

VV.AA. *Pintura mural en la Comunidad de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2015.

Este voluminoso volumen, coordinado por el Prof. Santiago Manzarbeitia Valle, de la Universidad Complutense de Madrid, reputado especialista en pintura mural, pretende dar a conocer la diversidad de la pintura mural en la Comunidad de Madrid, puesta de manifiesto por las acciones de conservación y de restauración desarrolladas en los últimos años por su gobierno autonómico. Ni se concibe como un catálogo de obras restauradas, pues, aunque se hace especial alusión a ellas, se pretende mostrarlas en el contexto más amplio del periodo en el que se crearon, ni se concibe como un inventario exhaustivo (especialmente en lo que atañe a los periodos más recientes), sino como un repertorio amplio y significativo, bien documentado gráficamente, que sirva de obra de referencia sobre un género artístico cuya singularidad, explicitada por Manzarbeitia Valle en la introducción con la naturalidad y con la sencillez de quien domina una materia, se cifra en su indisoluble relación con la arquitectura, en su especial dimensión publicitaria y, como contrapartida, en su especial fragilidad espacial, técnica y estética.

Si bien pudiera parecer que el planteamiento de una obra de estas características es sencillo, su estructuración debe sortear, en realidad, numerosos e importantes obstáculos. En primer lugar, porque tiene que presentar el desarrollo de una manifestación artística en un territorio que es poco coherente desde el punto de vista geográfico e histórico, pues responde a una serie de circunstancias administrativas relativamente modernas que solo han cobrado especial relieve con el desarrollo del estado de las autonomías previsto en la vigente constitución española. Y, en segundo lugar, porque este territorio se ve perturbado (en el mejor sentido de la expresión) por el hecho de haber asumido la capitalidad de España desde 1561, lo cual, por una parte, hace que a partir de ese momento se realicen en él las mejores pinturas murales del país, en abierto contraste con el panorama artístico anterior, que, sin carga peyorativa alguna, podríamos tildar, si no de marginal, sí, cuando menos, de provinciano, y, por otra parte, desde una perspectiva actual de gestión del patrimonio, hace que sean varios y potentes los agentes que se ocupan de su conservación y de su restauración: no solo la Comunidad de Madrid, impulsora de este proyecto editorial, sino también Patrimonio Nacional y organismos de la administración general del estado.

La respuesta arbitrada a estos retos por Manzarbeitia Valle consiste en plantear un esquema diacrónico de capítulos, redactados, cada uno de ellos, por un especialista en el periodo correspondiente, en medio de los cuales se insertan, a manera de cuña, dos capítulos dedicados a la pintura mural en los Reales Sitios, pues, en efecto, estos Reales Sitios marcaron un punto de inflexión en el desarrollo de la pintura mural madrileña y española, convirtiéndose en un referente para su evolución. A la hora de plantear los sucesivos capítulos ha sido necesario violentar un poco los límites tradicionales entre periodos de la Historia del Arte (así, el Renacimiento inicial se estudia junto al arte medieval, el Neoclasicismo se estudia junto al arte barroco...), pero, cuando se contempla el libro en su planteamiento global, dicha opción no solo no resulta en absoluto forzada, sino que resulta natural y razonable. En cada capítulo se

hace una exposición general del desarrollo de la pintura mural en el periodo de que se trate, presentándose, a continuación, un buen número de ejemplos significativos del mismo, cuidadosamente ilustrados con fotografías de gran calidad (se procura que haya siempre, cuando menos, una fotografía por ejemplo). Por su especial carácter han quedado fuera las Pinturas Negras.

El recorrido diacrónico por la pintura mural de la Comunidad de Madrid se inicia unos 3500 años antes de nuestra era de la mano del denominado “arte esquemático” del final de la Prehistoria (aunque, si nos pusiéramos puristas, podríamos cuestionar su genuino carácter de pintura mural, pues se trata, en realidad, de pintura rupestre: entiendo, no obstante, que, tanto por su vinculación a espacios –bien es cierto que a espacios naturales, no a espacios fabricados– como por su especial dimensión publicitaria, su inclusión en este libro está más que justificada). Este arte se dio en toda la península ibérica entre el Neolítico final y el inicio de la Edad del Hierro (si bien los ejemplos que aquí se presentan parecen tener como límite inferior el Calcolítico, *ca.* 2000 a. C.). El responsable de darnos a conocer la aportación madrileña a este tipo de arte, poco conocido, en general, para el gran público, es Miguel Ángel García Valero, de la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid (“Arte rupestre pintado”, pp. 19-41). García Valero destaca cómo nuestro conocimiento de este patrimonio singular se inició, prácticamente, en los años finales del siglo XX, pues, con anterioridad, se conocía, únicamente, la cueva del Reguerillo, en Patones, objeto, desde antiguo, de reiterada atención en pos de un pretendido arte paleolítico en Madrid que, cuando menos a nivel pictórico, sigue resistiéndose. García Valero destaca, asimismo, los peculiares problemas de identificación, de interpretación y de contextualización de este arte, difícil de comprender y de poner en valor. Especialmente destacable es su presentación del contexto geológico de este arte, determinante en su creación y en su conservación, así como su puesta en relación del mismo con las manifestaciones artísticas análogas que se documentan en las provincias cercanas. Del repertorio de signos de este arte resultan especialmente cautivadores los posibles arácnidos de la cueva del Quejigal, en Guadalix de la Sierra, cuyo valor icónico García Valero ha sabido detectar seleccionando uno de estos signos para la fotografía a toda página que, a manera de entradilla, conduce al capítulo. Echo de menos un mapa que permitiera visualizar, de un solo golpe de vista, la distribución geográfica de estas manifestaciones artísticas en la Comunidad de Madrid y algún dibujo que hiciera más fácilmente comprensibles los conjuntos más complejos, como el del abrigo de los Horcajos, en El Vellón. No obstante, el esfuerzo de documentación fotográfica, en este, como en los demás capítulos del libro, es espectacular y, en este caso concreto, atendiendo a las peculiaridades del capítulo, algunas imágenes han sido forzadas de color para hacer más legibles los signos pintados.

Al mundo antiguo y tardoantiguo se dedican dos capítulos. El primero de los capítulos dedicados a este periodo (“La pintura mural romana en el territorio complutense: *privatorum aedificiorum ornamenta*”, pp. 45-71) se debe a Ana Lucía Sánchez Montes, de la Universidad Autónoma de Madrid, y tiene como protagonista casi absoluto la ciudad de *Complutum*, la precursora de la moderna Alcalá de Henares. Sánchez Montes hace una magnífica presentación del territorio madrileño en el periodo

romano que sirve de fundamento a la comprensión de su pintura mural, que vamos conociendo con especial intensidad desde finales del siglo XX, estrechamente relacionada con la pintura itálica, que es la que marca tendencia (desmintiendo, de esta manera, la imagen que se tenía del territorio madrileño como un territorio poco romanizado y un tanto marginal). En su exposición presta especial atención a los aspectos estilísticos, codificados en diferentes patrones compositivos y motivos iconográficos, pero no los estudia solo desde un punto de vista formal, sino que destaca, igualmente, su significación social, lo cual avalora especialmente su texto. En la presentación de ejemplos confiere un espacial protagonismo a la denominada “Casa de los Grifos” de *Complutum*, conjunto realmente extraordinario por su riqueza de pintura mural, por su calidad, por su variedad, por su recuperación y por su puesta en valor desde su descubrimiento en 1988 y desde su excavación sistemática a partir de 2004. Sánchez Montes tiene muy presente la especificidad de la pintura mural como pintura vinculada a espacios construidos y, en un ejercicio descriptivo modélico, en su presentación de las diferentes estancias de la “Casa de los Grifos” atiende a cómo interactuaría el espectador con cada una de ellas y con el edificio en su conjunto. Por ello es por lo que se echa especialmente de menos una planta del edificio con la identificación de las diferentes estancias, solo parcialmente suplida por la recreación 3D de la página 54, máxime teniendo en cuenta que de otros edificios sí se ofrecen plantas que, junto con el mapa del territorio madrileño en época romana y junto con el plano de *Complutum*, proporcionan una documentación gráfica especialmente completa. El segundo de los capítulos dedicados a este periodo (“*Vrbs in rure*, la pintura mural romana en el ámbito rural madrileño”, pp. 73-90) se debe a Alexandra Uscatescu Barrón, de la Universidad Complutense de Madrid. Si bien se trata de un capítulo bien resuelto, en el que, esta vez sí, se incluyen plantas de cada uno de los edificios analizados, así como un mapa con la localización de todos ellos, su justificación resulta compleja, teniendo en cuenta que, según destaca la propia autora, no existen diferencias estilísticas con los ejemplos urbanos, presentados en el capítulo anterior, y teniendo en cuenta que se trata, en todos los casos, de restos profundamente fragmentados, de valor meramente testimonial. A destacar en este capítulo la aparición por vez primera de la ciudad de Madrid (que, por supuesto, no existe todavía como tal) a través de los restos de la villa altoimperial del Puente de Segovia.

En la sección del libro dedicada a la época medieval toma la palabra, como no podía ser de otra manera, el coordinador del volumen, Santiago Manzarbeitia Valle (“Pintura mural medieval y del primer Renacimiento (siglos XIII al XVI)”, pp. 95-153). Manzarbeitia Valle destaca cómo, al igual que en los casos anteriores, nuestro conocimiento de este momento de la pintura mural madrileña es reciente: si bien no fue, exactamente, el primer conjunto del que se tuvo noticia, el descubrimiento en 1976 del conjunto de la iglesia parroquial de San Martín de Valdilecha marcó el pistoletazo de salida para la recuperación de una serie de pinturas murales medievales y del primer Renacimiento que en la actualidad superan el número de veinte. Manzarbeitia Valle, además de ocuparse suficientemente a la clásica tríada de la pintura mural medieval madrileña, integrada por los conjuntos de Valdilecha, de Camarma de Esteruelas y de Torremocha del Jarama, atiende a conjuntos menos significativos

y, sobre todo, a conjuntos recientemente recuperados, como el de Prádena del Rincón, cuya restauración concluyó en 2014. Esto convierte a su texto en el estado de la cuestión de referencia para la pintura mural medieval madrileña, en continuidad con la labor que viene desarrollando desde hace años junto con sus compañeros del Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la Universidad Complutense de Madrid. Para comprender la pintura mural madrileña de este periodo, Manzarbeitia Valle tiene presente la compleja situación de su territorio, carente, a estas alturas, de definición y de identidad: “La actual Comunidad de Madrid en la Edad Media puede considerarse, en la época que nos ocupa, segoviana en la sierra, manchega en el llano y fronteriza en el oriente” (p. 99). Junto a esto, tiene presente la dinámica estilística propia de la pintura medieval y del primer Renacimiento. La combinación de estas dos variables le permite presentar en relación con la pintura toledana las pinturas murales de Valdilecha, que considera del periodo de introducción del estilo gótico lineal (su consideración como “románicas”, que personalmente prefiero, o como “góticas lineales” es fluctuante, como corresponde a una obra que se encuentra, en efecto, en el límite entre los dos estilos); le permite presentar en relación con obras de similar temática del sur de la actual comunidad autónoma de Castilla y León las pinturas murales de Camarma de Esteruelas, de estilo gótico lineal tardío; y le permite presentar en relación con la pintura aragonesa las pinturas murales de Torremocha de Jarama, de estilo gótico internacional. Manzarbeitia Valle presta, asimismo, especial atención a los conjuntos eminentemente decorativos, pero, por ello, especialmente vistosos, de Villa del Prado y de Robledo de Chavela, este también de reciente descubrimiento (2012). Llegados al Renacimiento, nos encontramos con una pintura mural entre retardataria y marginal que solo conocerá una renovación radical con el advenimiento de la corte a la ciudad de Madrid. Especial interés tiene, no obstante, en este periodo, el conjunto del sotocoro de la iglesia de Santiago de Villa del Prado, cuyas arquerías clasicistas y jardines ilusionistas permiten relacionarlo con el entorno de Juan de Borgoña. Avaloran, finalmente, la aportación de Manzarbeitia Valle su llamada de atención sobre la necesidad de estudiar el mural de Nuestra Señora de la Flor de Lis de la cripta de la catedral madrileña, procedente de la desaparecida iglesia de Santa María la Real de la Almudena (“La restauración y análisis material de la pintura, hoy expuesta tras un cristal, y de su soporte daría luz para una aproximación técnica, formal, estilística y cronológica más certera”, p. 110), y sobre el conjunto del castillo de Batres, versión libre de época incierta de las pinturas murales de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada.

Prosigue, a continuación, la sección del libro dedicada a la pintura mural en los Reales Sitios, que se extiende, cronológicamente, desde el último tercio del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XIX. De su desarrollo se ocupan los conservadores de Patrimonio Nacional: Carmen García-Frías Checa se ocupa de la pintura mural bajo los Austrias (“Decoraciones murales en los palacios y monasterios reales durante los reinados de Felipe II a Carlos II (1561-1700)”, pp. 157-203) y José Luis Sancho Gaspar se ocupa de la pintura mural bajo los Borbones (“Las obras reales desde Felipe V a Fernando VII (1700-1833)”, pp. 205-287). En esta sección del libro cambiamos completamente de registro: si en capítulos anteriores se nos presentaba

una pintura en buena medida desconocida (salvo para los muy muy especialistas en cada uno de los respectivos periodos), de descubrimiento reciente y, con no poca frecuencia, un tanto secundaria como consecuencia del rol jugado hasta entonces por el territorio madrileño, el asentamiento de la corte en 1561 y el recurso a sucesivas generaciones de artistas extranjeros para decorar los escenarios de una monarquía que se pretendía católica y universal tuvieron como consecuencia la creación de unos conjuntos de pinturas murales abrumadores por su cantidad, por su calidad y por su impacto, bien conocidos todos ellos. El reto, en este caso, para los dos autores (y para el coordinador del volumen) era no tanto ofrecer una información novedosa como proporcionar una síntesis ajustada a las dimensiones y objetivos del volumen y que no “engullera” el resto de trabajos. Los dos autores cumplen con creces: no solo ofrecen una síntesis magnífica, sino que saben enriquecerla, más allá de los obligados análisis de los conjuntos de referencia, prestando atención a los matices (por ejemplo, a los sistemas de compartimentación de las superficies murarias), llamando, asimismo, la atención sobre ciertas obras quizás no tan conocidas. En el texto de García-Frías Checa, donde resulta especialmente valiosa para comprender todo el desarrollo de su capítulo la referencia al bagaje del Felipe II que en 1561 se asienta en Madrid, se echan de menos algunas fotografías más de Gaspar Becerra (detalles del Torreón de la Reina del palacio de El Pardo), de Pellegrino Tibaldi (sagrario del monasterio de San Lorenzo de El Escorial) o de Luca Giordano (bóvedas de la iglesia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial), de quien apenas se citan de pasada los frescos del Casón del Buen Retiro, pero la cantidad y la calidad de las obras a analizar es tal que estas ausencias están más que justificadas, quedando, por otra parte, compensadas por la inclusión de bocetos y de dibujos de frescos perdidos por vicisitudes varias. En el texto de Sancho Gaspar, cuyo eje es el palacio real que dio el relevo al alcázar de Madrid tras el incendio de 1734, destaca la atención prestada a los programas iconográficos y a sus mentores, así como al destino, empleo y acceso a los diferentes espacios del palacio (prestando atención de nuevo, como en el texto de Sánchez Montes, a la pintura mural en su dimensión edilicia), los cuales, en ocasiones, se han ido modificando con el transcurso de los siglos. Por eso es por lo que hubiera sido especialmente necesario el plano que se nos promete en la página 206, cuando se destaca que “en la década de 1760 quedó acabado el conjunto europeo de mayor extensión y, a la vez, de mayor calidad y variedad en la pintura al fresco del XVIII” merced a la sucesiva contribución de Corrado Giaquinto, de Anton Raphael Mengs y de Giambattista Tiepolo y de sus colaboradores y discípulos españoles (entre los cuales Sancho Gaspar, no dudo que con razón, se muestra especialmente severo con Mariano Salvador Maella, de quien no nos ofrece la imagen de su principal encargo: la *Apoteosis de Adriano*). En este capítulo encuentra acomodo el conjunto excepcional de Francisco de Goya para la ermita de San Antonio de la Florida, concebida, en origen, como iglesia parroquial de un Real Sitio que no llegó a cuajar. Cierran este capítulo los trabajos extemporáneos, pero, no obstante, magníficos, realizados por Vicente López en el palacio real por encargo de Fernando VII.

Cerrado el necesario paréntesis dedicado a los Reales Sitios, el discurso diacrónico se retoma con el capítulo dedicado al periodo barroco (“Bajo la piel de la cal: pintura

mural de los siglos XVII-XVIII”, pp. 291-414), debido a Félix Díaz Moreno, de la Universidad Complutense de Madrid. Su texto, carente de notas, se centra en cuestiones técnicas y teóricas en torno a la estimación de la pintura al fresco y a su efectivo conocimiento y práctica en España y, aunque marca los hitos que condicionan la evolución de la pintura mural madrileña durante los siglos XVII y XVIII, apenas elabora un discurso sobre su desarrollo, confiando su presentación a una relación en exceso enumerativa de conjuntos de pinturas murales donde junto a obras de calidad excelsa, relacionadas, a menudo, con la corte (así las bien conocidas pinturas murales de la iglesia de San Antonio de los Alemanes, en la que intervinieron sucesivamente Angelo Michele Colonna, Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda y Luca Giordano, o las pinturas murales de la iglesia del antiguo convento de las salesas, de los hermanos González Velázquez), aparecen, codo con codo, obras en exceso mediocres. Su texto destaca, no obstante, por la atención que presta a las circunstancias históricas y arquitectónicas de los edificios, que permiten una mejor comprensión de las pinturas murales que albergan, y su detallado repertorio permite conocer unos conjuntos, realizados, mayoritariamente, en iglesias, que no siempre cuentan con la accesibilidad e iluminación de las obras que se presentan en otros capítulos. De su repertorio destacaría obras como la capilla del Cristo de la Buena Muerte de la colegiata de San Isidro, de Claudio Coello, o como las creadas para espacios civiles como la Casa de la Panadería (de Claudio Coello y de José Jiménez Donoso) y la Casa de la Villa (de Antonio Palomino). Como siempre, nos hubiera gustado disponer de más fotografías de detalle de algunos de los conjuntos (por ejemplo, de basilica pontificia de San Miguel o de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Brea de Tajo, destacado ejemplo neoclásico), lo cual, en este caso, hubiera sido posible de no haber reiterado algunas de las imágenes (figs. 2, 4 y 8, que se repiten, respectivamente, en las figs. 19, 31 y 108).

Del siglo XIX se ocupa Carlos **González Navarro**, del Museo Nacional del Prado (“Del reinado de Isabel II a la crisis del fin de siglo. Panorama de la pintura decorativa madrileña”, pp. 419-497). Nuevos tiempos, propiciados por la definitiva extinción del Antiguo Régimen, que exigen de la pintura mural no solo nuevos espacios y nuevos programas iconográficos, sino también innovaciones técnicas, desarrolladas por el pintor decorador, al que a menudo se considerará como un especialista de segundo orden que tendrá que batallar por ser reconocido (como lo será, de hecho, a finales de siglo). Iglesias y Reales Sitios ceden protagonismo a las instituciones del estado liberal-burgués (Congreso de los Diputados, ministerios...) y a las lujosas mansiones de la burguesía ennoblecida que marca ahora la tónica de la sociedad, así como a sus lugares de encuentro (teatros, cafés, establecimientos comerciales...), espacios a menudo muy frágiles, en tanto que fácilmente expuestos a su desaparición, que exigen, para su estudio una labor de documentación de la que se recogen muestras significativas en este capítulo, cuyo autor traza magistralmente toda esta problemática. González Navarro destaca como conjuntos murales más importantes del siglo XIX madrileño y español el palacio del marqués de Linares, la basilica de San Francisco el Grande y el Ministerio de Fomento, todos ellos obras de finales del siglo XIX que estuvieron precedidas por el purismo severo ejemplificado por Joaquín Espalter y por

el exquisito carácter renovador del nunca suficientemente llorado Eduardo Rosales, cuyos evangelistas para la iglesia de Santo Tomás de Madrid (que nunca llegaron a instalarse) son, indudablemente, un hito, el cual abrió camino a Emilio Sala y a la generación neobarroca de finales del siglo XIX. Como en otros casos, se hubieran agradecido planos de apoyo de, por lo menos, el palacio del marqués de Linares y de la basílica de San Francisco el Grande.

El estudio de los siglos XX y XXI que cierra el recorrido diacrónico por la pintura mural en la Comunidad de Madrid corresponde a Genoveva Tusell García, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (“Tradicición y vanguardia en la pintura mural madrileña contemporánea”, pp. 501-545). Su texto, que se nos antoja demasiado sucinto, aporta reflexiones de interés acerca de qué se puede considerar “pintura mural” en la época contemporánea, pero pasa demasiado por encima acerca de cuestiones estilísticas que quizás hubieran requerido mayor atención (por ejemplo, el impacto del “arte nuevo” en la pintura mural, que, en Madrid, a falta, de ejemplos de la producción muralista de Daniel Vázquez Díaz, pues no llegó a concretarse su participación en la iglesia del Santísimo Cristo de la Victoria, cuenta con uno de sus exponentes más destacados: el conjunto de Aurelio Arteta para el Banco de Bilbao, convenientemente destacado por la autora). Su selección de obras resulta, en ocasiones, sorprendente, pues junto a hitos indudables incluye obras, especialmente religiosas, que son, en el mejor de los casos, rutinarias (y, en el peor de los casos, controvertidas: reseña, por ejemplo, en su elenco, los polémicos murales de Kiko Argüello en la catedral madrileña). En cualquier caso estos comentarios son testimonio de que, en este capítulo, nos enfrentamos a un periodo reciente (en realidad, a un periodo vivo), para el que aún no tenemos consensuado un canon: de ahí que, más que criticar, quizás haya que ensalzar, por prudente y por plural, la obra seleccionada. De principios del siglo XX destacan el Casino de Madrid, donde, frustrada la intervención de Joaquín Sorolla (cuya presencia en cuanto a pintura mural, reducida a decoraciones en su casa, es meramente testimonial), se dieron cita algunos de los pintores más importantes del momento (hubiera sido deseable una vista de conjunto del salón real) y, por su exotismo *Art Nouveau*, la Casa Pérez-Villaamil. Entrada la centuria, más allá de los ya mencionados murales de Aurelio Arteta o del maltratado rastro del afamado muralista internacional José María Sert, destacan, en la recopilación de Tusell García, los murales de Teatro-Cine Fíguro, de Alfonso Ponce de León, y del Café Lion, de Hipólito Hidalgo de Caviedes, por la fragilidad de unas obras ligadas a la suerte de los locales que decoraron, que, por fortuna, en estos casos, no ha sido fatal. De la segunda mitad del siglo XX destacan, en el plano de la pintura religiosa, los murales de la iglesia de los Sagrados Corazones, de Joaquín Vaquero Turcios, pero sobre todo, ya en el Madrid democrático y autonómico, los murales de la fachada de la Casa de la Panadería, de Carlos Franco, y de la Asamblea de Madrid, de Lucio Muñoz. Los primeros, especialmente, tienen un singular valor emblemático por su ubicación en un edificio histórico de especial visibilidad y por su desarrollo formal e iconográfico, testimonio del Madrid que fue y del Madrid que quiere ser. No desatiende Tusell García el arte urbano y, si en otros capítulos hemos destacado lo actualizado de la información por la inclusión de conjuntos de recentísimo descu-

brimientos, en este capítulo debemos destacar esta cualidad por haber dado cabida al proyecto de arte urbano *Paisaje Tetuán*, de 2013, que abre nuevas vías que desbordan el concepto tradicional de “pintura mural” que no sabemos a dónde nos conducirán.

Cierra este denso volumen un apartado dedicado a la conservación de la pintura mural en la Comunidad de Madrid (pp. 546-605), donde, por parte de personal técnico vinculado a la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y a la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid, se detallan las actuaciones de dicho organismo (Cardero Losada y Carmen García Fresneda) y se explican las técnicas de la pintura mural (María José García Molina) y las estrategias de conservación preventiva y de restauración de la pintura mural (Guillermo Fernández García), exponiéndose, finalmente, por parte de sus responsables, tres casos concretos, correspondientes a periodos diferentes y con problemáticas de intervención dispares: la “Casa de los Grifos” de Complutum (Ana Lucía Sánchez Montes), la iglesia de Santiago de Villa del Prado (Yolanda López Fernández) y la capilla de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Pedro ad vincula de Vallecas (Yolanda López Fernández).

Este libro es, en definitiva, una obra voluminosa, muy cuidada desde el punto de vista editorial y desde el punto de vista científico, que está llamada a convertirse en obra de referencia para su ámbito de estudio y en modelo a seguir para otras posibles iniciativas.

Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS
Universidad de Valladolid
fbanos@fyl.uva.es