



**5. Crítica
bibliográfica**

KESSLER, H. L., *La experiencia del arte medieval*, Madrid, Akal, 2022, 318 pp., ISBN: 978-84-460-5143-5.

Relectura, revisión y reescritura. Este ha sido el método que ha llevado Herbert L. Kessler en la creación de su nueva monografía tras madurar las tesis procedentes de su anterior publicación: *Seeing Medieval Art* (2004). El autor prospera en su empeño de abandonar el estudio artístico tradicional basado en los estudios de estilo, por lo que aborda la perspectiva de lo sensitivo en los objetos artísticos en un amplio arco cronológico: desde el periodo carolingio hasta los albores del siglo XV.

Estas breves líneas no permiten detallar como es debido este magnífico estudio, sirva pues a modo de esbozo sintético de un volumen soberbio. Concedores de la magna dificultad que entraña la labor de etiquetar las disciplinas humanísticas, considero atinada la clasificación de cada capítulo en temas, fruto de su concepción de la disciplina alejada del interés puramente cronológico y que, a continuación, sugiere el resto de la crítica bibliográfica.

Quizás no haya mejor manera de poner en tela de juicio la Historia del Arte tradicional que, a través del estudio y recuperación de los objetos portátiles, aquellos degradados a categorías meramente decorativas. Al rescate de estos, Kessler construye su primer capítulo: “Objeto” priorizando el estudio de una miscelánea de reliquias —ya bien fueran profanas o sagradas—, al ser fuente primordial para conocer el sentido experiencial del mundo medieval. Destaca los intercambios y *spolia* de estas piezas, a la vez que señala los principios de reutilización de las mismas, permitiendo nuevas conexiones en la construcción de discontinuidades y reactivación de la cultura.

El segundo capítulo: “Materia” estudia el modo a través del cual la materia alberga verdadera importancia por su cualidad inherente, por su lugar de origen, por su connotación histórica, así como en la conversión de la misma en arte. Cuestión que analiza a través de una extensa relación de imágenes-objeto: reliquias, metales preciosos y gemas, vidrieras, otros metales, la piedra, la tierra, el agua, la madera, el marfil, el papel, la cera y los textiles. Un recorrido que muestra como en la materia crea una retórica en sí misma residiendo gran parte del sentido de la obra de arte.

“Elaboración” es el título que el autor otorga al tercer capítulo. En este indaga acerca del proceso creador de las obras de arte tanto a nivel conceptual como a nivel práctico. Para realizarlo, parte primeramente de los precedentes en el origen de la producción artística a través de la concepción sobrenatural cristiana y, posteriormente, elabora un extenso recorrido por los promotores haciendo hincapié en los patronos religiosos: papas, cardenales y obispos, abades y abadesas. Asimismo, no escatima en resaltar otras de las fuerzas intelectuales en el patronazgo, reseñando: las cofradías y el patronazgo real. Finalmente se trata aquí el sistema de producción del arte medieval apoyado en la transacción y copia de modelos, a la vez que se expone el cambio de producción ante la emergencia de la figura de maestros y la aparición de los gremios.

En otra demostración ejemplar de conocimiento de los textos, en el cuarto capítulo: “Espíritu”, el autor examina cómo la Iglesia reorientó la herencia pagana para adaptarla a la misión cristiana, en un conciso trayecto por voces autorizadas como Gregorio Magno, Bernardo de Claraval o Hugo de San Víctor entre otros. Un repaso por la utilización de las imágenes desde su promoción con un uso educativo o como trampolín de acceso de lo material a lo espiritual, a su denostación por la tentación a caer en la idolatría. Contempla a su vez el uso de otros recursos como lo son: las inscripciones, tipología, la luz o la oscuridad, como herramientas generadoras de impresiones o activadoras de emociones.

A renglón seguido, en el quinto capítulo: “El libro”, el autor estudia el libro desde un amplio prisma: su amplitud tipológica, su vivido contenido —explayándose en la relación entre texto, imagen y ornamentación como un conjunto activo capaz de instruir—, su uso litúrgico, la exposición de secuencias históricas, el hecho de inspirar devoción, o su consideración como auténticas reliquias. Especial interés revierte el estudio del libro como un campo fértil donde poder expresar la creatividad artística en márgenes o marcos.

La interacción entre arte sacro y recinto sagrado es el hilo conductor que hilvana el sexto apartado: “Iglesia”. Desarrolla esta pormenorizada relación desde el exterior, explicando las portadas y sus repertorios figurativos, hasta interesarse por el interior, haciendo un repaso de los numerosos ámbitos espaciales y los objetos que visten dichos ámbitos. Es capaz de mostrar al lector esa indubitable conexión espacio-material en favor de conocer las funciones, ya bien fueran pedagógicas, litúrgicas o simplemente narrativas.

El séptimo capítulo: “Vida (y muerte)” examina la inextricable imbricación de la vida civil con la religión. Para desarrollar tal idea, Kessler recurre a un amplio abanico de ejemplos de reutilización de formas artísticas clásicas por parte del cristianismo. Resulta sugerente la apertura de miras más allá del Arte, examinando mismos procesos en el mundo de la Astronomía, Óptica, Botánica o Literatura. Cierra este apartado con la aparición del retrato como intento de individualizar la imagen.

El juego de reciprocidad entre el contexto performativo y el arte sustenta la idea del octavo capítulo: “Escenificación”, donde el autor recalca ese valor activo que tiene el arte y su sinergia con el contexto. Recrea el universo medieval a través de las imágenes como protagonistas que participan en los espectáculos físicos y emocionales representados en las liturgias, ceremonias o procesiones. Asimismo, subraya el valor de las imágenes-objeto para generar movimiento y atraer a los peregrinos de tierras lejanas y, finalmente, la interacción de la imagen con las personas a través de la predicación, el sermón y la homilía.

Esta óptica centrada en el sujeto con la que finalizaba el anterior apartado es el objeto principal en el último capítulo: “El sujeto”, en el que se estudia la forma de percibir el arte. En efecto, el objeto implica al sujeto por lo que el autor contempla el estudio de los sentidos que participan en esa búsqueda de la experiencia medieval.

Sin dejarse llevar por la inercia de las metodologías tradicionales y haciendo del objeto el material primordial del análisis, la monografía es un verdadero

testimonio elocuente de la amplitud de miras de su autor, pues si de verdad algo sorprende al lector es precisamente la vasta y diversa cantidad de lecturas con las que Kessler nos permite dialogar. No se ha procurado de un resumen de los contenidos, sino más bien, de una síntesis de las temáticas de cada uno, destacando las ideas primordiales e indispensables. Como adenda final destacar la labor editorial a la que se agradece el apoyo visual, al mismo tiempo que es ingrato que el blanco y negro de las mismas reste importancia a las imágenes-objeto, de las cuales y no me corresponde buscar nuevas definiciones, expone el autor: *construyen el material primordial para el estudio de la Historia del arte.*

JAVIER HERRERA VICENTE
Universidad de Salamanca

LAHOZ, L., *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*, Madrid, Síntesis, 2022, 330 pp., ISBN: 9788413572246.

En su último libro, la profesora Lucía Lahoz lleva a cabo una labor que se puede describir como ingente por la amplitud del material que estudia, la variedad de las fuentes que maneja, la pluralidad de los enfoques teóricos que utiliza y la profundidad de las reflexiones a las que todos estos elementos dan pie. Se trata de un proyecto ambicioso, como la propia autora reconoce en la introducción, de cuyo alcance da una idea, un índice que abarca todos los medios —pintura, escultura y arquitectura— a través de los temas y, sobre todo, de los usos de las imágenes en la Edad Media y de los múltiples niveles de significación que resultan de ellos. El libro se organiza en doce capítulos distribuidos en tres partes, dedicadas a “pensar la imagen”, “el discurso hecho imagen” y las “temáticas imaginadas”. Se enfatiza así la importancia de una consideración temática transversal en el estudio de la iconografía medieval, al margen de cualquier periodización interna o de diferenciaciones geográficas tradicionales —estas precisiones sí se realizan, claro está, al tratar las obras de manera individual en cada sección—. El resultado final, según se manifiesta a lo largo de estas páginas, confirma el acierto de la decisión de la autora.

La introducción establece las premisas teóricas sobre las que la profesora Lahoz construye sus argumentos, esbozando además una genealogía intelectual que abarca de Juan Antonio Ramírez a David Freedberg y de E. H. Gombrich a Serafín Moralejo, pasando por Pierre Francastel, Jacob Burckhardt, Aby Warburg, Peter Burke, Francis Haskell, Hans Belting, Jean-Claude Schmitt, Jacques Le Goff, Erwin Panofsky, Meyer Schapiro, Jan Białostocki, Jérôme Baschet, Moshe Barasch, Keith Moxey, Edgar Wind y Rosa Alcoy, sin olvidar las aportaciones más recientes de jóvenes investigadores, como Sonia Caballero. Considerados en su conjunto, todos estos nombres apuntan en la misma dirección e indican al lector que el interés de la autora se dirige fundamentalmente al análisis de los usos y funciones de las imágenes, del modo en que fueron entendidas y utilizadas. Este enfoque es

imposible de aplicar, obviamente, sin un conocimiento exhaustivo y detallado de los aspectos materiales y formales de las obras artísticas a las que se hace referencia en el texto, pero requiere además una comprensión profunda de las prácticas y actividades de las que formaron parte (de las palabras habladas, los gestos, los espacios, los textos, etc.) que se pone sobradamente de manifiesto a lo largo del libro. A pesar de su atención al contexto, en todo momento las imágenes se presentan como componente central de este estudio y como parte integrante de los procesos históricos referidos. En ningún caso se pierde de vista la materialidad de los objetos y las formas, lográndose un delicado equilibrio en relación con los enfoques teóricos utilizados. Como concluye la profesora Lahoz, *lo material importa*.

En la primera parte, dedicada a “pensar la imagen”, se estudian las funciones y los usos de la imagen medieval, desde la imagen como “escenografía” o como “memoria viva”, a la imagen como prueba o testimonio, pasando por su utilización para conmovir e “incitar a la emulación”, como instrumento de legitimación del poder temporal o como soporte de prácticas devocionales. En la segunda parte, centrada en la visualización del discurso, se propone una lectura iconológica de la arquitectura medieval, basada en la consideración del edificio como “forma simbólica”. La tercera parte ofrece una perspectiva temática que incluye aspectos de la iconografía medieval que podrían considerarse “periféricos” por apartarse de lo que hasta muy recientemente eran los focos tradicionales de los estudios de este periodo, como la representación de tipos marginales o el uso de imágenes en relación con la espiritualidad femenina. Por su amplitud, originalidad y rigor, éste es un libro de referencia necesaria para los estudiosos del arte medieval.

MERCEDES CERÓN PEÑA
Universidad de Salamanca

FUENTES ORTIZ, Á., *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo (1373-1474)*, Madrid, Ediciones la Ergástula, 2021, 372 pp., ISBN: 978-84-16242-87-0.

Ángel Fuentes Ortiz presenta una obra original sobre los espacios de representación de la memoria en los monasterios de la Orden de San Jerónimo. A lo largo de su obra, y a través de numerosas aportaciones, ofrece un minucioso estudio donde se demuestra la relación entre la Orden de San Jerónimo y las élites, demostrando cómo esta orden canalizó los deseos y aspiraciones de una nueva sociedad que demandaba nuevos espacios de representación. Sin duda, fueron las capillas funerarias el espacio de memoria por excelencia en Castilla durante la Edad Media, aunque, como se puede comprobar a través de este libro, no fueron los únicos; dentro de los monasterios jerónimos destacó también el claustro principal o la biblioteca, e incluso, cualquier lugar que gozase de suficiente visibilidad era empleado para demostrar el poder o los anhelos de publicidad y pervivencia de las élites castellanas.

El libro, dividido en seis capítulos, desde el inicio muestra importantes aportaciones, ya que parte de un original relato revisado sobre los comienzos de la Orden de San Jerónimo y su relación con la dinastía Trastámara. No obstante, es a partir del segundo capítulo, donde se hace un estudio minucioso del monasterio de Guadalupe, al que mayor atención se presta en esta obra, pues es lógico, debido a su poder e importancia en la Corona. Ahonda sobre los fundadores de la orden, especialmente en la figura de Fernando Yáñez, y cómo este convirtió Guadalupe en un foco de atracción de las élites castellanas, construyéndose toda una infraestructura para deslumbrar al visitante.

En los siguientes capítulos el autor se sumerge de lleno en el estudio de varios monasterios profundizando en los espacios de memoria. Entre estos, se analizan las primeras fundaciones de la orden como San Bartolomé de Lupiana o Santa Catalina de Talavera. También se centra en fundaciones que apenas duraron unos años, como el actual palacio de Sotohermoso del duque de Alba, en Abadía (Cáceres); llevado a cabo por el Infante Fernando de Antequera, formaba parte de una larga lista de nuevas fundaciones que, entre 1396 y 1407, fueron poblando la Corona de Castilla. El capítulo cuarto incide en la importancia de los monasterios y su función funeraria, y cómo debido a ello, estos lugares se convirtieron en receptores de nuevas formas, donde además de revestirse de acuerdo a una estética para proyectar una memoria, también se convierten en lugares para reimaginar o revestir con nuevas imágenes, hasta entonces inéditas en Castilla, las necesidades de perduración de la nueva nobleza. En este caso se analiza en profundidad el monasterio burgalés de Fresdelval, donde se señala cómo el adelantado de Castilla, Gómez Manrique, llevó a cabo un panteón empleando una escenografía que redundaba en su devoción mariana y su nueva posición social. Incide en cómo su mujer, Sancha de Rojas, consolidó este espacio entre 1411 y 1437, ofreciendo gracias a ella uno de los primeros ejemplos del gótico flamígero, presentándose como uno de los primeros edificios castellanos que incorporaron a su léxico las corrientes vanguardistas del tardogótico, procedentes del norte de Europa. Continuando con la promoción artística en el ámbito femenino, también dedica un capítulo a tratar sobre la fortuna e infortunio de Aldonza de Mendoza: San Bartolomé de Lupiana fue el lugar donde buscaba un espacio exclusivo para reivindicar su linaje frente al de su hermano y, para ello, reedificó parte del templo.

El capítulo quinto analiza varios monasterios y miembros de las élites castellanas, como la Mejorada, en Olmedo y Santa Catalina de Montecorbán en Santander, donde muestra cómo en ambos se hizo uso de unos lenguajes del pasado con unos propósitos específicos, los cuales iban desde las evocaciones de un linaje familiar con fines políticos hasta la reformulación de cánones regios para prestigiar la memoria de sus comitentes. Durante el siglo XV la Orden de San Jerónimo experimentó una importante expansión, apropiándose de espacios de ciertas comunidades religiosas en decadencia. Ejemplo de ello es San Leonardo de Alba, convertido en espacio de renovación del linaje de los Alba, gracias al empeño del obispo de Toledo, Gutierre Álvarez, quien lo adquirió para convertirlo en panteón familiar. Otro de los espacios analizados en relación con las capillas funerarias es Guadalupe, donde trata sobre el enterramiento de la

reina María de Aragón y cómo quería esta proyectar su imagen, aunándose su voluntad, la de su hijo Enrique y la de los jerónimos de Guadalupe. En este mismo monasterio destacó la figura de fray Gonzalo de Illescas, en cuya biblioteca llevó a cabo un gran desembolso para reivindicar su persona, mostrándose no como monje jerónimo, sino como un benefactor secular. De forma similar, también su mausoleo: se muestra como responsable de cuantiosas donaciones y capellanías, como un hombre con autoridad y erudición.

Si los capítulos anteriores se dedican a la importancia de la memoria, el capítulo sexto profundiza en el olvido y sus estrategias: estudia el cambio de paradigma que supusieron las últimas décadas del siglo XV para la Orden de San Jerónimo, a través de mecanismos visuales de recuperación y dignificación de la memoria surgidos en su seno, como respuesta a las diversas estrategias del olvido. Los jerónimos jugaron un papel esencial en la rehabilitación memorial de las jerarquías castellanas tras la llegada de Enrique IV. Continuando en el monasterio de Guadalupe se trata en este caso sobre el rey Dinis II de Portugal, su proyecto de panteón y cómo se llevó a cabo un espacio funerario concebido como un dramático escenario destinado a reinventar la historia y a restaurar la memoria de los Castro. No obstante, no es el único, pues en el ámbito eclesiástico destacó la figura del arzobispo Pedro Solier, quien en el monasterio de Valparaíso en Córdoba situó su sede, puesto que fue desterrado de la ciudad. Este capítulo y obra culminan con el análisis de los monasterios fundados en el entorno del rey Enrique IV: sobre el antiguo monasterio madrileño de Nuestra Señora del Paso, se señala la importancia de las representaciones caballerescas, la fundación y traslado, especialmente del claustro. Por otro lado, sobre el monasterio de Nuestra Señora del Parral en Segovia, según el autor, con toda probabilidad, Enrique IV hubiese deseado ser inhumado en este monasterio, puesto que llevó a cabo la construcción de un importante edificio que sería convertido en panteón, atribuyendo la capilla mayor al maestro Martín Sánchez Bonifacio por sus trabajos en relación con Juan Pacheco. Finaliza reflexionando sobre el último destino de Enrique IV tras su muerte, sus honras fúnebres en San Jerónimo el Real y su entierro en Guadalupe, insiste en cómo la Orden de San Jerónimo, a través de sus espacios, siempre mantuvo viva la memoria de este rey, y también como sus sucesores continuaron este legado.

A lo largo de este libro se observa perfectamente la exitosa relación entre la Orden de San Jerónimo y las élites, además de la eficacia a la hora de canalizar los deseos y aspiraciones de una nueva sociedad que demandaba nuevos espacios de representación. Destaca la presencia femenina en la concepción y materialización de los lugares de memoria en los monasterios jerónimos interviniendo en importantes proyectos familiares, o actuando de forma totalmente independiente promoviendo sus propias empresas. También destaca el empleo de diferentes lenguajes artísticos tanto de Al-Andalus, como del Norte de Europa, mostrando el papel fundamental que jugó la Orden de San Jerónimo en la difusión del gótico final en la Península Ibérica.

MIGUEL HERGUEDAS VELA
Universidad de Valladolid

SANJOSÉ LLONGUERAS, L. DE, *La Platería en la Colección Mascort. Los artífices y sus obras. Siglos XIV-XIX*, Torroella de Montgrí, Girona, Fundació Privada Mascort, 2022, 606 pp., ISBN: 978-84-09-40897-9.

La Fundació Privada Mascort (fundada en 2007) custodia una muy rica e interesante colección de muy diversas piezas: pintura, especialmente española del siglo XIX, loza, cerámica heráldica, azulejos, mueble, dibujo, cartografía, fotografías. De todo ello ha publicado sus espléndidos catálogos y estudios. Ahora nos obsequia con el estudio y catálogo de su colección de platería entre los siglos XIV y XIX.

La autora, la doctora en Historia del Arte Lourdes de Sanjosé Llongueras es muy conocida en estos temas, especialista en orfebrería medieval, especialmente en esmaltes catalanes, del taller de Silos y del de Limoges, en piezas litúrgicas, en platería de diversos centros, y sobre todo en investigación y estudio de fondos de archivo. Su currículum científico es muy extenso.

El libro en cuestión, *La Platería en la Colección Mascort*, es una edición de lujo que surge con motivo de la exposición: *Orfebrería i joieria a la Col·lecció Mascort* (Casa Galibern de Torroella de Montgrí, 11 de junio al 16 de octubre del 2022). El libro se estructura de la siguiente manera: primero un breve e imprescindible estudio de Àngels Busquets Relats sobre los fondos documentales del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona para el estudio de la platería y plateros de Barcelona. Le sigue una introducción de Lourdes de Sanjosé Llongueras al catálogo de la exposición, donde aborda los temas del conjunto de las piezas. Catálogo de una colección de doscientas veintiuna piezas de plata española casi todas, de diversa procedencia aunque abundan las catalanas, la mayoría de uso religioso, a las que acompaña un precioso conjunto de plata civil. La primera pieza es una magnífica cruz procesional con esmaltes, obra de Barcelona en el siglo XIV; le siguen bellas piezas del siglo XV y XVI, algunas con inscripciones de procedencia y fechadas como el bello busto tortosí de Santa Lucía de 1588, o un relicario de la platería de Valladolid y otro de la espina de Cristo procedente de Ágreda, varias piezas de talleres aragoneses, de Zaragoza, Calatayud, Huesca y Barbastro. La autora del catálogo, dentro de las piezas de iglesia, nos llama la atención, sobre una colección de cincuenta y tres píxides, que supone *una colección dentro de una colección*. Entre estas piezas religiosas me ha sorprendido la n° 32 Custodia de Embid de la Ribera (Zaragoza) de principios del siglo XVII, adquirida en subasta: “Lote 185, subasta 2767, Chistie’s, Amsterdam, 10 de diciembre de 2007.” La autora del catálogo identifica la pieza por una fotografía del *Instituto Amatller d’Art Hispànic de Barcelona, fechada en 1947 (C-97136) (...) publicada por Trems en 1952 (...) y F. Abbad en 1957*. Pero resulta que en la iglesia parroquial del citado pueblo de Embid de la Ribera se conserva hoy una custodia exactamente igual, con la misma forma y esmaltes totalmente similares, pero está sobredorada con procedimiento moderno. ¿Estamos ante un problema: acaso se trata de un doble o ...? En el conjunto de plata civil del siglo XVI y de principios del siglo XVII destacan unas bandejas con pie (una de ellas atribuida a Juan de Arfe), varios jarros de pico, servicios de mesa, tazas, especieros, etc.

Termina el estudio con diez y nueve láminas con dibujos de las piezas y de su ornamentación, bibliografía, índices y una traducción al catalán y al inglés del texto de los prólogos y la introducción.

El libro nos muestra una colección sorprendente y muy bien narrada y estudiada.

JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE
Universidad de Zaragoza

ALCOY, R., *El Bosco en dos trípticos del Museo del Prado*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020, 476 pp., ISBN: 978-84-338-6666-0.

La nueva monografía es como las de antes; el resultado de un proceso de reflexión sereno y meditado cuyo origen se remonta más de una década —ergo al margen de oportunismos tan mediáticos como efímeros—. Al tiempo que inspecciona las obras de Hieronymus Bosch articula una afinada especulación sobre el quehacer histórico, todo lo que permite al lector conocer la posición desde la que la profesora Alcoy proyecta su mirada. Precisamente, una de las más apreciadas por la historiografía actual sobre lo pictórico, moldeada al calor del taller de Eduard Alcoy (1930-1987), no prescinde nunca, *como a menudo se hace, de los tempos estilísticos personales y del tupido contexto creativo que rodeó al artista* (p. 88). Una premisa que emerge a lo largo de todas las reflexiones que formula sobre el pintor de Brabante, y ahí radica el alcance de sus aportaciones principales.

El estudio se asienta en dos apartados iniciales a modo de preámbulo e introducción, dos términos tan manidos que resultan inocuos, sin embargo, en este caso dan cumplida cuenta de su función más clásica: atraer la atención del lector y dar entrada al fundamento teórico que rige el discurso. Así, desde las primeras líneas, Alcoy incita a la reflexión metodológica y pone de manifiesto que el objetivo del trabajo no consiste en sancionar ni descartar diferentes relatos historiográficos, al contrario, plantear dudas y alternativas dando lugar a una revisión encadenada de nuevas y viejas premisas. No reniega del consenso, de hecho, cuando lo hay celebra su existencia, pero dialoga con las voces de los autores que le han precedido como guías y no como señores, al decir de Guillermo de Tournai. En consecuencia, no está en su ánimo presentar la interpretación más acabada y completa posible sobre los trípticos del Prado, sino la propia, fundamentada en un extenso y variado aparato bibliográfico y en la inspección minuciosa de las obras en busca de la forma creativa y el estilo pictórico del autor. Lejos pues, de las voces pretendidamente objetivas y categóricas de la disciplina.

En la semblanza sobre el maestro avanza algunas propuestas que reverberan a lo largo del análisis, por ejemplo, la fuerte impronta de modelos germanos y centroeuropeos en su imaginario. Parte, desde luego, del trazado propuesto por Erwin Panofsky pero lo matiza en una magnífica digresión acerca del concepto de “lo popular” y que cierra afirmando que: *el tema puede ser adjetivado de popular*

por haber nacido del folclore o de la fiesta en un milieu social determinado, pero asimismo no siempre es popular el registro artístico en que ejerce sus funciones.

Otro de las propuestas que sostiene con destacada solvencia tiene que ver con el impacto de la cultura italiana en su pensamiento artístico. En lo pictórico advierte sugestivos y variados contactos con el pincel de Giotto y defiende sus razones asumiendo que *el desplazamiento de Bosch no se ha documentado en los archivos, pero en algunas ocasiones las obras pueden documentar un viaje*; tal proposición es una clara toma de posición frente a la Historia del arte entregada a los testimonios escritos por encima, incluso, de las obras.

En su acercamiento a las fuentes visuales al alcance del pintor, también detecta ecos en las imágenes emanadas de la *Divina Comedia*; en ningún caso persigue localizar su traducción visual directa, es más, asume que pudo llegar de *manera directa o indirectamente, aunque no sea bueno menospreciar ni la existencia de fuentes paralelas ni la interpretación que separa el capítulo de la obra de Dante del texto figurativo bosquiano*. Buena muestra de su noción sobre la creación iconográfica y la relaciones entre textos e imágenes, que se alinea con las premisas modernas de nuestra disciplina.

De acuerdo con estos planteamientos, el lector no encontrará una parcelación de las tablas ni una clasificación de escenas. La autora juega con los detalles que los convierte en sobresalientes, por lo que continuamente vuelve del particular al escenario completo para ofrecer nuevas y sugerentes visiones sobre el enjambre de figurillas que los pueblan —tantas y tan estimulantes que resulta un despropósito realizar una pequeña selección—. Reniega de las propuestas que persiguen una narratividad lineal y pone el foco en los valores del centro para potenciar los márgenes, para transformar.

Alcoy consigue que el *encantieri* domine la monografía, en la que se hilvanan imágenes, palabras y hondas reflexiones sobre la práctica historiográfica. De modo que se percibe un gesto semejante a ese alumbramiento físico y metafísico que tiene lugar al abrir los trípticos: la primera ojeada abrume y exige entrar y salir en cada detalle. Es lo que me ha hecho demorar esta breve nota bibliográfica y toparme con la última exposición *Bosch e un altro Rinascimento* (Milán, XI-2022 a III-2023) —otra nueva ocasión única—. En cualquier caso, una oportunidad para cotejar la reflexión preliminar de Alcoy sobre la incidencia de estos eventos en el discurso actual sobre el pintor de Brabante, también para valorar las contribuciones al *fuego bibliográfico* que ya comienza a refulgir.

JORGE JIMÉNEZ LÓPEZ
Universidad de Zaragoza

LAGUNA PAÚL, T., *Miguel Perrín. Imaginero de barro*, Sevilla, Diputación Provincial, Colección Arte Hispalense, n° 125, 2022, 186 pp., ISBN: 978-84-7798-498-6.

El libro está dedicado al estudio de la personalidad y obra del escultor en barro Miguel Perrín, activo en Sevilla entre 1517 y 1551. Durante estos treinta y

cuatro años trabajó fundamentalmente para la catedral sevillana, aunque también tuvo encargos de particulares, constando que una de sus obras tenía como destino América. El estudio pone de manifiesto cómo los conjuntos de Perrín para el templo hispalense contribuyeron a renovar los modelos escultóricos sevillanos hasta la llegada a la ciudad, en 1521, de Pietro Torrigiano y la actuación de los maestros de estética manierista de la segunda mitad del siglo XVI. Como señala la autora, el arte de Perrín corresponde al de una generación puente, que superó a través de Italia el modelo nórdico y el realismo borgoñón.

El primer capítulo se centra en clarificar la personalidad del escultor, erróneamente considerado italiano por la historiografía, mal denominado Miguel Florentín, y equivocadamente identificado con el autor del sepulcro del arzobispo don Diego Hurtado de Mendoza. Al respecto, menciona las decisivas aportaciones de Gómez-Moreno, Hernández Díaz y Azcárate para corregir esos erróneos datos. Una vez precisado que su verdadero nombre es Miguel Perrín y que su origen era francés, plantea el desconocimiento existente sobre su formación y producción artística anterior a Sevilla y la imposibilidad de conocer si empleó otra técnica que no fuera la de imaginario en barro. Tampoco ha podido establecer quién propició su presencia en la capital hispalense, ni quién podía saber de su arte, habiendo sugerido una posible relación con los talleres de Nicolás Chanterenne y Felipe Bigarny, o con las fábricas en las que desarrollaban sus maestrías los arquitectos consultados para la construcción del nuevo cimborrio.

Para analizar la producción de Perrín ha seguido un criterio cronológico, comenzando por los encargos de la catedral sevillana entre los años 1517 y 1525. El primero corresponde a la decoración escultórica del nuevo cimborrio, diseñado por Juan Gil de Hontañón en 1514 y concluido tres años más tarde. Se trata de dieciséis imágenes del apostolado de barro cocido y tamaño natural, en cuyo lenguaje renacentista aprecia detalles de talleres franceses y florentinos. Respecto a este conjunto señala la desaparición de cuatro esculturas en el hundimiento del cimborrio de 1888, que fueron reemplazadas por otras tantas de Adolfo Rodríguez López.

A partir de 1519 y hasta 1523 Miguel Perrín se ocupó de los programas escultóricos de la Puerta del Perdón y de las portadas construidas por Juan de Hoces en el frente oriental del templo. En la primera destaca Laguna el relieve de *La expulsión de los mercaderes del Templo*, ejecutado a partir del dibujo del pintor Pedro Hernández, cuya moderna escenografía se compuso con estampas alemanas e italianas. Las mismas fuentes señala para los fondos de los relieves de *La Epifanía* y *La entrada de Cristo en Jerusalén*, que ocupan los tímpanos de las otras dos portadas, considerando de factura más renacentista al último. En esta portada indica la sustitución de algunas figuras de profetas en el siglo XVIII y en 1913 por José Ordoñez Rodríguez.

Seguidamente estudia el proyecto figurativo del trasaltar mayor, encargado en 1522. Se trataba de las imágenes que ocuparían los cincuenta y nueve edículos diseñados por Juan Gil de Hontañón para los muros de cierre de la capilla mayor catedralicia. Señala que de este conjunto sólo modeló veintiseis esculturas, siendo las restantes de Juan Marín y Diego de Pesquera. Estima que las más re-

presentativas son las del muro oriental, frontero a la Capilla Real, con la *Virgen del Reposo* e imágenes de los santos locales.

El último encargo a Perrín fue en 1526 y corresponde al relieve de *La Quinta Angustia* para la capilla de la Piedad de la catedral de Santiago de Compostela, fundada por Juan Ibáñez de Mondragón. La instalación de este singular conjunto obligó a Perrín a trasladarse a la capital gallega, operación concluida en 1528. A partir de este año se le pierde el rastro, volviendo a aparecer en Sevilla en 1537 solicitando trabajo al cabildo de la catedral, que le encomendó las figuras de los muros laterales del trasaltar, que no llegó a finalizar. En esos años de silencio sospecha Laguna que pudo trabajar en Castilla o en Portugal. La última obra que analiza es la *Virgen del Oratorio* de la catedral de León, que ingresó en dicho templo en 1536, pero que debió ser encargada años antes. Por su factura y modelado Laguna la relaciona con la Virgen de la *Epifanía* de la catedral sevillana. Concluye el estudio de Miguel Perrín señalando que sus últimos años fueron de terrible penuria, teniendo que vivir de la caridad del cabildo hispalense.

El libro es resultado de casi veinte años de trabajo exhaustivo y riguroso, en los que la investigación bibliográfica y de archivo se ha acompañado del estudio detallado y directo de las obras, tarea para la que han resultado decisivas las labores de restauración de las imágenes de Miguel Perrín. Gracias a ellas y a los correspondientes informes científicos, Laguna Pául ha podido conocer y comentar los recursos y técnicas que el imaginero francés empleó para componer y cocer sus esculturas de barro. Estas aportaciones enriquecen una obra sólidamente fundamentada, de cuidada escritura y dominio del vocabulario técnico y artístico que es un nuevo testimonio del magisterio de su autora.

ALFREDO J. MORALES
Universidad de Sevilla

BENITO CONDE, C. J., *Emulación cortesana y devoción en la promoción artística de María de Lazcano (1593-1664) en Guipúzcoa*, Bilbao, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitate, 2022, 360 pp., ISBN: 9788413193915.

Las mujeres tradicionalmente no han existido para la historia del arte, y de hecho, hasta hace escasas fechas han permanecido silenciadas. En los estudios de la disciplina, en general se aludía a la figura femenina como objeto de representación o como inspiración de los artistas. Pero por fortuna, en las últimas décadas esta secular invisibilización ha comenzado a revertir. De este modo, se ha iniciado el reconocimiento y, en consecuencia, el estudio de las múltiples facetas que las mujeres han desarrollado durante siglos en el ámbito artístico: como artistas, como colaboradoras o gestoras de talleres artísticos, como coleccionistas, como mecenas y promotoras de las artes, como espectadoras e, incluso más recientemente, como investigadoras de arte y gestoras del patrimonio.

Es precisamente en este contexto de investigación sobre la contribución femenina al ámbito artístico donde se sitúa este libro de César Javier Benito Conde, que se corresponde con el núcleo principal de su tesis doctoral, defendida en 2021 en la Universidad del País Vasco bajo la atenta dirección de Javier Vélez Chaurri. La obra tiene por objeto el estudio de la sobresaliente labor de promoción artística que realizó la que sin duda fue, por múltiples aspectos que se desgranán en el libro, una mujer extraordinaria: María de Lazcano, quien creó un destacado conjunto urbanístico palacial-conventual en Lazcano como imagen y memoria de su linaje y como instrumento de visualización de poder.

La monografía, de 360 páginas, ilustrada convenientemente con 124 fotografías que apoyan el discurso desarrollado, se basa en una amplia bibliografía y, sobre todo, en abundantes fuentes documentales procedentes de una decena de archivos históricos, entre los que destaca el Archivo Histórico Nobiliario de la Monclova, de la Casa ducal del Infantado, a cuyas manos está ligado el palacio de Lazcano.

La investigación se articula a través de seis capítulos precedidos de una introducción y culminados con unas certeras conclusiones. Muy apropiado resulta el estado de la cuestión que se ofrece en las primeras páginas tanto sobre la promoción femenina de las artes, como, especialmente, sobre la figura de María de Lazcano. Evidencia con ello el autor que los varones de su familia, especialmente su marido, el almirante Antonio de Oquendo, han venido eclipsando a la señora en la historiografía, resultando las referencias a esta dama guipuzcoana escasas y dispersas, a pesar de ser la mujer más poderosa de su tiempo en Guipúzcoa e impulsora del mejor ejemplo vasco de espacio urbano barroco del siglo XVII.

El primer capítulo presenta la biografía de la XIV señora de Lazcano, su formación en un ambiente refinado y opulento, su firme personalidad, su relación con la Corte, su extenso patrimonio que ella misma administraba, así como su profunda religiosidad. La pérdida de su esposo e hijos en un corto espacio de tiempo marcó su vida al quedarse sin sucesión directa, circunstancia que le llevó a una autonomía plena durante treinta años y a terminar sus días en el convento de Santa Ana de Lazcano, donde profesó como religiosa. El segundo capítulo resulta clave, pues se centra en su significativa labor como promotora de las artes, lo que inclina al autor a hablar de *matronazgo*, expresión acuñada por Cándida Martínez López y Felipe Serrano Estrella como sinónimo de patronazgo, pero de iniciativa femenina. Se nos muestra aquí una mujer independiente, de fuerte temperamento, resolutiva, con capacidad de gobierno, ambiciosa e inteligente, que determinó entre 1638 y 1645, ya viuda y sin hijos, la construcción en Lazcano de un palacio familiar y, junto a él, dos conventos: el de Santa Teresa, de carmelitas descalzas, erigido para cumplir la voluntad de su difunta hija M^a Teresa, devota de la santa abulense, y el de Santa Ana, de bernardas recoletas, levantado para honrar la memoria de su hijo Antonio Felipe, devoto a su vez de san Bernardo. En aquel contexto de Reforma católica, a estos establecimientos religiosos se unió el colegio de la Inmaculada Concepción para los jesuitas en San Sebastián, en este caso por expreso deseo de su marido, admirador de la Compañía de Jesús y de su fundador. A cada una de estas construcciones se de-

dican de manera pormenorizada los cuatro siguientes capítulos. Como escenarios de poder, María empleó en estas empresas cuantiosos recursos, dotándolas con esplendor y suntuosidad y apostando incluso por la ostentación. No en vano, la magnificencia era un signo visual de nobleza y estrategia de prestigio, máxime en unos templos concebidos como panteón para los distintos miembros de la familia. En la residencia familiar optó por un esquema torreado clasicista, inspirándose en la arquitectura cortesana de los Austrias y emulando otros conjuntos monumentales nobiliarios como Lerma, Medinaceli o Pastrana. Para las construcciones religiosas se inclinó por un barroco clasicista de acuerdo con modelos conventuales contemporáneos.

En suma, nos hallamos ante un libro significativo que rescata del olvido y reivindica la figura de María de Lazcano, gran promotora de las artes y difusora de lenguajes y modelos artísticos en el ámbito vasco durante el siglo XVII.

PILAR ANDUEZA UNANUA
Universidad de La Rioja

ARRÚE UGARTE, M^a B., RODRÍGUEZ MIRANDA, Á. y VALLE MELÓN, J., *Trazados de arquitectura y grafitos históricos en el monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja): una historia constructiva y conventual narrada en los muros*, San Millán de la Cogolla, Fundación San Millán de la Cogolla, 2022, 395 pp., ISBN: 978-84-18088-15-5.

Los paramentos interiores de los monumentos históricos pueden ser soporte de ricos testimonios que nos hablan de diversos aspectos de gran interés, como su historia constructiva o la propia vida desarrollada entre sus muros. A veces se trata de vestigios que pueden pasar desapercibidos, pero hoy en día, gracias al desarrollo de nuevas tecnologías, es posible recopilarlos, analizarlos e interpretarlos. Esta es la propuesta del libro firmado por M^a Begoña Arrúe, Álvaro Rodríguez y José Manuel Valle sobre los trazados de arquitectura y grafitos históricos en uno de los edificios más importantes de La Rioja: el monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso. Lo que se ha pretendido con este trabajo, por tanto, es registrar y documentar montees y rasguños de arquitectura, señales y marcas de cantería, así como cualquier otro tipo de grafitos históricos localizados en el monasterio, buscando asimismo una aproximación a su significación e interpretación. Los dos conjuntos analizados son el del claustro bajo, que comenzó a construirse en 1549; y el de la zona conventual de la segunda planta, situado sobre las bóvedas de la capilla Relicario, en la planta baja de la torre. Todo ello ha sido posible gracias al recurso a las nuevas tecnologías. No obstante, el primer acercamiento a este tema se realizó hace más de veinte años, cuando uno de los monjes se percató de la existencia de algunas marcas particulares en los muros del convento.

El libro objeto de análisis, articulado en siete capítulos, constituye por tanto una continuación de estos estudios y de otros trabajos publicados previamente

por los citados autores, a modo de avance, en forma de artículo. La presentación está suscrita por Fray Pedro Merino Camprovín, prior del monasterio de Yuso y secretario de la Fundación San Millán de la Cogolla, quien pone en valor el legado de la comunidad benedictina del citado conjunto monástico, que desde 1997 goza de la declaración de Patrimonio de la Humanidad por parte de la UNESCO. Merino destaca asimismo el acierto de promover la digitalización y el estudio de los dos conjuntos de grafitos de ejecución de las obras —trazos y dibujos— conservados en este inmueble.

El primer capítulo, firmado por los tres autores antes citados, lleva por título “Antecedentes, del muro a internet, el largo camino”. En él se advierte la importancia que están cobrando en este momento los estudios referentes a las diversas señas que se han ido dejando a lo largo de los siglos por parte del hombre en diferentes soportes, y su alcance a lo largo de la historia. Se toma como punto de partida los realizados en el mundo egipcio, fundamentalmente atendiendo a funciones constructivas y arquitectónicas, como es el caso del estudio que nos ocupa. Estos grafitos históricos, de hecho, pueden mostrarnos algunos aspectos claves para comprender el proceso constructivo del inmueble, aunque muchas veces puedan pasar desapercibidos a simple vista.

El segundo capítulo, suscrito por los doctores Rodríguez Miranda y Valle Melón, se denomina “Registro, conservación y difusión de la información de trazados arquitectónicos y grafitos históricos”. En él se pone de manifiesto el interés que presentan el registro y la documentación de este tipo de creaciones, así como su preservación y difusión. Se hace hincapié, por ejemplo, en la importancia de la transmisión del conocimiento atesorado en las trazas, en este caso usando el muro como soporte. Asimismo, consideran fundamental que el estudio de este patrimonio sea accesible y utilizable para seguir generando conocimiento. De este modo, el visitante que se acerque a este conjunto monástico puede visualizar estas trazas en sus dispositivos móviles gracias a la aplicación móvil creada a este fin.

El tercer capítulo, firmado por la doctora Arrúe Ugarte, aborda “Los conjuntos de trazados y grafitos del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, en el marco de su historia constructiva”. En él se sintetizan los resultados de la investigación histórica que se ha llevado a cabo durante los diferentes periodos en que se ha efectuado esta labor, que comenzó en el año 2000; tuvo una segunda etapa en los años 2003-2004, y se ha podido terminar recientemente. La revisión de estas investigaciones, su actualización y sus interpretaciones continúan en los siguientes apartados del libro.

El cuarto capítulo, bajo la autoría de los tres integrantes de esta monografía, lleva por título “Trazados, marcas y grafitos históricos en el claustro bajo del monasterio de Yuso”. Este apartado se dedica al marco arquitectónico en el que se desarrollan estas obras, esto es, el proyecto de reforma y ampliación del nuevo edificio monástico siguiendo las pautas dictaminadas por la Congregación de San Benito de Valladolid, a la que se incorpora la casa de San Millán en los inicios del siglo XVI. Es entonces cuando se erigen los dos conjuntos que albergan los grafitos históricos objeto de análisis, de ahí la importancia de conocer el desarrollo histórico de estos espacios para poder valorar en profundidad el contenido de

los grafitos conservados. Esto ha permitido datar la mayoría de los trazos, marcas y grafitos de este primer espacio entre la segunda mitad del siglo XVI, el primer tercio del siglo XVII, e incluso algunos de forma más puntual en el siglo XVIII.

El quinto capítulo, de Arrúe Ugarte, se ocupa de “Los grafitos históricos del antiguo noviciado benedictino y torre del monasterio de Yuso”. Su configuración definitiva debemos fecharla en los años setenta del siglo XVII, momento en que se genera una importante documentación sobre diversos soportes, como el muro, los manuscritos o los dibujos, dando como resultado alusiones tanto al ámbito cristiano —pudiendo citar al respecto el grafito que representa una procesión conventual con las arcas de las reliquias de San Millán y sus discípulos— como al profano —de lo que es muestra la mano y el tetragrama con el canto gregoriano *Ecce sacerdos magnus*—. Éstos continuaron hasta la fecha de partida de la orden en 1835, e incluso ha sido posible documentar la autoría de algunas de estas obras.

Cierran el libro los capítulos sexto y séptimo, dedicado el primero citado a las fuentes manuscritas (de diversos archivos, como el Archivo Histórico Nacional; el Archivo de la Real Cancillería, el Archivo General de la Administración, el Archivo Histórico Provincial de La Rioja o el Archivo del Monasterio de San Millán de la Cogolla) y a la extensa bibliografía; y, el segundo, a los índices —onomástico, geográfico y de siglas—. Se trata, en definitiva, de una nueva e interesante aportación al conocimiento de este importante conjunto monástico de San Millán de la Cogolla de Yuso, que se suma a las ya realizadas previamente desde la perspectiva de la historia, la historia del arte o la arqueología. Es asimismo una muestra de la importancia que tuvo a lo largo de su historia este inmueble, cada vez conocida más en profundidad, pero que todavía puede arrojar nuevos datos en investigaciones futuras.

JOSÉ MARÍA ALAGÓN LASTE
Universidad de Zaragoza

VÁZQUEZ ASTORGA, M., *Panorama de Madrid y sus cafés como espacios para la práctica de la sociabilidad pública (1765-1939)*, Gijón, Ediciones Trea, 2022, 292 pp., ISBN: 9788418932670.

Entre las investigaciones que hoy despiertan un mayor interés están aquellas (más recientes y minoritarias) que estudian los espacios privados y públicos en los que se ha desenvuelto y se desenvuelven los distintos momentos de la vida cotidiana, como las casas y el espacio doméstico, los espacios educativos o los establecimientos públicos para la sociabilidad. Sobre estos últimos viene investigando desde hace varios años Mónica Vázquez Astorga, abordando tanto la arquitectura escolar como los cafés ciudadanos, dos líneas de investigación a las que llegó a través de su modélica investigación sobre el arquitecto zaragozano José Borobio Ojeda (1907-1984).

Su indagación sobre los cafés —que tiene como precedente el libro publicado por Antonio Bonet Correa en 2012—, se encuentra perfectamente consolidada después de sus investigaciones sobre la evolución de los existentes en varias ciudades europeas y españolas. Así, en 2015, publicaba dos de sus trabajos sobre el tema, el relativo a los cafés europeos del último cuarto del siglo XIX [en CHAVES MARTÍN, M. Á., (dir.), *Comunicación y Ciudad*, Grupo de investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Madrid, Universidad Complutense, 2015, pp. 23-37] y el referido a los cafés de Florencia, fruto de la estancia de la investigación llevada a cabo un año antes en los archivos, bibliotecas y hemerotecas de la capital toscana (*Cronaca dei caffè storici di Firenze: 1865-1900*, Firenze, Comune di Firenze, 2015). En este mismo año, aparecía también su excelente estudio sobre los cafés zaragozanos entre los siglos XVIII y XX (*Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2015), que venía a unirse a otras publicaciones previas sobre las remodelaciones de los cafés Salduba, Alaska y Abdón realizadas en los años treinta, en cuyas fachadas e interiores dejó su personal impronta el ya citado arquitecto José Borobio.

En los años siguientes nos avanzó su estudio sobre otros destacados cafés nacionales, como fueron los madrileños de San Millán, Calatravas y Suizo, remodelados entre los siglos XIX y XX (“La pintura decorativa y el *café de San Millán* de Madrid: la decoración de Manuel Zapata y Seta en 1891”, *Artígrama*, 32, 2017, pp. 367-384; “La decoración pictórica del *café Calatravas* (1939) de Madrid y su significado en el contexto político”, *De Arte*, 17, 2018, pp. 175-190; y “Estampa del Madrid antiguo: el *café Suizo* (1845-1919)”, *Ars Bilduma*, 9, 2019, pp. 95-112), y el valenciano café de España, diseñado en el Ochocientos con una cuidada decoración historicista [“El café de España (1886) de Valencia, un capricho arquitectónico inspirado en La Alhambra”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 29, 2020, pp. 187-200].

Ahora, continuando con esta línea de investigación en la que ya es referente imprescindible, nos ofrece un completo estudio sobre los cafés de Madrid, resultado de un largo trabajo de consulta de los archivos, hemerotecas y bibliotecas madrileñas, de la recopilación de citas y descripciones literarias, y de la reunión de un amplio material gráfico. Su estudio se inserta entre dos fechas, 1765, año en el que se abrió un café en la Fonda de San Sebastián en Atocha, en el que surgiría una importante tertulia literaria precedente de los posteriores cafés literarios, y 1939, año de terminación de la Guerra Civil, que habría de tener sus consecuencias en la vida y lugares de ocio. Toda la información recogida nos la presenta estructurada en cuatro capítulos.

En el primero nos esboza una breve introducción acerca de los orígenes y difusión del consumo de esta bebida, que trajo consigo la aparición de los primeros establecimientos públicos europeos, que, adoptando su nombre, habrían de convertirse en nuevos espacios ciudadanos para la sociabilidad, encuentro y tertulias, difusión de nuevas ideas e, incluso, conspiraciones políticas.

En el capítulo segundo, se centra en los cafés madrileños de los siglos XVIII y XIX, un periodo cronológico en el que distingue hasta cuatro etapas. En ellas nos va explicando la aparición de los primeros cafés madrileños como transfor-

mación de las viejas botillerías, se refiere al Cuatro Naciones como el primero que adoptó en 1787 el nombre de café, seguido de otros, como el de Levante, el de Santo Domingo —que ofrecía periódicos a su clientela—, el del Príncipe o el del *Parnasillo* —donde se creó una importante tertulia de escritores y artistas, de la que surgirían más tarde instituciones tan destacadas como el Ateneo (1835) y el Liceo Artístico y Literario (1837)—. Su proliferación y el que se consolidaran como lugares de reunión, explica, por un lado, que se dictaran normas gubernamentales para su control y apertura, y, por otro, que se incluyera este tipo de establecimientos en fondas, posadas, mesones o en el salón central de los nuevos paseos arbolados (el del Prado), a la vez que se ampliaba la oferta de degustación del café a otras bebidas y alimentos dulces y salados. Por su parte, en las dos primeras décadas del siglo XIX, la Guerra de la Independencia y la inestabilidad política, impidieron su despegue e incluso propiciaron el cierre de algunos de ellos. En esta época predominaron los cafés modestos, ubicados en el centro de mayor actividad comercial, con escaso tratamiento arquitectónico y decorativo, si bien, se fueron ampliando sus propuestas de ocio, con la posibilidad de escuchar música, disfrutar de una sala de baile o jugar al billar, dominó, damas y cartas (café de la Cruz de Malta, en la fonda de igual nombre, o “tertulia pública” abierta en la calle de Prado, 3), una orientación que habría de seguir en las décadas siguientes, en las que, dado el contexto político del país, algunos pasaron a ser escenario de agitación política y congregación de liberales (el de San Sebastián, la Fontana de Oro o de Lorenzini). Frente a esto, sobre todo a partir de la muerte de Fernando VII, fueron asimismo sede o embrión de instituciones culturales y literarias (la tertulia del Café Solito lo sería del futuro Casino de Madrid), pudieron contar con jardín para música y celebraciones, o, incluso, acoger curiosas exhibiciones (como la de figuras de cera, de 1827, en el de la Cruz de Malta).

Por su parte, las mejoras urbanísticas de Madrid en las décadas centrales del siglo XIX, propició que los cafés se orientaran también a mejorar su imagen, comodidad y servicio, diferenciando sus espacios interiores según su uso (salas para tertulias, gabinetes para lectura, lugares para juego o reunión) o preocupándose porque su decoración adquiriera un aspecto elegante y se ofreciera mayor confort a la clientela (mesas de mármol, asientos mullidos con respaldo, mejor iluminación, espejos). Ejemplos de ello fueron el Café del Espejo, al que la prensa calificó como el regenerador de los cafés madrileños, el de Esmeralda, o el Suizo (1845), al que Mónica Vázquez da un tratamiento monográfico como el primero de los cafés de Madrid y escenario de reuniones de progresistas y revolucionarios, al igual que sucedió con el renovado café de la Iberia (rebautizado como Nueva Iberia). Paralelamente, otros ofrecían conciertos, surgieron los cafés-cantantes y los cafés-líricos, en los que se hacían representaciones teatrales (cafés de Diana, de los Catalanes, de Capellanos o de Embajadores) y se incluyeron cafés y cafés-restaurante tanto en los nuevos hoteles (el Universo, Inglés o de las Cuatro Naciones) como en algunos teatros (Real, Príncipe o Variedades). En los sesenta, los cafés, situados sobre todo en el sector de la Puerta del Sol y alrededores, fueron foco de insurrección, en los que conspiraban los partidos revolucionarios (el de Zaragoza o de San Marcial), o sede de tertulias literarias (el Imperial),

a la vez que con sus renovadas decoraciones evocaban los cafés parisinos o el exotismo de otras culturas. El café de Madrid, fue uno de los primeros en lucir un programa pictórico unitario, en el que intervinieron destacados pintores y escenógrafos, que, mediante decoraciones clásicas, alegorías y la mitología, compusieron escenas alusivas al progreso, las artes y las ciencias en las distintas salas del establecimiento.

Finalmente, el mayor desarrollo de los cafés llegó en el último tercio del siglo XIX, coincidiendo con el periodo de la Restauración y regencia de María Cristina. Ubicados no sólo en el centro sino en zonas periféricas, muchos de ellos fueron decorados por artistas de acuerdo al gusto imperante, ofertaban salones para degustación y comidas, tertulias, billares y juegos, contaban incluso con jardín, y eran lugar de reunión de intelectuales, artistas, políticos y personalidades. De entre todos ellos destacan de manera especial tres, a los que dedica un tratamiento más amplio: el café de Fornos (1870), el de San Millán (1876) y el renovado Suizo (1868). El primero, instalado en un barrio céntrico y elegante (calle Alcalá), contaba con dos plantas para café, restaurante y salas privadas para tertulias, se decoraba con tapices, pinturas y frescos, espejos y lámparas de bronce y un reloj, disponía de confortables muebles y servía con refinadas vajillas, siendo periódicamente renovado con intervención de los mejores artistas, por lo que fue uno de los preferidos por el público más refinado. El segundo, ubicado en un barrio castizo y popular (calle de San Millán), tenía sala de billares y amplio salón, con espejos, muebles asimismo de calidad, y pinturas en paredes y techos, pero de temática popular y alejada de los temas académicos del anterior, obra de un artista de menor renombre. Su clientela estaba formada por comerciantes, actores, toreros y algunos escritores. Y el tercero, ya histórico y ubicado en el centro (calle Alcalá), vivió en estos años una nueva etapa hasta su cierre definitivo en 1919; su renovación de 1884 lo configuró como un gran salón muy luminoso, gracias al uso de esbeltas columnas de hierro y apertura de grandes ventanales, decorado con espejos y amueblado con confortables divanes, mesas de mármol y sillas Thonet. Fue calificado como el café de la bohemia, por ser escenario preferido para las reuniones de escritores y artistas.

El tercer capítulo lo dedica a los cafés entre 1900 y 1939, décadas en las que Madrid vivió importantes cambios urbanísticos y un gran ambiente cultural, pese a las consecuencias de la primera contienda mundial y la Guerra Civil. Se renovaron algunos cafés antiguos y cerraron otros que no supieron adaptarse a los nuevos gustos. Aparecieron las cervecerías, en las que podía tomarse ésta y otras bebidas alcohólicas; los bares en los que, siguiendo el modelo americano, podía degustarse en la barra de pie una taza de café de forma rápida y económica; y los locales que expendían por autoservicio tanto bebidas como tentempiés, a la manera inglesa. Los cafés siguieron siendo sede de tertulias literarias y artísticas, destacando entre todos tres: el Pombo, que tuvo un importante papel en la difusión de las vanguardias, contó con la presencia de algunas mujeres artistas y fue inmortalizado por el pintor José Gutiérrez Solana; el Colonial, que, siendo más tradicional, se convirtió en centro de la vida bohemia nocturna; y el Fornos, establecimiento antiguo que, después de diversas peripecias, habría de tener su

continuidad en el Grand Café (1910), en el lujoso cabaret Fornos Palace (1920), en el café-restaurant Riesgo (1928) y, finalmente, en el café-bar-restaurant de igual nombre (1932), siendo un claro ejemplo de la necesaria transformación de estos establecimientos para sobrevivir a los nuevos tiempos.

En los años veinte, los cambios de vida trajeron consigo la redecoración a la moda de muchos de ellos y la consolidación de los bares como lugares de encuentro, con espacios pequeños provistos de una larga barra, en los que podían degustarse cafés, bebidas, apetecibles tentempiés e, incluso, comidas (bar Flor). Algunos siguieron siendo lugar de tertulias de artistas, literatos, dibujantes y humoristas, de los que saldría la creación de importantes revistas, como la Revista de Occidente o Gutiérrez. Finalmente, en los años treinta, los hubo que recuperaron la imagen de los cafés ochocentistas, pero provistos tanto de salas para café, restaurante o billar, como de barra americana, con la maquinaria más moderna, ofertaban actuaciones musicales en boga, y estaban dotados de espacios cómodos diseñados por reconocidos artistas y arquitectos, en los que se podían celebrar tertulias diversas (los cafés Zahara, Aquarium o Lion). Los cafés tradicionales fueron languideciendo ante el éxito de los bares americanos, cabarets y salas de fiestas que ofrecían nuevos entretenimientos, frente a las reposadas tertulias anteriores.

El último capítulo es simplemente un epílogo, en el que se centra en los cafés que continuaron o se crearon más allá de la contienda civil. Ejemplo de ellos fueron el café Calatravas, que incluyó en su fachada la fecha de apertura, 1939, con la leyenda “Año de la Victoria”, y se adaptó a las directrices políticas de propaganda, redecorándose con un monumental estilo historicista clásico; o los antiguos cafés que, sobre todo desde mediados del siglo, se transformaron en cafeterías en competencia con las nuevas cafeterías abiertas con barra americana, cuya oferta y decoración estaba a la altura de las mejores europeas (Nebraska, Dólar, Santander). Pero, en todo caso, los cambios en las costumbres y la vida moderna llevaron a la decadencia y fin de los cafés tradicionales, de los que en la actualidad tan sólo quedan dos: el Gijón, en el que todavía pervive algo de los cafés literarios, como último vestigio del importante papel de intercambio intelectual que desempeñaron los cafés históricos, y el Comercial, que, tras su último cierre, fue abierto de nuevo, pero con una imagen distinta, adaptada al mundo actual.

En definitiva, nos encontramos ante un excelente libro mediante el que su autora, Mónica Vázquez Astorga, nos traza una sugerente imagen de los cafés históricos madrileños, exhaustivamente detallada y viva, en la que progresivamente nos va revelando su apertura y cierre, sus propietarios, su ubicación en el trazado urbano de la capital, su clientela, la evolución de su tratamiento espacial y estético, y su importante papel en los cambios políticos acaecidos en nuestro país. Así, una vez más, como ya lo ha hecho en publicaciones precedentes (tal como lo hace todo buen historiador del arte cuando realiza una rigurosa investigación del pasado), nos reconstruye un Patrimonio casi perdido, que, de este modo, podrá estar siempre presente en nuestro recuerdo, sin caer en el olvido.

MARÍA ISABEL ÁLVARO ZAMORA
Universidad de Zaragoza

ALTARRIBA, A., *La España del tebeo*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2022, 558 pp., ISBN: 978-84-18490-54-5.

España es un país de viñetas. Nuestro territorio no puede comprenderse sin la emergencia del cómic como medio de masas y de acuerdo al espacio que ha ocupado dentro de la Historia del Arte y la Cultura Visual contemporánea. Esa es la conclusión que destila *La España del tebeo*, en la que el autor realiza un recorrido por la evolución del cómic desde el franquismo hasta finales del siglo XX. Supone una reedición sobre la publicación desarrollada por la editorial Espasa-Calpe en el año 2001, actualizada y con un importante apartado gráfico.

Antonio Altarriba ha ejercido como catedrático de literatura francesa en la Universidad del País Vasco y cuenta con un largo y galardonado currículum como guionista de historieta. En el año 2010 recibió el Premio nacional de Cómic junto a Kim por la novela gráfica *El arte de volar*, centrada en la vida de su padre, combatiente en el bando republicano durante la Guerra Civil. *El ala rota*, dedicado a su madre y publicado en 2016, configura junto al anterior un díptico de memoria histórica que retrata la evolución política y social de nuestro país. La conocida como “Trilogía Egoísta” o del “Yo”, iniciada en el año 2014 con *Yo, Asesino*, cuenta con los claroscurotistas dibujos de Keko y se acerca de forma aguda a temas como el ámbito académico, el retorcido universo de las farmacéuticas o la corrupción política. La actividad creativa del profesor y guionista es amplia: como escritor de ficción ha firmado libros entre los que se encuentran *El filo de la luna* (1993) o *La memoria de la nieve* (2002), mientras que junto a Pilar Albajar forma un dúo artístico responsable de numerosas series fotográficas de impacto y proyección internacional.

A nivel teórico y crítico, el autor ha realizado numerosos textos clave para comprender la historia del cómic. Recientemente se ha publicado por parte de Ediciones Marmotilla la primera edición completa de su tesis doctoral. Con el título de *La narración figurativa*, se abre con un prólogo del teórico Roberto Bartual. Su investigación doctoral se encuentra centrada en el análisis de la *bande dessinée* francesa. La defensa se produjo en el año 1981, lo que la convierte en la segunda tesis centrada en cómic a nivel nacional, tan solo por detrás de la desarrollada por Juan Antonio Ramírez en 1975. Es, a su vez, el primer trabajo con esta categoría que investiga desde España el cómic producido fuera de nuestras fronteras. Más allá de este hito inicial, su producción bibliográfica es extensa. Sirva como ejemplo *Comicsarías: ensayo sobre una década de historieta española (1977-1987)*, firmado junto a Antoni Remesar y publicado en 1987 por Promociones y Publicaciones Universitarias. El libro supone un estudio riguroso del medio en uno de sus momentos de mayor importancia en la historia reciente.

La España del tebeo se organiza en dos grandes apartados: una primera parte dedicada a los tebeos editados durante el periodo franquista y una segunda que abarca desde la Transición hasta las últimas producciones del siglo XX. El autor desarrolla un análisis que abarca desde los personajes de la Escuela Bruquera (como Zipi y Zape de José Escobar), hasta el *underground* encarnado en las producciones de Nazario. Tal y como destaca Antonio Altarriba *la avalancha*

de productos que ya desde los primeros años cuarenta invadió los quioscos, solo sirvió de avanzadilla para un batallón mucho más nutrido que no tardaría en adueñarse del país (p. 11). El investigador busca generar una visión global en el lector, desarrollando de esta forma una obra que comparte protagonismo en la historiografía reciente con aportaciones como el esfuerzo colectivo *Historietas, comics y tebeos españoles*, coordinado por la profesora Viviane Alary (Presses Universitaires du Mirail, 2002) y que se suma a las contribuciones de figuras entre las que se encuentran Luis Gasca, Román Gubern o Antonio Martín.

Una de las grandes aportaciones del libro se encuentra en la generación de conceptos como el de los planteamientos editoriales “de agencia” y “de fanzine” (p. 380), que explican una buena parte de los caminos recorridos por el *boom* del cómic adulto de los años setenta y ochenta. Este hecho es uno de los que explican que la obra haya tenido muy buena recepción historiográfica posterior, definiendo así el claro sentido que tiene su reedición.

La publicación de *Grafikalismos* se encuentra especialmente cuidada: cuenta con una ilustración de cubierta dibujada por Sergio García (Premio Nacional de Ilustración en 2022), con color de Lola Moral. Incluye más de trescientas imágenes y una maquetación muy trabajada. Asimismo, se dispone al final una breve bibliografía actualizada. La serie de libros editados desde la Universidad de León se constituye como una colección de referencia, tanto en el ámbito hispanohablante europeo y americano como en el corpus de estudios sobre historieta a nivel internacional. Se encuentra dirigida por José Manuel Trabado, profesor universitario de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y reconocido especialista en el tema.

La obra se publica dentro de la colección castellanoleonesa justo después de *(Des)montando el libro. Del cómic multilínea al cómic objeto*, firmada por Enrique del Rey (Premiado como Mejor Monografía en Artes y Humanidades en la XXV edición de Premios Nacionales de Edición Universitaria) y antes del colectivo *Multimodalidad e intermedialidad. Mestizajes en la narración gráfica contemporánea ibérica y latinoamericana*, libro que surge como resultado del Proyecto Europeo COST iCON-MICs (Investigación sobre el cómic y la novela gráfica en el área cultural ibérica).

Pero el libro no se conforma con el importante papel que desempeña dentro de la literatura académica, sino que se encuentra dirigido a cualquier lector que pueda encontrarse interesado en el medio. Los argumentos del autor se plantean sin resultar farragosos, generando un recorrido coherente por las viñetas y la cultura española del siglo XX. El texto muestra las capacidades de Antonio Altarriba como teórico, pero también como escritor de pluma precisa, que logra encontrar las palabras adecuadas para describir un contexto o una producción concreta. La reedición de *La España del tebeo* da buena cuenta de la riqueza en la producción de teoría sobre el cómic en castellano en los últimos años. Nos abre un universo sin el cual resultaría imposible entender la complejidad artística del último siglo en nuestro país.

JULIO A. GRACIA LANA
Universidad de Zaragoza

ÁVILA DE LA TORRE, A., *Francesc Ferriol Carreras. Arquitecto (1871-1946)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, 2022, 213 pp., ISBN: 978-84-18846-02-1.

El nombre de Francesc Ferriol Carreras ha pasado desapercibido en la historia del Modernismo hasta la publicación, en 2009, de la tesis doctoral de Álvaro Ávila de la Torre sobre la arquitectura y el urbanismo de Zamora entre 1850 y 1950. La difusión de la brillante producción del técnico en la localidad ha sido determinante para su ingreso en la prestigiosa Ruta del Modernismo, por lo que toda aportación sobre su obra despierta, a priori, gran interés.

En esta monografía Ávila retoma y amplía el estudio iniciado años atrás, ahondando en la vida personal y en la carrera profesional del facultativo a lo largo de su periplo por Barcelona, Zamora y, de manera fugaz, por Cádiz. Cabe destacar el extraordinario trabajo de investigación realizado, que ha permitido identificar más de trescientas obras atribuibles al técnico y reunir una excepcional documentación que suple la pérdida de la mayor parte de sus papeles personales. No es menos meritorio el esfuerzo del autor para analizar, clasificar y sintetizar, en las poco más de doscientas páginas que integran el volumen, la prolífica trayectoria de Ferriol, sin renunciar, por ello, a proporcionar un minucioso estudio estilístico de aquellos ejemplos más significativos, que organiza de forma cronológica.

El primer capítulo repasa la biografía del técnico, haciendo hincapié en su etapa formativa —en la que colaboró con Lluís Domènech i Montaner— y en los años que pasó en Zamora como funcionario municipal donde, a pesar de los sinsabores, pudo desarrollar su trabajo más maduro. Le sigue un breve apartado dedicado a las primeras obras construidas en su ciudad natal, caracterizadas, aún, por la presencia de elementos eclécticos e historicistas. En el tercer título, centrado en la producción plenamente modernista que el arquitecto proyectó entre 1901 y 1917, se desgranán los rasgos compositivos de los elementos en los que Ferriol plasmó su filiación a esta corriente. No falta un detallado examen de sus inmuebles barceloneses más singulares, como las conocidas casas Batlle y Valhonrat, ni el estudio de su producción zamorana, en la que se aprecia el estilo personal que forjó en la capital catalana, pero con las necesarias adaptaciones a la realidad local.

Durante estos mismos años el arquitecto diseñó, de forma esporádica, algunos inmuebles adscritos a otras corrientes, si bien, no renunció a plasmar en ellos su impronta modernista. Así, en el capítulo cuarto se estudian varios ejemplos de arquitectura industrial y de ladrillo, y en el siguiente se analiza en detalle el teatro zamorano Ramos Carrión, donde se decantó por una solución clasicista de corte renacentista. Este último proyecto se desmarca del estilo tardoeclecticista, próximo a los principios estéticos del Noucentisme, que adoptó nuestro protagonista tras su regreso a Barcelona en 1917. La sede de la Cámara de la Propiedad de la Ciudad Condal de 1923 constituye, sin duda, el ejemplo más significativo de esta última etapa vital y profesional, cuyo análisis se desarrolla en el título sexto. Los dos últimos capítulos repasan la breve incursión de Ferriol en el campo de la

rehabilitación patrimonial y del urbanismo. Completan el volumen la bibliografía y un listado de todas las obras atribuibles al técnico entre 1891 y 1942. El texto se ilustra con fotografías en color de los edificios y los proyectos aludidos que, por el limitado espacio disponible, no siempre permiten admirar la delicadeza y el detalle que el arquitecto imprimía a sus trazados.

A pesar de las restricciones editoriales, Ávila logra, de manera satisfactoria, su propósito de reivindicar a Ferriol como una figura del Modernismo catalán, mostrando, a través de una exposición coherente y un estilo fluido, una completa semblanza del barcelonés que revela un talento comparable al de otros maestros más afamados.

M^a ALMUDENA FRECHILLA ALONSO
Universidad de Salamanca

GRACIA LANA, J. A., *Creatividad e independencia. Colectivos de cómic durante la Transición*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2022, 216 pp., ISBN: 978-84-18902-70-3.

Los años setenta y con ello su hito vertebrador, la Transición democrática, continúan adoleciendo de nuevas miradas que ayuden a completar y comprender unos años convulsos e inciertos, una verdadera olla a presión si se analizan los acontecimientos políticos, sociales, culturales y económicos que protagonizaron la década. El cómic actuó en ese sentido como verdadero aglutinante y altavoz de los cambios que afectaron a la sociedad española, sus inquietudes y esperanzas, así como el aire de rebeldía que cada vez fue tomando más fuerza en los diferentes colectivos. De hecho, algunos de ellos emplearon el humor gráfico como herramienta canalizadora de las ansias de libertad que se respiraban en un país dubitativo ante su futuro, pero consciente del peligro de volver a echar un paso atrás. Los profesionales dedicados al mundo de la historieta, como sucedió en otros ámbitos, tuvieron durante estos años dos ejes sobre los que discurrieron la mayor parte de sus actuaciones. Por una parte, fueron sorteando los obstáculos que les impedían expresarse con mayor libertad, enfrentándose a la censura e intentando que su lucha llegara al público; pero también, siendo en este sentido más pragmáticos, se dieron cuenta de la importancia que tenía organizarse y reivindicar su labor para que su causa pudiera tener continuidad.

No resulta fácil enfrentarse a la tarea de ordenar todo este tipo de acciones. Adentrarse en el laberinto de nombres de autores y revistas exige disciplina y cierto distanciamiento, puesto que muchas veces puede ser confuso e incierto. El reto ha sido abordado por el historiador del arte Julio A. Gracia Lana, quien cuenta con una dilatada trayectoria en el universo teórico del Noveno Arte. Profesor en la Universidad de Zaragoza, su tesis doctoral lleva por título “Intermedialidad en el cómic adulto en España (1985-2005). De la historieta a la pintura, el audiovisual y la ilustración”. Autor de los libros *Las revistas como escuela de vida*

(León, Universidad de León y EOLAS Ediciones, 2019,) y *El cómic español de la democracia* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2022), ha coordinado a su vez *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2018) y *Dibujando historias. El cómic más allá de la imagen* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2021). Además, es codirector del Congreso Internacional de Estudios Interdisciplinarios sobre Cómic (celebrado de forma bianual en la Universidad de Zaragoza) y director de la segunda etapa de la revista *Neuróptica. Estudios sobre el cómic* y la Fundación El arte de volar, creada y presidida por el teórico y guionista Antonio Altarriba.

Con este ensayo la Fundación Cine + Cómic, añade a la Colección Delta un nuevo título a su repertorio dedicado al mundo de la historieta. Otros trabajos anteriores fueron *Fenomenología de la forma en el cómic* (Rafael Verdejo Román, 2022) o *Blacksad. Vigencia y revitalización del género negro en las viñetas* (Julio Santamaría, 2020). En esta ocasión Julio A. Gracia pone el foco de atención en la emergencia de colectivos autorales en torno a la conocida como “Generación del Compromiso”, que buscó combatir un presente convulso desde las trincheras de las viñetas. Lo hace planteando un recorrido organizado en cuatro grandes capítulos —“Autores, editores y asociacionismo”, “Transición y dirección autorral”, “La experiencia de *Rambla*” y “Trabajando en colectivo”— precedidos por un certero prólogo firmado por Antoni Guiral, teórico y crítico de cómic, y la introducción “La unión hace la fuerza”. El cuarto apartado da paso al bloque “Un panorama amplio: otros grupos durante la Transición” y al cierre, titulado “A modo de reflexión final: ¿continuidad o transformación?”. Sin embargo, uno de los valores del libro reside en el material que aparece justo después: toda una serie de entrevistas a algunos de los protagonistas de los colectivos mencionados. La publicación recoge los testimonios de Antonio Altarriba, Strader, Montse Clavé, Mariel Soria, Herikberto, Felipe Hernández Cava, Alfonso López, Leopoldo Sánchez y Marika Vila; conviviendo de este modo la investigación con la fuente directa. Para concluir, se incluye a su vez una detallada bibliografía general, así como una lista de los fanzines, revistas y cómics citados.

Una de las citas que aparecen destacadas al comienzo del libro pertenece a Montse Clavé, quien señala que: *Mi compromiso político es una posición ética ante el mundo y la vida. Todo es político. Lo que hacemos y lo que dejamos de hacer* (p. 9). El estudio muestra la cercanía de revistas como *Trocha / Troya* al movimiento asociativo que había surgido en aquella época, así como el compromiso de muchos de los autores por mostrar a través de la historieta los conflictos que atravesaba España en aquellos instantes. Una lucha que discurrió en paralelo a la propia autonomía empresarial del medio, un control de los creadores sobre su producción que buscó seguir la estela de antecedentes como *Tío Vivo* o referentes externos como el mercado francés, con *L'Écho des Savanes* o *Métal Hurlant*. La publicación no obvia tampoco la aparición de revistas dentro de una línea más *underground*, entre las que destacaría *Butifarra!* o *El Víbora*, dedicando a su vez un capítulo completo al caso de *Rambla*, paradigma del *boom* del cómic adulto.

Antoni Guiral señala en el prólogo que los protagonistas son en todo momento autores y autoras, no editores ni aficionados o teóricos, personas in-

quietas que aman su trabajo y que renunciaron a muchas cosas por un sueño no siempre finalizado, pero sí cumplido: editar en libertad (p. 13). Uno de los puntos fuertes de *Creatividad e independencia. Colectivos de comic durante la Transición* es precisamente haber dado voz a los creadores y las creadoras a través de una investigación rigurosa y certera, reconociendo al mismo tiempo la labor de personas que ayudaron a ir edificando toda esta realidad durante la Transición, como Antonio Martín, *generador y garante de algunas de estas expresiones colectivas*, en palabras del propio Guiral recogiendo el contenido que el propio Julio A. Gracia aporta sobre Martín en el libro (p. 14).

El contenido queda hilvanado a la perfección a través de un lenguaje ligero y fácilmente comprensible, que ayuda a su correcta lectura y disfrute. Descubrir el Noveno Arte es también comprender su funcionamiento a todos los niveles, una mirada interdisciplinar presente en todos los apartados de la publicación. La combinación se convierte en un garante de calidad que legítima y convierte al libro en todo un referente dentro de los estudios sobre cómic y, por supuesto, también sobre Transición española.

ANA ASIÓN SUÑER
Universidad de Zaragoza

MUÑOZ FERNÁNDEZ, F. J. y BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R. (eds.), *Cultura y Arte Queer*, Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial de la UPV/EHU, 2022, 135 pp., ISBN/ISSN: 978-84-1319-380-9.

A lo largo de estas últimas décadas han primado estudios queers o de género olvidando a menudo la cultura queer/gay/homosexual de otras épocas más o menos lejanas. Retomando las palabras de Antonio Rafael Fernández Paradas y de Rubén Sánchez Guzmán: *A lo largo de la historia de la homosexualidad, y la propia del movimiento LGTBI, los homosexuales, sin ser conscientes de ello, nos han legado un rico patrimonio material e inmaterial que se extiende por todas las civilizaciones y por todas las etapas de la historia*, nos damos cuenta de la importancia de echar la vista atrás a nuestras culturas queers.

Cultura y Arte Queer, de los profesores Javier Muñoz Fernández y Fernando R. Bartolomé García, de la Universidad del País Vasco recoge varios artículos que rescatan la diversidad de todo tipo de identidades silenciadas por la sociedad normativa. Los/as especialistas Juan Manuel Ibeas-Altamira, Richard Cleminson, Javier Cuevas del Barrio, Antonio Rafael Fernández, Rubén Sánchez, Lydia Vázquez y Fefa Vila Núñez ofrecen al lector y al estudiante puntos de vistas muchas veces ignorados y silenciados dentro y fuera de las aulas universitarias.

El artículo de Juan Manuel Ibeas-Altamira, de la Universidad del País Vasco, presenta un enfoque novedoso dentro de los estudios de la cultura libertina del siglo XVIII de las personas intersexuales, apreciando la importancia de los seres

intersexuados en la corte francesa de mediados del siglo XVII y en la literatura mundana o filosófica del siglo XVIII.

Javier Cuevas del Barrio aborda en esta edición los encuentros sexuales entre hombres en los espacios religiosos de Granada a finales de los años sesenta y de la década de los setenta. Esta geocrítica del cruising, gracias a la lectura minuciosa de los expedientes del Juzgado Especial de Vagos y Maleantes, pone de manifiesto una cartografía del deseo negado de intercambios sexuales bajo la dictadura. El investigador Cuevas del Barrio nos aporta unos elementos fundamentales de la visión queer silenciada hasta hoy.

Desde otra perspectiva de la geocrítica, Antonio Rafael Fernández Paradas y Rubén Sánchez Guzmán plantean la importancia de la conservación de lugares históricos LGTBI en España, asignatura pendiente y olvidada muchas veces por las visiones patrimoniales normativas. El Pasaje Begoña de Torremolinos supuso en la vida gay de los años sesenta un lugar de libertad en un país bajo el yugo de la dictadura franquista. A la lectura del artículo, uno se da cuenta de la importancia fundamental de la Ley de Memoria Histórica para que El Pasaje Begoña de Torremolinos se convierta en el primer bien patrimonial refiriéndose con nuestra memoria LGTBI.

El estudioso Richard Cleminson propone una relectura minuciosa sobre el médico anarquista Félix Martí Ibáñez y sus posiciones acerca de la homosexualidad. Tema poco abordado dentro de la historiografía gay. Para Martí Ibáñez la homosexualidad se consideraba natural y explicable, aunque no era deseable. La fuerza del estudio de Cleminson radica en la reflexión que nos ofrece sobre el movimiento anarquista y su mirada sobre la homosexualidad en esos años.

El ámbito cinematográfico está también presente en este libro con el estudio de Lydia Vázquez de la UPV acerca de la película *Tiresia*, de Bertand Bonello, con una reconstrucción y relectura del mito postmoderno del hermafrodita. Obra cinematográfica que la estudiosa enfocará desde el punto de vista poético como performance queer dejando de lado una lectura estereotipada posible.

El último artículo a cargo de Fefa Vila Núñez reflexiona sobre un método queer en los ámbitos artísticos-culturales a través del proyecto madrileño de 2017 *El porvenir de la revuelta, Memoria y deseo LGTBI-Q*. El trabajo de Fefa Vila Núñez nos permite interrogarnos sobre la necesidad de enfocar las políticas culturales de la urbe desde el prisma queer-cuir transfeminista.

A tenor de los artículos que componen este libro, se hace más palpable la necesidad absoluta de la creación de unos archivos queers en el Estado español para que nuestras realidades plurales no desaparezcan bajo las normatividades hegemónicas.

AHMED HADERBARCHE BERNÁDEZ
Universidad Internacional de Valencia

CASTILLO RUIZ, J., *Los límites del patrimonio cultural. Principios para transitar por el desorden patrimonial*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2022, 296 pp., ISBN: 9788437643861.

José Castillo Ruiz, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada, nos propone en este trabajo acercarnos, desde un punto de vista científico, a un tema tan complejo y polémico como es el patrimonio cultural.

La obra, fruto de una importante reflexión del autor, referente indiscutible en el tema que aborda, y que nos muestra su conocimiento del patrimonio en sus diversos aspectos, con ejemplos variados de la geografía nacional e internacional, se divide en tres capítulos.

En el primer capítulo, titulado “Justificación de este estudio: la necesidad (personal y científica) de aportar razones que ayuden a superar el desorden patrimonial existente en la actualidad”, nos habla de su visión sobre el patrimonio a través de la experiencia atesorada durante su trayectoria, en la que ha prestado una especial atención a los diferentes tipos de patrimonio cultural en toda su extensión. Alude en este texto al “desorden patrimonial” y a sus negativas consecuencias, como pueda ser la apropiación del concepto “patrimonio” por diversos colectivos para extraer beneficios. Todo ello con ejemplos de total actualidad, que nos muestran la realidad que está viviendo la disciplina en los últimos años. Para ello nos plantea una serie de preguntas que nos llevan a la reflexión, y que nos permiten constatar hasta qué punto es necesario establecer estos “límites” al patrimonio; límites, por otro lado, que se van viendo desbordados continuamente.

El segundo capítulo, bajo la denominación “Los límites del patrimonio histórico: a la búsqueda de una estructura sólida desde la que observar la deriva patrimonialista”, nos aporta las bases teóricas necesarias para entender el concepto de patrimonio histórico —no consensuado desde el punto de vista científico— gracias a los diferentes elementos que nos deben servir para poder determinar qué bienes culturales pueden gozar o no de declaración y/o protección, siempre con una visión rigurosa y objetiva. Esta fragmentación del patrimonio histórico en el presente, por tanto, nos puede conducir a su desintegración. A ello se suma el desconocimiento general que existe en la sociedad en general sobre el patrimonio histórico y su tutela. Pero lo más preocupante, tal como advierte el autor, es que este desconocimiento se extiende a instituciones, organismos y administraciones que directa o indirectamente deben trabajar y velar por este patrimonio.

Para ello alude a diferentes cuestiones, como el interés público, la universalidad y los valores del patrimonio histórico; la dimensión unitaria e integradora de este patrimonio; su vinculación con la acción humana; la importancia de su tutela; su patrimonialización; la distinción entre el patrimonio histórico pasado y los bienes del presente, para culminar concretando la correcta definición de patrimonio histórico y su derivación de los principios constitutivos.

El tercer y último capítulo lleva por título “Tensiones en los límites del patrimonio histórico: bordes y desbordes”. En él aborda los citados bordes y desbordes, esto es, las situaciones en que existen dudas, confusiones, discusiones

y confrontaciones sobre lo que es o no patrimonio histórico, que concreta en: temporales, éticos, tipológicos, sociales y tutelares. Cierra el texto una interesante selección bibliográfica.

En definitiva, en esta obra José Castillo pone de manifiesto la dificultad que conlleva abordar el concepto de patrimonio cultural, incluso en los ámbitos científicos, así como determinar los bienes que lo deben conformar, hecho este condicionado por diversas cuestiones e intereses de diferente índole. Por este motivo incide en la importancia de la lucha por su protección y salvaguarda, evitando los usos incorrectos del concepto y de los objetos patrimoniales.

De este modo, al tratarse de un concepto interdisciplinar, en la actualidad se han constatado tendencias que pueden resultar nocivas para el patrimonio cultural y su tutela. Es algo que defiende este profesional en este texto como teórico, pero que también aplica de forma práctica en su tierra, luchando por proteger paisajes culturales tan importantes como la Vega de Granada.

Este libro, por tanto, constituye una importante y necesaria enseñanza para todas las personas que, de una u otra forma, se dedican a la gestión del patrimonio cultural. Asimismo, es una muestra de su compromiso con el patrimonio y con la sociedad que le rodea, y de su coherencia en el desarrollo de la profesión, siendo, sin duda, un ejemplo a seguir en los ámbitos de la investigación, de la docencia y de la defensa ciudadana del patrimonio.

JOSÉ MARÍA ALAGÓN LASTE
Universidad de Zaragoza

NAVA RODRÍGUEZ, T. y PAZOS-LÓPEZ, A. (eds.), *Museos y universidades. Espacios compartidos para la educación, la inclusión y el conocimiento*, Madrid, Ediciones Trea, 2020, 463 pp. ISBN 9788418105319.

Teresa Nava Rodríguez, Catedrática de Historia Moderna y Ángel Pazos-López, Investigador Doctor “Margarita Salas”, ambos reconocidos académicos en la Universidad Complutense de Madrid, reúnen en este interesante compendio a una variedad de especialistas en diversas áreas universitarias y museológicas que debaten entre ambos espacios presentando varios casos de estudio. Destacan ya en la introducción un concepto clave, que esta revolución de la universidad del siglo XXI coincide con un cambio de paradigma en la forma de entender los museos, idea que va guiando cada una de las intervenciones de este manual, resaltando las características comunes de ambas instituciones, museos y universidades, en cuanto a espacios del saber donde se genera el conocimiento científico, humanístico o artístico, *tanto desde la perspectiva de la investigación o la experimentación, como desde la actividad docente y la generación de conocimiento compartido* (p. 14), incluyendo temas que remiten a la vertiente social del museo en cuanto a la inclusión y la comunicación accesible. La obra está estructurada en cuatro bloques que se inspiran en diferentes espacios de confluencia entre universidades y museos,

a saber: “Espacios de gestión del patrimonio cultural”, “Espacios de educación y transferencia del conocimiento”, “Espacios de inclusión e intervención social” y “Espacios singulares: el museo en la Universidad”. Mediante perspectivas de análisis multifocales, el resultado ofrece *una panorámica internacional sobre el valor y la utilidad presente y futura del legado patrimonial de las universidades* (p. 15).

El primer bloque, “Espacios de gestión del patrimonio cultural” se inicia con la intervención de Elena Corradini acerca del Sistema Nacional de Museos italiano, una red que acoge a unos cinco mil museos públicos y privados, con el objetivo de que alcancen los requerimientos que garanticen su funcionamiento para mejorar la protección del patrimonio y el turismo cultural. A continuación, Nuria García Gutiérrez e Ingrid Leal Pérez se centran en la difusión y accesibilidad virtual del patrimonio cultural de la Universidad de Cantabria, con la creación del proyecto “Patrimonio Cultural Universitario UC”, que acerca el museo a la sociedad gracias a los recursos web y multimedia, como las adaptaciones para personas con capacidades diferentes. La última aportación la protagonizan Ángel Pazos-López y Teresa Nava Rodríguez, analizando los museos y colecciones de la Universidad Complutense de Madrid *en cuanto a sus modelos de gestión, calidad y administración económica* (p. 73), insistiendo en la necesidad de adaptar estos espacios a las personas con diversidad funcional.

En el segundo bloque, “Espacios de educación y transferencia del conocimiento”, Ricardo González-García versa sobre el museo de arte contemporáneo como activo de la transformación pedagógica y espacio educativo para el aprendizaje de conocimientos transversales, pudiendo transformar el museo socialmente mediante la acción cultural y la educación. La aportación de Sofía Marín Cepeda explica la conexión de los espacios museísticos con las universidades en cuanto a los modelos de educación artística, inclusiva y patrimonial, y la importancia de la diversidad como eje transversal en la educación inclusiva. A continuación, Marta Pérez Ibáñez nos adentra en las narrativas y la comunicación digital en museos y centros de arte mediante una dinámica desarrollada en la Universidad de Nebrija, donde, incorporando técnicas de análisis de comunicación museística a través de las redes sociales, se facilitó al alumnado los recursos necesarios desde una perspectiva profesional. Carmen Urpí Guèrcia y Carmen María Basanta Vázquez nos ilustran sobre la conservación del patrimonio con escolares de la etapa primaria, presentando el proyecto sobre la difusión pedagógica de la restauración del claustro gótico de la catedral de Pamplona, desarrollado por el grupo de investigación Voices, de la Facultad de Psicología de la Universidad de Navarra. Y la última aportación la protagoniza Víctor Manuel Cabañero Martín, con una reflexión acerca de la salida al museo como formación imprescindible para el profesorado de Ciencias Sociales en Educación Primaria y Secundaria, ejemplificada en el Museo Casa de Colón de Valladolid. Refiriendo la utilidad del museo como recurso pedagógico, estas salidas docentes pretenden desarrollar la creatividad del alumnado como futuro docente.

El tercer bloque, “Espacios de inclusión e intervención social”, se inicia con la intervención de Claudia Seibel, Laura Carducci y Nuria Cabezas Gay, sobre la innovación e investigación multidisciplinar para la inclusión de personas con

diversidad funcional visual en universidades y museos gracias al proyecto CITRA, de la Universidad de Granada, avanzando en la traducción accesible con una guía multimedia bilingüe. En la siguiente aportación, Antonella Poce, Maria Rosaria Re y Valeria Fincato debaten sobre la accesibilidad, inclusión e integración de los museos pedagógicos universitarios italianos con el estudio del grupo Centre for Museum Studies de la Università di Roma Tre, centrado en la eficacia de las metodologías docentes que aseguren la accesibilidad de todas las personas. Catalina Jiménez Hurtado y Antonio Javier Chica-Núñez inciden sobre la satisfacción de la visita al museo de las personas con diversidad funcional visual mediante la plataforma *online* PRA2, para la evaluación de la accesibilidad de los recursos museísticos y patrimoniales que garanticen la calidad de la visita. Por último, Verónica Gijón Jiménez se centró en el Seminario “Sintiendo el arte. Introducción a los Recursos Didácticos para Invidentes”, de la Universidad de Castilla-La Mancha, gracias al cual alumnado y personas invidentes pudieron compartir las actividades, generando en el estudiantado la concienciación de la necesidad de hacer los museos accesibles.

En el cuarto bloque, “Espacios singulares: el museo en la Universidad”, la aportación de José Antonio Sebastián Maestre versa sobre la colección de escultura y mural contemporáneo UAM 1971 con motivo de la celebración del Cincuenta Aniversario de la Universidad Autónoma de Madrid (1968-2018) y cuyo resultado fue la publicación de la obra *La presencia de lo moderno en el patrimonio artístico de la UAM*. A continuación, Carmen Gallardo Mediavilla y Ana Isabel Díaz Plaza Varón, nos adentran en el Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Universidad Autónoma de Madrid, cuyo cambio de sede, al Centro Cultural La Corrala de Madrid, llevó consigo un giro conceptual y selección de sus piezas para adaptarse al nuevo edificio, cumpliendo con la inclusión física, sensorial y cognitiva. Por otro lado, María Villalba Salvador articula su intervención sobre el Museo Pedagógico Jesús Asensi de la Universidad Autónoma de Madrid, que guarda una importante colección de libros y manuales escolares de educación primaria y secundaria desde hace ciento cincuenta años y de disciplinas variadas, lo que permite reconstruir y difundir la historia de la educación española. La siguiente aportación es la de Marcos Casero Martín, María del Carmen Pérez González y Ricardo Horcajada González, sobre el Gabinete de Dibujo del Departamento de Dibujo y Grabado de la Universidad Complutense, que cumple con la accesibilidad para todo tipo de público, en la que se sigue trabajando para conseguir un estándar de calidad. Y el último capítulo lo firma Manuela García Lirio, sobre la Universidad de Granada y su patrimonio, destacando los principales objetivos de esta colección, como la inclusión social y la accesibilidad, ejemplificado en la exposición “Ciencia, ciudad y cambio”, que contó con una página web accesible para personas ciegas o con visibilidad reducida.

M^a CARMEN DELIA GREGORIO NAVARRO
Universidad de Zaragoza