia de imágenes —debida a la incomprensible falta de facilidades para reproducirlas por parte de sus herederos y representantes— eclipsa la certeza de que estamos ante una piedra angular de la bibliografía pasada y futura sobre el artista. O el “quinto perro”, como él mismo se definió en *Carta a Antonio Saura* (1991), orgulloso de nutrir las filas de una genealogía de excéntricos aragoneses junto a Baltasar Gracián, Goya, Buñuel y el propio Saura.

JAVIER PÉREZ SEGURA  
*Universidad Complutense de Madrid*

**GRACIA LANA, J. A.**, *Las revistas como escuela de vida. Diálogos sobre el cómic adulto (1985-2005)*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, EOLAS, 2019, 267 pp.

Sin lugar a dudas, el cómic, el tebeo, la historieta, la novela gráfica, o cualquiera de los términos que usemos para referirnos a este medio, lleva unos años dando pasos agigantados hacia el mundo académico. Cada vez es más habitual encontrarnos con esta disciplina en grupos de investigación, tesis doctorales, congresos científicos o en planes de estudios, no solo como herramienta docente, sino también materia de estudio en sí misma. Se está construyendo una nueva vía de trabajo que une distintas disciplinas del ámbito de las humanidades y las ciencias sociales. En este sentido, *Las revistas como escuela de vida. Diálogos sobre el cómic adulto (1985-2005)*, publicada dentro de la colección Grafikalismos de la Universidad de León, marca un paso más en esta dirección.

Esta obra nace como parte de una investigación mucho más amplia, la tesis doctoral de Julio Gracia Lana, titulada *Intermedialidad en el cómic adulto en España (1985-2005). De la Historieta a la pintura, el audiovisual y la ilustración* (defendida en 2019 en la Universidad de Zaragoza), a través de la cual aborda el estudio de este medio desde la Historia del Arte. El libro recoge, tras el prólogo del profesor y escritor Antonio Altarriba, un pequeño estudio que nos introduce al ámbito del cómic adulto, realizado por el autor, y hasta dieciséis entrevistas realizadas entre 2016 y 2018 a diferentes personalidades implicadas en la creación de cómics en España desde 1985 a 2005.

Estas entrevistas, las cuales son el eje central de la obra, se aglutinan en torno a dos grandes bloques. En el primero, se recogen las conversaciones con distintos autores del ámbito del cómic adulto, todos ellos personalidades trascendentales para comprender el desarrollo y la evolución de este medio en nuestro país. La segunda parte son los diálogos que Julio Gracia mantuvo con editores y algunos propietarios de importantes tiendas de cómics. Este enfoque supone un primer punto de interés remarcable, ya que no sólo se ofrece la visión del creador de la

obra, que en muchas ocasiones parece ser la que más estudios condensa desde la Historia del Arte, sino que también, entendiéndolo que el cómic (como cualquier libro u obra de arte) es un objeto comercial además de cultural, nos muestra la visión de los agentes que hacían posible su creación física y mercantilización. Por lo tanto, se configuran dos enfoques distintos sobre un mismo objeto, opiniones que en algunos casos se complementan o se contradicen, permitiendo hacer un análisis más amplio de la materia de estudio.

Otro de los aspectos más interesantes de este título dentro del ámbito de los estudios sobre cómics en España es el período cronológico en el que se centra y el planteamiento a través del cual se acerca a este. La obra recoge un total de tres décadas de evolución y desarrollo del cómic en nuestro país, desde 1985 a 2005, las cuales fueron un momento muy delicado para la supervivencia de este medio, como se hace constar a lo largo del libro, desde prólogo al estudio introductorio o en las entrevistas. Una “travesía en el desierto” (término con el que se hace referencia a este marco cronológico en varias ocasiones) que no ha centrado la atención de los investigadores hasta hace pocos años, pero que resultó fundamental para entender el estado actual de esta industria cultural. Pero además de la línea novedosa de investigación que se abre a través de investigaciones como esta, el hecho de plantear el libro como una sucesión de diálogos, a través de los cuales los entrevistados expresan sus experiencias, opiniones y anécdotas personales, es un valor añadido.

En el primer bloque de entrevistas, titulado *Autores sin revistas*, se abordan temas como la tendencia a la precarización del oficio de dibujante de cómic a lo largo de la década de 1990; el modo de trabajo en las principales revistas de la época; la “diáspora” de los dibujantes hacia otros medios de expresión, desde la ilustración a libros o prensa, a la pintura o el audiovisual; o desde una perspectiva de género, las dificultades de las mujeres en este ámbito con las experiencias de dos autoras: Laura Pérez y Marika Vila. Además de constatar las dificultades por las que los artistas que trabajaban en las revistas de cómic adulto en el marco cronológico abordado, en títulos emblemáticos como *El Vibora*, *Rambla* o *Cairo* (entre otras), Julio Gracia trata de establecer e identificar generacionalmente a todos los autores entrevistados a través de sus preguntas.

Por otra parte, bajo el título *Del editor a la tienda de cómics*, en el segundo bloque de entrevistas, encontramos distintas personalidades, desde librerías de importantes tiendas especializadas en el cómic de Madrid, Barcelona y Valencia, a editores de grupos empresariales fuertes o autores que optaron por la autoedición. En conjunto constituye un variado repertorio de opiniones y experiencias que dan constancia de los problemas económicos que este ámbito editorial sufrió, los cambios de gusto del público, la llegada y el auge del manga o el progresivo cambio de formato, desde las revistas periódicas hacia el *comic-book* o la novela gráfica, una cuestión sobre la cual también opinan los autores.

Estamos por tanto ante un título que por su temática, su planteamiento y sus contenidos, está destinado a convertirse en una obra de referencia en los estudios sobre cómic, abriendo nuevas vías de trabajo para futuros investigadores en esta corriente que cada día suma adeptos. Pero también es un buen libro para

acercarnos desde otras perspectivas, como el estudio del mundo editorial y la historia del libro en época contemporánea; la historia de otras manifestaciones artísticas como la ilustración, la pintura o el audiovisual español, no sólo por las evidentes relaciones con el cómic, sino porque muchos de los autores entrevistados centraron parte de su carrera en esos medios; la historia de la cultura en la España contemporánea; o, desde mi perspectiva personal, las relaciones culturales entre Japón y Occidente, tanto por la internacionalización de algunos autores entrevistados como Miguel Ángel Martín (quien cuenta sus experiencias y éxito en Japón), como por el impacto de algunas manifestaciones culturales niponas en España, en especial el auge del manga entre muchos de los editores en la década de 1990.

*Las revistas como escuela de vida. Diálogos sobre el cómic adulto (1985-2005)* es un libro del cual casi cualquier investigador (no solo desde la Historia del Arte) centrado en época contemporánea puede aprender y le puede servir para enfocar sus estudios gracias a la diversidad de miradas que se reúnen en estas páginas.

ALEJANDRO M. SANZ GUILLÉN  
*Universidad de Zaragoza*

