

RECENSIONES Y BIBLIOGRAFÍA

RODA PEÑA, José: *Pedro Roldán, escultor (1624-1699)*. Arco-Libros, S.L., Ars Hispánica, Madrid, 2012, 382 páginas, ISBN: 978-84-7635-846-7.

La obra que nos presenta Roda Peña era un libro muy esperado. Es unánime el juicio que considera a Pedro Roldán como el escultor más notable en Andalucía occidental en la segunda mitad del siglo XVII. A pesar de ello, carecía hasta el presente de una monografía que recogiese con la amplitud y el rigor que el tema merece, lo que hasta el momento ha podido identificarse como obra suya o de su obrador y lo que se había escrito sobre el artista y su producción. Este libro ha satisfecho con creces esa necesidad y por ello se convierte desde hoy en el trabajo de obligada consulta para cualquier investigador o persona interesada que pretenda informarse de forma fiable sobre este artista o iniciar algún trabajo que procure seguir puliendo en extensión o en profundidad lo que ahora conocemos sobre esta colosal figura de nuestra escultura barroca.

Arranca el libro, tras una breve introducción, con una Valoración Historiográfica de esta figura, capítulo elaborado con una exhaustividad poco común y con muy útiles y ajustados comentarios valorativos que sirven para que el lector pueda calibrar el alcance de los trabajos ya publicados y, en consecuencia, el del mismo libro que ahora se comenta.

Continúa con un capítulo que titula Perfil biográfico en el que deshace con claridad algunos equívocos arrastrados durante años sobre su lugar de nacimiento y delimita con detalle las fases de la vida del artista, ya prefiguradas por algunos autores anteriores, pero ahora fundamentada con más detalle de datos y argumentos. No sólo incluye aquí pormenores biográficos sino también numerosas alusiones a sus obras y a ciertos episodios profesionales que enriquecen este capítulo con acierto, completando las noticias vertidas en el ulterior dedicado a su obra.

Un tercer capítulo trata sobre las Facetas de su personalidad artística y en éste plantea no sólo la apariencia física del personaje sino su aún oscura fase de aprendizaje en Granada de la que tan poca huella queda en su obra posterior conocida. Comenta también su versatilidad técnica, demostrada en la variedad de materiales en que ejecuta sus trabajos, o la personalidad de los policromadores que daban a sus esculturas su última apariencia así como su faceta como diseñador de arquitectura y retablos o la importancia de su notable taller.

Finalmente, remata su obra con un denso capítulo en que va mencionando la amplia producción de este artista, ordenado según los sectores sociales a la que su clientela pertenecía. Este capítulo constituye un magnífico catálogo razonado. En este apartado incluye la obra documentada y revisa todas y cada una las múltiples –y no siempre acertadas– atribuciones de obras que hasta ahora engrosaban acriticamente su Corpus. Y lo hace con enorme cautela y con admirable tino, beneficiándose este capítulo y la obra toda del extenso y detallado conocimiento que el autor posee no

sólo de la escultura barroca sino también de la imaginería posterior lo que resulta de crucial importancia en el caso de un escultor y, sobre todo, un imaginero como Roldán, cuyas obras siguen culturalmente vivas y por ello han sido usadas, restauradas, remozadas e imitadas desde su época hasta el presente.

Nutre y apoya el texto de toda la obra un apuradísimo aparato crítico en el que aparece manejada con soltura la amplia bibliografía del tema y en cuyas notas se incluyen frecuentes y numerosas aclaraciones de enorme detalle informativo, además de abundantes referencias de archivo que reflejan una exhaustiva consulta documental con la que el autor verifica informaciones publicadas no siempre de forma correcta o completa y aumenta las conocidas con otras novedosas.

Entre las virtudes de este excelente trabajo, redactado con enorme fluidez y amenidad, también puede reconocer el lector la de las abundantes ilustraciones, reunidas, según nos consta, con un enorme y generoso esfuerzo personal. Y también es justo reconocer el valor científico de las matizaciones que el autor aporta en sus análisis formales gracias al hecho de haber reconocido las imágenes de forma directa y en los talleres donde muchas de ellas han sido restauradas. Su espíritu crítico le ha permitido, además, apreciar los niveles de calidad de las obras en las que sabe distinguir la mano del maestro, de la de sus oficiales o sus seguidores.

El campo queda, pues, espléndidamente abonado desde ahora para que en el futuro podamos adentrarnos con mayor seguridad, en aspectos más especulativos que deben subyacer bajo la brillante apariencia de la obra de este gran escultor que supo combinar como pocos lo hicieron arte y devoción en la España barroca. Todo ello en una ciudad, Sevilla, que muy probablemente ofrezca mejor que ninguna otros testimonios culturales rastreables en el campo de la literatura y la crónica de hechos sociales que nos podrán ayudar en el futuro a comprender esta producción de forma trascendente.

En suma, puede confirmarse que se cumple el deseo que el autor expresa modestamente al final de su introducción porque este libro ya se ha convertido desde su aparición en el mejor “acicate para que nuestro conocimiento sobre tan relevante figura ... no deje de crecer y depurarse...”.

ALFONSO PLEGUEZUELO

SEGADO BRAVO, Pedro: *Lorca barroca*. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. Murcia 2012. 470 pp. y 24 ilustraciones en color. ISBN: 978-84-8371-613-7.

El libro, titulado ‘Lorca barroca’ es un amplio volumen en el que el profesor de Historia del Arte de la Universidad de Murcia Pedro Segado profundiza en el patrimonio arquitectónico de la ciudad. El autor se centra especialmente en los bienes inmuebles pero sin dejar de lado el patrimonio de tipo mueble anexo a los mismos sobre todo en los siglos XVII y XVIII, aunque se retrotraiga a las fundaciones o historia constructiva de dichos edificios. El autor indica que arquitectura civil y arquitectura religiosa se entrelazan en muestras significativas, diferenciadas por su personalidad y funciones respectivas pero, a la vez, unidas en gran parte por su vinculación a tipologías y a materiales de construcción esenciales.

Sin duda a todos nos conmovió el seísmo del 11 de mayo de 2011, que no ha sido el primero pues otros como el de 1674 también tuvieron gran impacto en la ciudad y que desgraciadamente causó no sólo pérdida de vidas humanas sino también dejó tristes huellas en el patrimonio artístico de la ciudad (como el derrumbamiento de la cúpula y parte de las bóvedas de la iglesia de Santiago). Dicho patrimonio ya venía muy mermado por las desamortizaciones religiosas en el XIX, las destrucciones en edificios religiosos durante la 2ª República y la guerra civil y por el desarrollismo urbanístico a partir de los años 50, que ha producido auténticos estragos patrimoniales «y que compete a todos su recuperación».

Segado hace un repaso de los edificios de carácter religioso, desde las llamadas parroquias altas de la ciudad (San Pedro, Santa María y San Juan Bautista) hoy en un estado casi de ruinas irreuperables, hasta quizás el edificio religioso más importante de la ciudad, la colegiata de San Patricio y las casas capitulares (que en el siglo XVIII solicitó tener dignidad episcopal) pasando por todos los conventos que existieron en la ciudad, porque entiende que «la arquitectura religiosa de carácter conventual constituye también en Lorca un inestimable patrimonio».

De la colegiata cabe reseñar su poderosa fachada que junto a la de la Catedral murciana son los dos únicos exponentes de fachadas monumentales de la provincia. Del interior, destaca la cabecera, la capilla mayor y la del Sacramento o del Alcázar situada en la girola, en línea perpendicular a la capilla mayor, sacristía, etc., y con un sistema de cubiertas muy original. También es muy hermoso el trascoro y su decoración (algo modificado tras el 36 pues perdió el retablo con la inmaculada de Antonio Dupar), con las imágenes de San Pedro y San Pablo o unos ángeles en piedra que labró el padre de Francisco Salzillo, el napolitano Nicolás Salzillo.

De la arquitectura conventual destacan las bellas Iglesias del Carmen o la capilla del Rosario, citando conventos desaparecidos como el de San Juan de Dios u otros que nos han llegado en un estado amputado como el de la Merced (del cual solo queda el claustro del XVIII y algunas edificaciones anexas tras haber ido perdiendo progresivamente su forma originaria). En este punto hay que recordar el increíble expolio que ha sufrido la ciudad, pues por ejemplo el claustro del Siglo XVII luce hoy en el Castillo de La Monclova en La Luisiana (Sevilla) que se instaló durante la restauración del mismo por parte de José Espiau Muñoz y comprado por el entonces Duque del Infantado.

La segunda parte de la obra la dedica a los edificios civiles, tanto públicos como privados. En la arquitectura civil pública hay que señalar el Ayuntamiento con su bella fachada barroca que se abre a la plaza, las edificaciones del Pósito y Matadero o las ya inexistentes puertas del recinto ferial. Por último comenta, dentro de la arquitectura privada, las casas solariegas pertenecientes a la nobleza local que fueron ejemplos emblemáticos de una arquitectura civil incluso exuberante que testimonia públicamente el rango de sus propietarios. Portadas blasonadas se dejaban flanquear por figuras masculinas con apariencia de esclavos turcos que, en su parte inferior, se mimetizan con cariátides sustentantes, como es el caso de la Casa de los Salazar-Rosso o el impresionante palacio de don Juan de Guevara (conocida como la casa de las Columnas).

Por último el libro aporta una importante bibliografía específica y se ilustra con imágenes de obras que ya han desaparecido, provenientes de archivos fotográficos como el de la CAM o el Ayuntamiento de Lorca, que tiene también un importante fondo fotográfico. También aporta planos antiguos que proceden del Archivo Histórico Nacional y otros actuales de arquitectos de los que hace referencia en el libro, pero la mayoría de las fotografías (incluida la de la portada y otras que hay en el interior a color) han sido realizadas por el autor.

JESÚS PORRES BENAVIDES

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *Casas Sevillanas. Desde la Edad Media hasta el Barroco*. Sevilla, Editorial Maratania, 2012, 157 págs., con numerosas ilustraciones en color. ISBN: 978-84-935339-8-4.

Este libro culmina felizmente la larga trayectoria de investigación de su autor, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, sobre la arquitectura palacial sevillana, iniciada tempranamente en 1977 con “Palacio de las Dueñas” y “Colección Osuna”, en *Museos de Sevilla. Patrimonio Nacional*, y continuada a lo largo de varias décadas, fruto de su intensa investigación documental de archivo y de estricto análisis formal en el contexto de la evolución histórica de la

arquitectura civil bajoandaluza. Muestra de ello fueron: *El Palacio de San Telmo* (1991); *El Palacio Arzobispal de Sevilla* (1997); *El Palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI* (2003); *La Casa de Jerónimo Pinelo, sede de las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes* (2006); o “Mármoles de talleres genoveses en las Casas-palacio de Andalucía occidental en el siglo XVI”, en *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna* (2011). Temática que difunde en los Cursos de Doctorado y Master de la Hispalense.

En esta ocasión, se aborda por primera vez el estudio integral de las casas-palacio sevillanas, logrando dar una visión de conjunto que faltaba, pues abarca desde la casa medieval a la barroca. Analizando documental y formalmente quince edificios, que desmenuza pormenorizadamente, el libro parte de una Introducción, donde realiza una valoración bibliográfica sobre esta temática desde el s. XIX al XX, para luego estructurarse en tres apartados: la casa-palacial medieval, la casa-palacial renacentista y la casa-palacial barroca. Antes de estudiarlas, las enmarca convenientemente en la Sevilla del momento, para lo que describe de forma general cómo evoluciona la ciudad en cada uno de esos periodos, abarcando la estructura social, con especial interés en la aristocracia y clases dirigentes, a las que iban destinadas estas viviendas, pero sin descuidar los rasgos económicos, demográficos u otros generales, para luego incidir más abundantemente en la arquitectura y el urbanismo del que estos inmuebles formaban parte. De gran interés son los caracteres generales que resalta de la tipología de casa-palacio de cada una de esas etapas (medieval, renacentista y barroca), fruto de su conocimiento y capacidad de síntesis, para luego pasar a estudiar concienzudamente cada ejemplo, donde tienen cabida los materiales constructivos, planta, fachadas, torres, patios, escaleras, salones, cubiertas, jardines, y la decoración (pinturas, yeserías, escudos nobiliarios, enlucido...), todo enmarcado por la historia de su proceso constructivo, con los diferentes mecenazgos, dueños y usos que el inmueble ha tenido a lo largo de su historia. De época medieval se estudian cuatro casas, partiendo del *Palacio mudéjar de Pedro I* en el Alcázar, verdadero ejemplo para la arquitectura doméstica palacial hasta bien entrada la modernidad, seguida del *Palacio de Altamira*, la *Casa del Rey Moro* y *Palacio de los Marqueses de la Algaba*. Observa cómo son de uno o dos pisos, faltos de uniformidad y simetría, tanto en planta como alzados, de fábrica de tapial, ladrillo enlucido o agramilado, cubiertas con armaduras de madera y abovedadas las capillas, de fuerte introspección, con pocos huecos al exterior y asimétricos, aspecto laberíntico, y una organización que desde la casa-puerta conducía a establos, cochera, bodega y a la planta alta, como zona noble. Espacio ordenador resulta el patio principal, con acceso en recodo con dos o más galerías sobre pilares de ladrillos achaflanados, de arcos entre semicírculo y apuntados en el inferior y rebajados o angrelados en el superior.

De la etapa renacentista estudia cinco inmuebles: la *Casa de Pilatos*, el *Palacio de la Dueñas*, la *Casa Almansa* (Mañara), la *Casa de Jerónimo Pinelo* y el *Alcázar renacentista*. Concluye que no son realizadas bajo un concepto unitario, sino fruto de remodelaciones a lo largo de varios siglos, resolviendo la manifiesta complejidad de la que hacen gala. Partiendo de la casa-mudéjar, y de nuevo con los ojos puestos en la renovación renacentista de los Reales Alcázares, estas casas se abren al exterior con fachadas trazadas con mayor simetría, destacando el uso de mármoles, tanto para la portada de ingreso, descentrada, como para las pandas de columnas del patio claustrado, que sustituyen los viejos pilares de ladrillo, sostenedores de arcos peraltados en planta baja y escarzanos en la alta. Sus salas, rectangulares (palacios) y cuadradas (cuadras) se cubren con armaduras (de artesones o alfarjes con motivos geométricos de lacería y paños de mocárabes), y no suele faltar el gran volumen de la caja de escalera de tipo claustral de un tiro. La decoración es a base de yeserías, azulejos de arista de cerámica vidriada, blasones heráldicos y pinturas murales de temática geométrica y humanista.

Seis son las casas-barrocas elegidas: *Palacio Arzobispal*; *Museo-palacio de la Condesa de Lebrija*; *Casa Bucarelli* (Santa Coloma); *Casa de los Villa*, *Casa del Almirante López-Pintado* (Villapanés); y *Casa de Benito del Campo*. Resultan en su mayoría casas preexistentes, que se renuevan,

acercando la zona residencial más a la calle, a la crujía de fachada. Suelen presentar fachadas de dos plantas y, a veces, ático; portada de rica ornamentación con balcón sobrevolado con guarda-polvo; gran número de vanos al exterior articulados por pilastras; una torre-mirador en ángulo; decoración de esgrafiados y pinturas murales geométricas; patios con arquerías semicirculares en ambas plantas, o cerradas en la superior con balcones entre pilastras; bóvedas de yeserías, etc. El aparato científico se refleja en una amplia bibliografía consultada.

Todo ello con una redacción amena, magníficamente ilustrada con más de 230 fotografías a color de gran calidad y de estética muy lograda, fruto de la labor de Juan Pablo Navarro, en el contexto de una novedosa edición, diseñada por Maratania, con amplios pies de fotos que permiten desarrollar con su simple lectura una visión paralela de la obra. Su amplio formato (30 x 34 cm) y su encuadernación en Tamposer (cartoné fotográfico) enmarcan convenientemente la obra.

En definitiva, estamos ante un libro novedoso por lograr una visión general de la tipología de la Casa-palacio sevillana, basada en una amplia experiencia de investigación y publicación al respecto de su autor, que puede resultar de interés al investigador, por su texto científico, y al público en general, por sus amplios resúmenes y abundante reportaje fotográfico.

FERNANDO CRUZ ISIDORO
Universidad de Sevilla

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *Francisco Frutet un pintor que nunca existió*. Diputación de Sevilla, 2012, 245 páginas. ISBN 13: 978-84-7798-312-5.

Leí con sumo interés el libro sobre la historiografía de Francisco Frutet, nombre con el que se designó al autor del *Tríptico de la Natividad* del convento de la Merced de Sevilla, hoy en los museos reales de Bruselas, y el *Tríptico de la Crucifixión* del antiguo convento de las Bubas de la ciudad hispalense que guarda el museo de Bellas Artes de Sevilla, ambos relacionados con la escuela flamenca de la segunda mitad del siglo XVI.

Hay que reconocer el trabajo meticuloso de Rojas-Marcos recogiendo toda la bibliografía que ha citado en algún momento el nombre de este artista que Ceán Bermúdez ayudó a difundir a través de su monumental Diccionario.

La confusión de nombres producida por Ceán ya fue subsanada hace años por Fetis en un primer momento y posteriormente por Bruyn. Paralelamente, no dejó de haber voces discordantes que sugerían que en torno a este nombre habría que poner un interrogante, entre ellos Altman, Van Haal y Angulo, como reseña Rojas-Marcos.

No obstante, llama la atención el hilo argumental esgrimido por el autor respecto a la intención de Ceán de crear una nueva personalidad en torno a los trípticos sevillanos. Ceán se encontró con una obra de la más alta calidad en el convento de la Merced de Sevilla que relacionó con los documentos que lo atribuían a "Juan Frutet de Flores", variando, por motivos que desconocemos el nombre por el de Francisco. Rojas-Marcos sugiere varias opciones para este cambio (pp. 117-120), alguna de ellas muy interesante a considerar.

Lo que no se puede negar es el buen juicio de Ceán al relacionar al artista del Tríptico del convento de la Merced con el mismo que había realizado el Tríptico del hospital de las Bubas de la ciudad hispalense. Hoy sabemos que el autor de esta última obra fue Frans Francken I, hermano de Hieronymus Francken, pintor que termina el tríptico de la Merced. Ambos artistas se formaron en el taller de Frans Floris, autor que comenzó la escena central del tríptico mercedario. Es decir, Ceán supo apreciar las características de escuela, estilo y cronología que relacionaban estos trabajos. No conocía el nombre, pero sí que no era Frans Floris como explica en su Diccionario, sino

un artista romanista al que sin segundas intenciones denominó Frutet siguiendo la documentación. (Desde mi punto de vista esta fue una mala interpretación del apellido Francken que se apuntó erróneamente en la documentación). Siguiendo razones de estilo Ceán incluye en la producción de este nombre un *Entierro de Cristo* que ve en la iglesia de Santa María de la Gracia de Sevilla, y que Rojas-Marcos cree que sea el de la Academia Carrara di Belle Arti (nº inv. 712) pero sin especificar los motivos, y un *Ecce Homo con Barrabás (o balcón de Pilatos)* que perteneció a Jovellanos y del que hoy nada se sabe.

Hay que reconocer el buen trabajo de Rojas-Marcos localizando las escenas interiores del tríptico de la Merced en la capilla de San Patricio de la iglesia del Corazón Inmaculado de María en Londres, del que dio noticias en un artículo anterior (*Temas de estética y arte*, 2009, pp. 511-531). Lo que no queda muy claro es la reconstrucción que hace en su libro de este tríptico, donde incluye como reversos, además de las pinturas del museo de Bruselas con San Marcos y San Lucas, dos tablas representando un apostolado, hoy en la colección Helvetia de Sevilla. Encuentro bastante difícil saber cómo se cierra el tríptico atendiendo a la reconstrucción que propone.

Es muy útil la relación final de obras que después de Ceán fueron atribuidas al nombre de Frutet, pues en ella se advierte que tienen cabida pinturas de diferentes tipos. Creo que Rojas-Marcos ha demostrado, quizá sin pretenderlo, el cuidado que hay que tener con la lectura de la documentación pues de un error de transcripción “viven cien”. La pintura es, y debe ser, la fuente primera de información cuya lectura permite reconocer las claves para determinar la escuela y estilo de un maestro.

ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ

ARIAS SERRANO, Laura: *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*. Ediciones del Serbal, Colección Cultura Artística, Madrid, 2012. 760 págs., ISBN 13: 978-84-7628-686-9.

En uno de sus célebres cuentos, Borges nos habla de cierta enciclopedia china donde se dice que los animales se dividen en (a) *pertenecientes al Emperador*, (b) *embalsamados*, (c) *amaestrados*, (d) *lechones*, (e) *sirenas*, (f) *fabulosos*, (g) *perros sueltos*, (h) *incluidos en esta clasificación*, (i) *que se agitan como locos*, (j) *innumerables*, (k) *dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello*, (l) *etcétera*, (m) *que acaban de romper el jarrón*, (n) *que de lejos parecen moscas*. Esta delirante e inverosímil clasificación no quiere sino poner el acento sobre la importancia que tiene la organización de los saberes como un trabajo que, además de resultar mastodóntico, posee la capacidad de articular el mundo y así condicionar la mirada, jamás neutral, desde la cual será observado.

De esta manera, la doctora Laura Arias Serrano, profesora de la Universidad Complutense de Madrid, se ha enfrentado al mastodóntico reto de organizar y clasificar el mundo de las fuentes de la historia del arte y, consciente de la importancia que su actividad implicaba, ha conseguido resolver su propósito de una manera sencilla y accesible. El resultado, publicado por *Ediciones del Serbal*, ha sido un didáctico libro de once capítulos con más de 700 páginas y que, por razones obvias, no será un texto de lectura lineal, sino más bien, un manual de consulta; una perfecta herramienta de investigación y de mediación entre el investigador o el estudiante y la fuente en cuestión o, por llamarlo de otra manera, una fuente de las propias fuentes.

Por un lado, la primera parte de las dos amplias secciones que organizan el contenido del libro, propone una aproximación teórica a las fuentes, estableciendo una serie de definiciones y tipologías. En este punto, además, descansa uno de los motivos que dan relevancia al libro, al tratar de aunar las distintas y más recurridas metodologías de la historia del arte, tan castigada precisamente

por la ausencia de un método estable que sistematice su proceder como campo del saber. Más allá del complejo de algunas disciplinas humanísticas o de ciencias sociales con respecto a las ciencias puras, y de la consecuente y errónea autoexigencia de un método a la altura de las mismas que legitime su quehacer, lo cierto es que tampoco puede negarse la necesidad de una sistematización que, aunque en la práctica se quebrante tantas veces como sea necesario, al menos contenga un punto de partida y unos referentes *a priori* orientativos que de este modo amplíen y den nitidez a los márgenes de la disciplina.

Por otro lado, la segunda sección, que aproximadamente ocupa las dos terceras partes del libro, trata de contextualizar históricamente las fuentes, de manera que realiza un mapeo de carácter muy abierto sobre aquellos textos u objetos que son susceptibles de ser documentos de la historia del arte: desde la obra en sí como fuente primaria fundamental, pasando por los propios escritos de los artistas, las revistas de arte, las biografías o los libros de viajes, por no hablar de la importancia de incorporar la literatura de ficción, tanto tiempo denostada como una fuente no fiable y a la que por fin le es reconocida su trascendencia histórica. A toda esta selección de textos de tan diverso carácter hay que sumarle la correspondiente reseña que la autora hace de cada uno, producto del trabajo que realizó para su actividad docente y que, a la larga, le ha supuesto la acumulación de una ingente red de reseñas que ahora ha decidido poner al alcance del resto de la comunidad investigadora.

Si bien es cierto que esta publicación es en general una buena noticia para la disciplina, no deberíamos tampoco olvidar algunas ausencias que, dado el carácter contemporáneo del libro, se echan en falta en su conformación. Quizás estas ausencias podrían ser vistas, más bien, en su condición de posibilidad de ampliar este proyecto de compendio de fuentes también a metodologías más contemporáneas y a una mayor interdisciplinariedad que dé cabida, por ejemplo, a los estudios visuales, culturales o poscoloniales, así como que también incluya algunas de las fuentes básicas de creaciones en formatos como el cine, la fotografía, el vídeo arte o el *net art*.

En cualquier caso, este libro pone sobre el tapete, con su estilo modernista y enciclopédico, una original organización taxonómica y exhaustiva, algo que en parte evita la tendencia a la habitualmente superficial búsqueda *on-line* que, aunque en muchos casos pueda ser de gran utilidad, adolece de la solidez inmanente del libro y su evidente especificidad; una manera muy válida de resistir la *desmaterialización* del saber y la cultura.

LIDIA MATEO LEIVAS
Instituto de Historia, CSIC