

Ana Tomás López /
Sara Navarro Lalanda /
Paola Eunice Rivera Salas (eds.)

Las artes como expresión vital

Ciencias sociales en abierto 2



PETER LANG

Información bibliográfica publicada por la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie; los datos bibliográficos detallados están disponibles en Internet en <http://dnb.d-nb.d>.

Catalogación en publicación de la Biblioteca del Congreso

Para este libro ha sido solicitado un registro en el catálogo CIP de la Biblioteca del Congreso.

Ni Fórum XXI ni el editor se hacen responsables de las opiniones recogidas, comentarios y manifestaciones vertidas por los autores. La presente obra recoge exclusivamente la opinión de su autor como manifestación de su derecho de libertad de expression.

La Editorial se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.



ISSN 2944-4276

ISBN 978-3-631-91588-2 (Print)

E-ISBN 978-3-631-93116-5 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-93117-2 (EPUB)

DOI 10.3726/b22580

© 2024 Peter Lang Group AG, Lausanne
Publicado por Peter Lang GmbH, Berlín, Alemania
info@peterlang.com - www.peterlang.com

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Personal Contributor's Complimentary Copy

Not for Sale

© 2025 Peter Lang Group AG

ÍNDICE

PRÓLOGO

Ana Cristina Tomás López, Sara Navarro Lalanda, Paola Eunice Rivera Salas	21
GRAMÁTICAS DE LA VISIÓN. CONTEXTO Y ANÁLISIS DE LA OBRA GRÁFICA DE RAMÓN GAYA (1923-2000)	
Julia Alarcón Luna	23
EL TRATAMIENTO CINEMATOGRAFICO DEL MONASTERIO DE POBLET EN EL NO-DO: REFUNDACIÓN, RECONSTRUCCIÓN, ESCENIFICACIÓN Y DIVULGACIÓN DEL CENOBIO CISTERCIENSE	
José Javier Aliaga Cárcelos	37
EL PENSAMIENTO VISUAL ESTÉTICO: ANÁLISIS DE UNA IMAGEN MEDIADA ESTÉTICA Y TECNOLÓGICAMENTE	
Maria del Mar Aragón Miñana, Dolores Furió Vita	51
LA CENSURA EN EL DOBLAJE DE LAS SERIES ESPAÑOLAS AL ÁRABE	
Ouassima Bakkali Hassani	65
EL SILENCIO EN LA ESCULTURA SONORA	
María del Carmen Bellido Márquez, Antonio Travé Mesa	79
DEFINICIÓN DE PERFORMANCE A TRAVÉS DEL ANÁLISIS COMPARADO DE LOS FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS DE CUATRO AUTORES CONTEMPORÁNEOS	
Nereida Bueno-Guerra	89
EL MITO DEL ETERNO RETORNO EN LA PELÍCULA LAS FORMAS ANTIGUAS. MADRE MÍTICA Y MODERNIDAD	
Azul Kikey Castelli Olvera	103
TRADICIÓN Y PERVIVENCIA EN LA HISTORIETA MEXICANA: LA LIMPIEZA DE HUESOS EN NUBE (2020)	
Sarahi Isuki Castelli Olvera	117

LAS VIRTUDES DEL CREADOR: JOAQUÍN SOROLLA Y SU TRIUNFO EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS

Blanca Cerdá Aznar 131

EL MUSEO HABITADO: MUSEO DELL'ALTRO E DELL'ALTROVE DI METROPOLIZ EN ROMA. ARTE EN PERIFERIA

Miguel Ángel Chaves Martín..... 139

POLÍTICA, CERÁMICA Y PRENSA: ESTUDIO E INTERVENCIÓN DE UN PLATO CERÁMICO CON LA CARICATURA DEL POLÍTICO PRÁXEDES MATEO-SAGASTA

Gema Climent Camacho, Elena Vázquez-Jiménez 153

COVID-19 EN EL CONTEXTO ESPAÑOL: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DURANTE LA PANDEMIA DE 2020-2022

Oihana Cordero Rodríguez, María Isabel Moreno Montoro, Alfonso del Río Almagro 167

O CORPO NA VIDA, O CORPO NA ARTE CÉNICA

Maria José dos Santos Cunha 179

DOLCE & GABBANA Y LA HISTORIA DEL ARTE

Sonia Enamorado Corpas 187

COMPARATIVA DE LA OBRA DE DANIELE BUETTI Y BARBARA KRUGER. EL USO DE LA FOTOGRAFÍA Y EL TEXTO ESCRITO COMO ELEMENTOS PARA EL MENSAJE SOCIAL EN EL ARTE

María Victoria Esgueva López, Alejandro Arros Aravena 203

CUANDO LAS PAREDES TAMBIÉN REZAN: EL CAMARÍN DEL CRISTO DE LAS PENAS DE ANTEQUERA, DISCURSO ICONOGRÁFICO, FUENTES Y MENTALIDADES

Antonio Rafael Fernández Paradas, Rubén Sánchez Guzmán 217

PINTAR EL TIEMPO: ALBERTO GIRONELLA

Laura Gemma Flores García 231

ALFREDO RAMOS MARTÍNEZ. PINTURA Y EDUCACIÓN ESTÉTICA EN EL MÉXICO DEL SIGLO XX

Karen Viviana Gutiérrez Gutiérrez, Rita Vega Baeza 241

EL ARTISTA GLOBAL Y LA HÍPER-VISUALIZACIÓN. ADAPTACIONES DE LA RED DEL ARTE ACTUAL

Antonio Labella Martínez 249

DE LA PLURALIDAD DE LO BELLO

Pablo López Raso 263

MAPPING LOCAL MEMORY: ENGAGING SCHOOL AND COMMUNITY THROUGH VISUAL ARTS PROJECT

Teresa Matos Pereira, Sandra Pereira Antunes, Joana Gaudêncio Matos & Kátia Sá 275

COMO FLOR ENRAIZADA ENTRE RAYOS DE SOL: "EL MISTERIO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN" DE PEDRO LÓPEZ CALDERÓN (1731)

José Ignacio Mayorga Chamorro..... 287

A PICTORIAL PARADISE: AIDAN HIGGINS'S SPAIN IN *BALCONY OF EUROPE*

Verónica Membrive Pérez..... 301

APROXIMACIÓN A LA DOCUMENTACIÓN DE *LA PERFORMANCE*: EL REGISTRO DE UNA ACCIÓN EFÍMERA

Marc Montijano Cañellas 313

DE PIEDRAS Y TIERRAS. ANÁLISIS Y EXPERIMENTACIÓN CON MATERIALES ORIGINARIOS DEL PAISAJE RURAL VALENCIANO DESDE LAS ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES.

Ana M^a Monzó Minguet..... 325

MEDIOS AUDIOVISUALES, GAMIFICACIÓN Y *SLOW MOVEMENT*: UNA EXPERIENCIA DIDÁCTICA PARA EL ESTUDIO DEL ARTE MEDIEVAL

Sonia Morales Cano..... 337

MUJER, ESPARTO Y MEMORIA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Bartolomé Palazón Cascales 347

POSTMODERNISMO EN CINE Y LITERATURA: LA SRA. DALLOWAY DE WOOLF Y LAS HORAS DE CUNNINGHAM Y DALDRY

Carolina Pascual Pérez..... 361

COMPENDIO DE LA CATARSIS ARTÍSTICA: EL ARTE COMO MEDIO EMANCIPADOR EN LA CREACIÓN FEMENINA

Claudia Pena López 371

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA A TRAVÉS DEL ENSAYO AUDIOVISUAL

Ana Pérez Valdés, M^a Dolores Dopico Aneiros..... 379

LA AUDIODESCRIPCIÓN DE DANZA CONTEMPORÁNEA: LA IMPORTANCIA DEL SÍMIL EN LA TRANSMISIÓN DEL MENSAJE ABSTRACTO

Marina Ramos Caro..... 391

ESCRIBIENDO SOBRE LA IDEA DE DISEÑO EN EL CONTEXTO DEL ARTS & CRAFTS. PRINCIPALES TEÓRICOS

Sonia Rios-Moyano..... 403

PINCELES QUE DOCUMENTAN LA HISTORIA DE MADRID: IMÁGENES DE LAS IGLESIAS DE SANTA MARÍA, SAN SALVADOR Y BUEN SUCESO

María Rodríguez Velasco 417

NARRATIVAS TEMPORALES Y ESPACIALES EN LA OBRA DE MELIK OHANIAN

Toni Simó Mulet , Jesús Segura Cabañero, Angela Simón Casanova 431

L'EROE TRA STORIA, ARTE E RETORICA CLASSICA: IL CASO DI SCIPIONE L'AFRICANO

Antonella Tedeschi 445

JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE (1928-1976), PROFESOR Y DRAMATURGO. BENEFICIOS DE LA PRÁCTICA TEATRAL EN LA ESCUELA

Germán Manuel Torres de Aboal 457

ABSTRACCIÓN E INFORMALISMO MATÉRICO EN LA OBRA DE DELHY TEJERO

Judith Urbano Lorente, Albert Moya Ruiz, Carolina Hayes Vidal-Quadras 469

CON LAS MANOS. UNA REFLEXIÓN SOBRE EL HACER EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

Sara Vilar Garcia..... 483

COMO FLOR ENRAIZADA ENTRE RAYOS DE SOL: “EL MISTERIO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN” DE PEDRO LÓPEZ CALDERÓN (1731)

José Ignacio Mayorga Chamorro¹

El presente texto nace en el marco del proyecto “Tres siglos de arte del grabado (XVI-XVIII): estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo. Nuevos enfoques” (PID2019-104433GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

1. INTRODUCCIÓN

En la sacristía de la actual parroquia de San Miguel —antiguo convento homónimo de la Orden de San Francisco— en Mexiquitlic de Carmona (estado de San Luis Potosí, México) se conserva un lienzo de gran formato y complejo programa iconográfico, de tipo alegórico. Firmado por Pedro López Calderón en 1731, se trata probablemente de una de las obras más llamativas y mejor conocidas de este pintor novohispano.

Aunque fue inicialmente interpretada como una *Alegoría de la Jerusalén Celeste y la orden franciscana* (Rubial, 1998), el profesor Armando Hernández Soubervielle la reconsideró y renombró como *El misterio de la Inmaculada Concepción* (Hernández, 2011), afinando con ello en su interpretación. Este último análisis, certero y minucioso, identifica cada una de las imágenes y palabras simbólicas que componen la obra, concluyendo que se trata de una alegoría inmaculista, que ensalza particularmente el papel de la orden franciscana y de la monarquía hispánica en la defensa de este misterio mariano. Aunque se propusieron algunas fuentes gráficas y literarias que contextualizan la obra, no se logró aportar el referente directo que le sirvió, indiscutiblemente, como modelo. Este ha sido localizado y recientemente estudiado por el profesor Sergi Doménech en su aproximación general a la obra de Pedro de Alva y Astorga (Doménech, 2019).

El presente texto aúna ambas aportaciones, hasta ahora inconexas, y aporta una contextualización del lienzo dentro de la producción general de su autor, aportando los matices finales que permiten completar su interpretación y proponer el posible destino inicial para el que fuera concebida la pieza.

1. Universidad de Málaga (España)

2. OBJETIVOS

- Identificar y dar a conocer cuál fue la fuente gráfica y documental que Pedro López Calderón empleó como referente a la hora de componer su pintura denominada El misterio de la Inmaculada Concepción (1731).
- Actualizar el análisis e interpretación de la obra a partir de la síntesis de lo aportado por aquellos autores que han estudiado con anterioridad tanto dicha pieza como, en paralelo, las fuentes gráficas y literarias que se proponen como modelo para la misma.
- Profundizar en el contexto cultural e intelectual, beligerante e inmaculista, en que fue promovida y creada esta pintura: tanto en lo general —el mundo hispánico de la Edad Moderna— como en lo particular —el trabajo evangelizador de la orden franciscana, a nivel global y nivel local, en San Miguel Mexquitic, en San Luis Potosí y en todo el septentrión novohispano—.
- Encuadrar la creación de este lienzo dentro del conjunto general de la producción de Pedro López Calderón, y con particular atención a los otros trabajos realizados en fechas cercanas para la Orden de San Francisco en su convento de la ciudad de San Luis Potosí.

3. METODOLOGÍA

La presente investigación fue iniciada, y mayormente desarrollada, en el marco de la elaboración de la tesis doctoral de quien escribe, que fue defendida en la Universidad de Málaga en 2019, bajo el título *Fact. Mexico: el pintor novohispano Pedro López Calderón (activo ca. 1681 – ca. 1734)*. El manuscrito de la misma, aún inédito, no identificaba las fuentes gráficas y literarias de la pieza analizada, que se aportan ahora como actualización de la investigación.

El acercamiento a la pieza parte de la observación personal y el estudio directo de la misma, desarrollado *in situ*, en el lugar de exposición de la obra, en septiembre de 2017, en el marco de una de las estancias de investigación predoctorales desarrolladas en México entre 2016, 2017 y 2018. Como la obra no pudo ser descolgada para su medición y fotografiado, debido a sus grandes proporciones, a su delicado estado de conservación y a la falta de medios, se procedió a su inspección y registro con el soporte de una escalera. También se contaba con las imágenes tomadas por el doctor Hernández-Soubervielle en el marco de su investigación previa (2011).

El desarrollo de un estado de la cuestión ha permitido identificar todas las referencias bibliográficas publicadas que mencionan la obra, bajo una u otra interpretación, sacando conclusiones sobre la fortuna crítica obtenida por dicha pieza en particular, y por su autor en general. Por economía del texto, este apartado no se desarrolla de manera específica sino integrada de modo coherente en el desarrollo del análisis y comentario de la obra y de sus fuentes de inspiración. Dado que la imagen, y los textos que esta incluye, destacan por su contenido simbólico, el método iconológico-iconográfico será un punto de aproximación fundamental, partiendo de la necesaria descripción formal, y viéndose enriquecido por análisis extensivo del contexto social y cultural que condicionaron su creación.

4. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

4.1. El misterio de la Inmaculada Concepción, su promoción y su defensa

Plumas, pinceles, gubias y buriles, en manos de los más hábiles oradores y artífices, proclamaron durante la Edad Moderna, por todo el orbe católico y particularmente en el imperio español, que la Virgen María había sido librada del pecado original desde el momento de su Concepción, y no como privilegio posterior a esta (como defendía la postura ‘maculista’). Prepararon durante siglos el terreno para la proclamación oficial del dogma por parte de la Iglesia Católica, que no llegó hasta 1854, cuando ya existía todo un universo de imágenes que lo habían concretado visualmente, y las grandes fiestas y persuasivos sermones habían ido haciendo calar su mensaje en el grueso de la sociedad. Fue el siglo XVII el de mayor esplendor de este fenómeno inmaculista hispánico —no exento de connotaciones políticas—, como viene siendo bien conocido y estudiado (Mínguez, 2017).

La monarquía hispánica (junto con la Orden de San Francisco, y los cabildos catedralicios) hizo de la promoción de la Inmaculada una cuestión político-religiosa o ‘teopolítica’ de primer nivel, entendiéndolo como instrumento de cohesión social y político de sus extensos dominios (Cuadriello, 2009). Distintos monarcas dedicaron grandes esfuerzos diplomáticos a presionar a la Sante Sede para su reconocimiento; destacando Felipe IV, que consiguió de Alejandro VII la aprobación en 1661 de la Bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, que declaraba la creencia en la Inmaculada Concepción como objeto de la fe (Doménech, 2019, p. 372). Por su parte, la orden seráfica se había mostrado como la principal defensora de la Inmaculada Concepción de María ya desde el siglo XIII, incluyendo la fiesta de la Inmaculada Concepción en el Concilio de la Orden de 1263, celebrado en Pisa, y acogiendo entre sus filas a los más célebres defensores del misterio, como el escocés Juan Duns Scoto o su terciario mallorquín Ramón Llull (Hernández-Soubervielle, 2011, p. 348).

Incesantes palabras y cuidadas imágenes —estampadas junto a las primeras— nutrieron los numerosos tratados teológicos que hacían apología del dogma, dándose soporte mutuo, en lo que podemos considerar la construcción de un discurso de doble naturaleza: verbal y visual. Con frecuencia, son los frontispicios los que acogen los mayores esfuerzos de diseño, recreando y presentando por medio de elaboradas imágenes —y escogidas palabras— de clave simbólica una síntesis de todo el complejo discurso intelectual contenido en las numerosas hojas a las que preceden. En este campo, destaca sin lugar a duda la obra de Pedro de Alva y Astorga, minuciosamente estudiada por el doctor Sergi Doménech (2019), en un importante texto que ha ayudado a difundirla y ponerla en valor entre los círculos de la investigación histórico-artística, propiciando resultados como el que aquí modestamente se presenta.

Pedro de Alva y Astorga nació en Carvajales de Alba, Zamora, hacia 1602. A la edad de 8 años se trasladó a Cuzco, donde se formó en el Colegio de San Antonio Abad, para terminar vinculándose a la Orden de San Francisco. El fervor inmaculista franciscano se encontraba en pleno auge durante el siglo XVII, cuando Fray Pedro de Alva y Astorga se erigió en uno de sus mejores y más pródigos adalides. Tuvo que hacer frente a la postura maculista defendida por la Orden de Santo Domingo, que empleó al Tribunal de la Santa Inquisición como herramienta censora cuando así le convino. Así ocurrió con algunas obras de Pedro de Alva y Astorga, aunque este encontró el modo de eludirla. Tras regresar a la España peninsular en 1640 como procurador de su provincia franciscana, y llegar al cargo de

procurador general de la Orden en Roma en 1654, terminó destinado en 1661 a los Países Bajos. Allí fundaría en Lovaina la imprenta *Tipografía Immaculae Conceptionis*, por medio de la cual, y de privilegios reales, pudo publicar y difundir internacionalmente su obra evitando la censura eclesiástica (Doménech, 2019, p. 368).

4.2. Hacia el hallazgo de sus fuentes: la fortuna crítica de la obra

La presente investigación evidencia que el libro *Radii solis zeli seraphici coeli veritatis pro immaculatae conceptionis mysterio Virginis Mariae* (publicado en Lovaina en 1666 por Fray Pedro de Alva y Astorga, en su Tipografía de la Inmaculada Concepción) llegó hasta la Nueva España, de manera que, décadas después de su publicación, Pedro López Calderón pudo tomar el grabado que lo encabeza como modelo para su lienzo potosino.



Figura 1. Calcografía que acompaña el frontispicio del libro *Radii solis zeli seraphici coeli veritatis pro immaculatae conceptionis mysterio Virginis Mariae* de Pedro de Alva y Astorga (Lovaina, 1666). Fuente: <https://n9.cl/o31e9>



Figura 2. Pedro López Calderón. *El misterio de la Inmaculada Concepción*. 1731. Óleo sobre lienzo. Sacristía de la iglesia de San Miguel Mexquitic (Mexquitic de Carmona, San Luis Potosí, México). Fuente: fotografía del autor.

Otras obras de Pedro Alva y Astorga también incluyen grabados que se configuran en la misma línea discursiva y simbólica, y también hay constancia de su proyección en Hispanoamérica (Doménech, 2019, p. 378, nota al pie). Aunque estos no actúan como referentes directos de la composición del que es nuestro objeto de estudio, cabe señalar como igualmente repiten algunos de sus mismos elementos simbólicos. Por ejemplo, las torres, como símbolos de la fortaleza y el soporte que había alcanzado el misterio de la Inmaculada gracias al celo de la Orden de San Francisco. Así se observa en el frontispicio de *Armamentarium Seraphicum* (Madrid, 1649), donde san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán abrazan un rotundo torreón, blasonado con las armas de los Habsburgo, que soporta la propia representación de la Inmaculada rodeada de ángeles —elementos también recurrentes— (Doménech, 2019, p. 369). Por su parte, el carácter de la orden franciscana como ‘milicia defensiva’ de la Inmaculada también se ve representado en el texto y frontispicio de *Militia Inmaculatae Conceptionis* (Lovaina, 1663); en él las plumas de sus teólogos sirven como arma para sus combates dialécticos (Doménech, 2019, 375). En el grabado que sigue a la portada de *Nodus Indissolubilis* (Bruselas, 1661) se adelanta la idea de presentar a la Virgen como un lirio, en alusión a su pureza, siguiendo un tipo iconográfico de origen flamenco muy difundido, también en Nueva España (Doménech, 2014, pp. 55-76).

El estudio de todos estos grabados de la obra de Alva y Astorga pone en evidencia que todos ellos comparten una formulación retórica, pues tratan de resumir en una sola imagen, a modo de síntesis visual, los complejos contenidos teológicos de cada uno de sus libros —al menos en su propósito general—, todos ellos de apología inmaculista. Por tanto, en el caso que nos ocupa, resulta necesario realizar un ejercicio de contraste entre lo narrado en el propio libro y las distintas interpretaciones que se han ido realizando del programa iconográfico del grabado y del lienzo, a fin de comprobar si concuerdan en todos sus matices, o se ha podido pasar de alto algún detalle. Esta labor aún está por realizar, ya que el libro está en latín.

En “La propaganda concepcionista franciscana en el mundo hispánico. El grabado apologético y la obra de Pedro de Alva y Astorga” —estudió sintético del conjunto de grabados que ilustran la obra de Pedro de Alva y Astorga— Sergi Doménech (2019) propuso una interpretación del programa del grabado de *Radii solis* que concuerda con la que J. Armando Hernández Soubervielle (2011) había formulado —con muchos más pormenores— en su exhaustivo estudio del programa del lienzo novohispano. Aunque el primero no llega a citar al segundo entre sus fuentes, manifiesta conocimiento de la existencia del lienzo, pues cita en una nota al pie que “en la antigua fundación franciscana de San Miguel de Mexquitic se reproduce el grabado de Radii solis” (Domenech, 2019, p. 378). La levedad de la mención debe responder a que el análisis de la difusión internacional de los grabados estudiados se sale de los objetivos del texto en cuestión.

Antes de localizar la fuente gráfica y literaria en que se inspiró el lienzo potosino, su complejo programa alegórico ya había llamado la atención de distintos historiadores del arte, que hicieron los primeros análisis y descripciones de la pieza (Gómez-Eichelmann, 1991 y Rubial-García, 1998), tomándola por una *Alegoría de la Jerusalén celeste y la orden franciscana* de autor anónimo. Pero fue J. Armando Hernández Soubervielle quien dio a conocer su autoría exacta al localizar, en la parte inferior central-izquierda del lienzo, la firma y fecha autógrafas de Pedro López Calderón (*Ideron Fac^t. Mex.^{co} a. de 1731*). En su texto dedica una página a recoger algunos datos sobre este maestro pintor (Soubervielle, 2019, p. 342), del que poco se sabía, siendo la aproximación más completa a su figura hasta la lectura de la tesis doctoral monográfica que consiguió recomponer gran parte de su vida y obra, arrojando nuevas luces que enriquecen este estudio (Mayorga-Chamorro, 2019).

En las páginas restantes, Hernández Soubervielle desgrana minuciosamente la obra, atendiendo a cada una de las imágenes y palabras simbólicas que componen su ambicioso programa. Un estudio riguroso y acertado que permitió proponer un nuevo título para la obra: *El misterio de la Inmaculada Concepción*, concluyendo y recalcando que la defensa de dicho misterio se llevó a cabo mediante un discurso espiritual y militar encabezado por la orden franciscana y la monarquía hispánica.

Solo quedó pendiente de localizar el grabado que debió servir de modelo para la composición del lienzo. J. Armando Hernández Soubervielle propone, como referente indirecto, el grabado anónimo para el *Elucidario de la Reyna de los Ángeles*, obra de Francisco de Rojas, publicada en Madrid en 1643. Aunque ambas obras comparten trasfondo religioso y un buen número de imágenes simbólicas comunes, no podemos concluir que sirviera de modelo directo para el lienzo de San Miguel Mexquitic, como si lo hizo para el que pintara Basilio de Salazar en 1637, conocido como *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción* (Museo de Arte de Querétaro, México).

4.3. Un programa retórico-visual

A continuación, se aúnan y sintetizan las interpretaciones del programa iconográfico compartido por grabado y lienzo, resumiendo lo que sus distintos estudiosos aportaron de manera mucho más extensa pero inconexa. Incorporo la sugerencia de leer dicho programa de manera radial, desde el centro de la imagen hacia los extremos, pues esta lectura permite mantener, a mi juicio, el correcto orden prioridades. Así, lo principal en el discurso y central en la imagen es el misterio inmaculista —cultivado por el celo franciscano y defendido por la monarquía hispánica y la Iglesia Católica— relegando lo negativo —los atacantes del jardín amurallado: signos del zodiaco, representantes del pecado— a los extremos y esquinas de la imagen.

En el centro de la composición, una original alegoría representa el nacimiento de la Virgen, libre ya del Pecado Original desde el momento de su propia concepción. Así lo indican las palabras inscritas entre los pétalos del gran lirio que marca el eje central. Su flor hace de cuna a un bebé desnudo, que es la propia María: *SINE LABO VIRGO* (Virgen sin mancha). Las inscripciones visibles en el interior de la muralla, tomadas del Cantar de los Cantares, permiten corroborar la representación del lirio como prefiguración de María: *Sicut liliū inter spinas sic Amica mea inter filias* (Como lirio entre espinas es mi amada entre las doncellas); *Venter tuus sicut acervus tritici vallarus liliis* (tu vientre como acervo de trigo cercado de lirios).

El Espíritu Santo, que sobrevuela el lirio virginal en forma de paloma, irradia sobre Ella su *spiraculum VITAE* (espíritu de vida), mientras atraviesa la *PORTA AUREA* (Puerta Dorada de Jerusalén, donde la Virgen fue concebida sin la mancha del acto sexual). Es el único capaz de entrar en el *hortus conclusus* que es María. Un huerto cultivado laboriosamente por la Orden de San Francisco, representada por cuatro de sus frailes, que limpian con celo las raíces de la flor, evitando que cualquier maleza cubra el radiante sol del que germinan. *RADIX ZELI RADIAT* (la raíz del celo radia), reza una inscripción a sus pies, resaltando cómo es el celo de la orden franciscana el que hace brillar la raíz de la flor-María, que brilla como un sol desde su punto germinal (su Concepción), libre de cualquier mancha-maleza del Pecado. Su brillo irradia sobre todo el globo terráqueo, gracias a la universalidad de la misión franciscana, cuyo escudo, bajo el orbe, corona un nuevo arco de acceso al jardín. En sus dovelas, se despieza la inscripción *CIVITAS SOLIS VOCABITVRVNA*: "Solo una será llamada ciudad del sol"; esa es Jerusalén, la cual vio nacer al Verbo encarnado de María. Lo recalca el pequeño conjunto de casas que flanquea el tallo, representando a Jerusalén con la inscripción *Radicavi in Populo honorificato* (Arraigué en un pueblo glorioso).

Jerusalén y María se asimilan como ciudades asediadas y tierras elegidas de Dios. Hasta el huerto cercado que es María no puede acceder el pecado de Adán y Eva, cuyos nombres recoge la puerta delantera, que parece cerrarse a modo de puente levadizo, según corrobora la inscripción bajo esta: *Porta hæc clausa erit: non aperietur et VIR non transibit per eam* (esta puerta ha de estar cerrada; no se abrirá ni entrará por ella hombre alguno).

También defienden del acecho del pecado las implacables murallas, coronadas por doce torres. En el alzado cada una de ellas, cinco ventanas aluden al escudo franciscano de las cinco llagas. Y sobre cada torre, un personaje con un lirio en una mano y un arma en la otra, vigila y defiende el bastión inmaculista. Representan los distintos poderes civiles y eclesiásticos, agrupados de a tres según su naturaleza y jerarquía. Del lado izquierdo se representan los poderes eclesiásticos, y del derecho los civiles. Los del primer plano (esquinas inferiores) son personajes de rango superior, y los más lejanos (esquinas superiores) los de rango inferior. Cada tríada hace frente a un signo del zodiaco, representándose cuatro, uno por esquina, todos ellos cercados y rodeados por zarzas. Todos ellos —y las propias zarzas— simbolizan diferentes males o pecados que asedian y atacan al misterio de la Inmaculada, queriendo invadir su jardín. Estas son las combinaciones, y las inscripciones que les acompañan en cada cerco:

- En la esquina inferior izquierda, los altos poderes de la iglesia representados por un Papa (¿san Pedro?), un cardenal (¿san Buenaventura?) y un obispo (¿san Agustín?), hacen frente a Sagitario, que encarna a la presunción (*Sagitarium, spinæ presumptio*; "Sagitario, presunción espínosa").
- Desde la esquina inferior izquierda, Tauro representa la obstinación (*Taurus, rubus obstinatio*; "Obstinación entre zarzas"). Se enfrenta a los altos poderes civiles ¿de España?: un emperador (¿Felipe V, en representación de la casa de

Borbón?), un rey (¿Felipe IV, en representación de la casa de Austria?) y otro rey, de aires visigodos (¿San Hermenegildo?).

Las figuras principales de ambos grupos, el emperador y el Papa, que flanquean la puerta central, componen el *MURUS* y *ANTEMURUS* (muro y antemuro) para su defensa.

Los personajes que custodian la parte trasera de la muralla corresponden a los rangos inferiores, y les vemos de espaldas:

- A la derecha, un presbítero con una cruz parroquial, un fraile con un báculo abacial, y una monja con un cirio, representan su lucha contra el pecado por medio de la fe. Se enfrentan a Capricornio, cegado por las ortigas, que representa la obcecación (*Capricornus, Junci obcaecatio*).
- A la izquierda, Escorpio, "espejismo entre abrojos", representa al trillo del engaño (*Scorpius, Tribuli Deceptio*). Trata de asaltar el flanco defendido por los poderes civiles de menor rango: un caballero con un fusil, otro con una armadura, y un fraile con un mazo.

Ahora bien, aunque estos personajes puedan entenderse como representaciones genéricas de los distintos poderes de la sociedad del Antiguo Régimen, cabe preguntarse si no pudieran representar a autores literarios concretos, defensores de la Inmaculada, dado que el libro de Pedro de Alva y Astorga que ilustra esta imagen refiere precisamente en su título a "doce clases de autores".

Según se ha podido observar, el pintor siguió fielmente y al detalle todo el programa del grabado, solo que girando el eje de la composición, que pasó de vertical a horizontal, produciéndose el ajuste necesario. Para entender el motivo de este cambio sería necesario conocer con certeza cuál fue el destino inicial para el que fue concebido el encargo, asunto sobre el que más adelante se reflexiona.

En ese punto, y después de observar con atención las líneas compositivas, me gustaría añadir, a modo de percepción personal, la posibilidad de vislumbrar, en la disposición de los elementos principales del grabado, el esquema del aparato reproductor femenino. De este modo, el perfil de la muralla, con su forma ovalada (desvirtuada en el lienzo) serían los labios, internos y externos, mientras que la puerta que se cierra al pecado corresponde a la vagina. Subiendo por el eje vertical que esta marca, encontraríamos el agujero de la uretra en el lugar de la pequeña esfera solar, y después el clítoris, con su capuchón, en el lugar de la flor y la Puerta Áurea. Fuera quedan los abrojos ¿alusión al vello púbico? y el Pecado que no consigue penetrar... Queda a juicio del lector, por el momento, dirimir si se trata de una coincidencia muy venida al caso o de la verdadera intención, sutil pero consciente, de inventor de la imagen.

4.4. San Miguel Mexquitic: fortaleza de la fe y destino final de la pieza



Figura 3. Fotografía antigua de Mexquitic de Carmona, con templo de San Miguel
Fuente: <https://n9.cl/latb6>

En la actual localidad de Mexquitic de Carmona (Estado de San Luis Potosí, México) se levanta el exconvento-presidio de San Miguel Mexquitic. En torno al mismo, y bajo su misma denominación, fue fundada la población en 1589 por el capitán Miguel Caldera (de quien tomara el nombre), dentro de la campaña de sometimiento, pacificación y evangelización de la Gran Chichimeca (Monroy, 1977). Esta fue la última región en guerra del septentrion novohispano, y aún se prodigaban entonces los ataques de indígenas guachichiles, que se resistían a la ocupación de su territorio. Como bastión fronterizo, el enclave sirvió también como punto de arranque de las futuras expediciones militares y misionales. Así, junto a su presidio (edificado en 1593), la Orden de San Francisco fue llamada a construir un convento que, dedicado a San Miguel, aunara el papel de baluarte militar y de la fe, y actuara de refugio seguro para los viajeros que transitaban entre San Luis Potosí y Zacatecas. El templo actual, edificado en 1639 reemplazando una primera construcción provisional, aún testimonia su carácter defensivo a través de su contundente y maciza arquitectura, así como de los restos de garitas y parapetos conservados (Montejano y Aguiñaga, 1991).

Poco nos sorprende encontrar un lienzo como el que estudiamos, de marcado carácter religioso-defensivo, en un templo de semejantes características y contexto, además franciscano. Pero cabe preguntarse si verdaderamente fue concebido específicamente para dicho lugar o se trata simplemente de una acertada reubicación circunstancial.

La obra está rubricada en 1731 por su autor, pero podemos descartar que llegara a San Miguel Mexquitic en dicho año, ya que en 1735 el Dr. Felipe Neri Vallejo, visitador general del obispado de Michoacán (al que se circunscribía entonces este templo), inventarió sus bienes y lo encontró pobre, comentando a fray José de Arlegui y a los otros congregantes que era necesario destinar fondos para embellecerlo y dignificarlo con más lienzos y retablos (Archivo del Antiguo Obispado de Michoacán, Fondo: Diocesano, Sección: Gobierno, Serie: Visitas, Subserie: Informes s. XVIII, año 1735, caja 495, expediente 29, f5rv. A partir de Hernández-Soubervielle, 2011, p. 339).

Las recomendaciones del visitador fueron atendidas, existiendo constancia de la progresiva incorporación de nuevos altares por parte de distintas cofradías (Hernández

Soubervielle, 2011, p. 339). La primera noticia que constata la presencia del lienzo de López Calderón en San Miguel Mexquitic, y ya en la misma sacristía que desde entonces ocupa, se encuentra en una relación que se hizo con motivo de los Autos de visita del Dr. Jerónimo López Llergo en 1765 (Archivo del Antiguo Obispado de Michoacán, Fondo: Diocesano, Sección. Gobierno, Serie: Visitas, Subserie: Informes siglo XVIII, año 1765, caja 501, Carp. 56, 22 Fs. A partir de Hernández-Soubervielle, 2011, p. 339). Además de constatar la existencia de 11 retablos incorporados al templo, observó en la cabeza de su sacristía un lienzo “en que está descifrado el misterio de la Concepción de Nuestra Señora”, con marco dorado, de 3 varas y media de largo y dos y tercia de ancho. Esta medida concuerda con la actual, de 212 cm x 292 cm en sistema métrico. Por tanto, las coincidencias en su identificación iconográfica y descripción material no dejan lugar a dudas de que se trata del mismo lienzo que aún hoy —y desde algún momento entre 1731 y 1765— sigue colgado, con su marco original, en el muro norte de la sacristía, aunque en un estado de conservación bastante deficitario.

Sabiendo más o menos el cuándo y el por qué de la llegada de este lienzo a San Miguel Mexquitic, cabe preguntarse desde dónde vino; es decir ¿cuál fue el destino original de la obra, si no parece haber sido creada para el actual? Dada la vinculación del pintor con la orden franciscana y con su convento en San Luis Potosí, que más adelante expondremos, cabe preguntar si pudo ser concebida para dicho convento potosino de San Francisco. Su naturaleza didáctica, pero de gran complejidad intelectual, permite proponer que estuviera destinada a la propia comunidad de frailes, como elemento para la reflexión y para el fortalecimiento de su formación inmaculista (Doménech, 2019, 378). También pudo ser producida con motivo de alguna fiesta de la Inmaculada desarrollada en San Luis Potosí o en cualquier otro enclave de la correspondiente provincia franciscana o del antiguo obispado de Michoacán. El carácter efímero de estos eventos y de las arquitectura y decoraciones erigidas para conmemorarlos explicaría la limitada calidad de ejecución de este lienzo, en un pintor irregular pero capaz de alcanzar registros de calidad mucho mayores (Mayorga, 2019, pp. 102-109). También justificaría la hipótesis de que, pasado el evento y cubierta su función temporal, el lienzo se encontrara disponible para ser enviado al templo de San Miguel Mexquitic, cuando cuatro años después requiere ser ornamentado.

4.5. La obra de Pedro López Calderón en San Luis Potosí

Pedro López Calderón fue un pintor novohispano activo entre las dos últimas décadas del siglo XVII y las tres primeras de la siguiente centuria. Su primer y su último lienzo fechados datan de 1681 y de 1734, lo que le hace su carrera particularmente extensa y consecuentemente variada. La obra que venimos estudiando, *El misterio de la Inmaculada Concepción*, fechada en 1731, pertenece por tanto a los años finales de su carrera. Esta se inició en la entonces ciudad de Antequera en el valle de Oaxaca, adquiriendo mayor proyección y relevancia desde su traslado a la capital del virreinato de la Nueva España, el cual debió ocurrir poco antes de 1704, cuando ya se le conoce activo y con tienda en la Ciudad de México. Desde allí, como atestigua la frecuente inclusión del colofón *fact. Mexico* —explícita evidencia de origen, que luce también el lienzo de Mexquitic—, Pedro López Calderón produjo una gran cantidad de obras que comercializó y distribuyó por buena parte de las principales ciudades del México virreinal, desde la región chiapaneca en el sur a los entonces pujantes centros mineros del septentrión novohispano (Mayorga, 2020).

A lo largo de toda su trayectoria, Pedro López Calderón especializó su producción en pintura de tipo religioso. Las órdenes de San Agustín y de San Francisco fueron las que recurrieron con mayor frecuencia a sus pinceles, de los que salieron amplios ciclos

conventuales, retratos de sus fundadores y de otros santos de la orden, así como distintas imágenes de su preferencia.

Mantuvo un importante vínculo personal con la orden agustiniana, a la que se había incorporado como terciario de hábito exterior al menos desde 1728 (cuando así aparece citado en documentación notarial), cuando contaba ya con una avanzada edad (Mayorga, 2019, p. 61). Para los agustinos ejecutó algunos de sus más importantes proyectos, destacando el ciclo de *La vida de san Agustín* del Santuario de Chalma (Estado de México); otra prueba destacable del constante manejo de grabados flamencos como base para sus composiciones.

Para la orden franciscana, por su parte, también existe constancia de la realización de un ciclo sobre la vida de su santo fundador y de mártires de la orden. Lo conocemos a través de la referencia de José Francisco Bonequí, quien en 1862 la documentó en el claustro del convento de San Francisco de la capital oaxaqueña. El conjunto se encuentra hoy perdido, probablemente a partir de la exclaustración de este inmueble, o a consecuencia de los daños provocados por las fuertes afectaciones sísmicas sufridas en la primera mitad del siglo XX. Debió ser realizado en los años iniciales de su carrera, por lo que podemos entender que sus trabajos para la Orden de San Francisco fueron recurrentes a lo largo de toda la misma (Mayorga, 2019, p. 81).

Otro de los conventos para los que más trabajó Pedro López Calderón fue, precisamente, para el de San Francisco en San Luis Potosí. Rafael Morales Bocardo compendia, en su estudio sobre la historia y colecciones de esta importante casa capitular franciscana, algunas notas sobre el autor, dentro del apartado dedicado a "Otros pintores del siglo XVIII". Supone que debió existir allí un bien nutrido número de lienzos de su autoría, de los que solo se conservan los que lista. En la sacristía del templo, los retratos de los protomártires del Japón san Felipe de Jesús y Martín de Aguirre (dando a este último por beato cuando el propio lienzo lo cita coherentemente como santo). No estando estos fechados, podemos tomarlos bien como restos conservados y reubicados del ciclo oaxaqueño —aunque la lejanía ponga en cuestión tal hipótesis—, bien como nuevas representaciones de unos mismos personajes producidas para este enclave.

Salvador Gómez Eichelmann (1991) atribuyó también a López Calderón otras pinturas anónimas conservadas en la misma casa franciscana: una *Alegoría de las virtudes divinas* que se exhibe también en la misma Capilla de Aranzazu y una representación de la *Promesa del jubileo de la Porciúncula* que adorna uno de los laterales del presbiterio de su templo principal. Desde aquí, no obstante, llamamos a tomar con cautela tales atribuciones, que descartamos en el primer caso y cuestionamos en el segundo (Mayorga, 2019).

No obstante, sus obras más importantes en San Luis Potosí, y las que más información de interés nos aportan, son cuatro lienzos que pertenecieron a un ciclo de *La vida de la Virgen*. Las escenas conservadas corresponden a *Los desposorios de la Virgen*, *la Visitación*, *la petición de posada*, y *el hallazgo de Jesús entre los doctores*, lo cuales actualmente se exhiben en la monumental capilla de Aranzazu, integrada en el propio Museo Regional Potosino. Inicialmente debieron ser más y estar en el claustro del mismo convento, pues los libros de la "Cuarta Cuenta" recogen en 1774 la compra de veinticuatro alcayatas para los mismos (Morales, 1997, p. 490). Lo más relevante para el caso que nos ocupa es que estas pinturas están fechadas en 1732, justo un año después de *El misterio de la Inmaculada Concepción* hecho por el cual podemos llegar a deducir que ambas debieron pintarse de seguido o en paralelo, y probablemente para el mismo convento.

5. CONCLUSIONES

- La pintura denominada *El misterio de la Inmaculada Concepción*, ubicada en la sacristía del templo de San Miguel Mexquitic (Mexquitic de Carmona, San Luis Potosí) y pintada por Pedro López Calderón en 1731 toma como referente para su composición el grabado que acompaña, a modo de frontispicio, el libro *Radii solis zeli seraphici coeli veritatis pro immaculatae conceptionis mysterio Virginis Mariae* de Fray Pedro de Alva y Astorga, publicado en su Tipografía de la Inmaculada Concepción en Lovaina en 1666.
- Ambas obras, lienzo y grabado, habían sido estudiados por separado, llegando a interpretaciones semejantes de su programa iconográfico, que al unirse se confirman y refuerzan mutuamente. Se trata de una alegoría que representa a la Inmaculada Concepción como un jardín cerrado, cultivado por celo por la Orden de San Francisco y defendido desde sus murallas por la Iglesia Católica y la monarquía hispánica, que hacen frente a las cuatro representaciones zodiacales que, como representaciones del pecado, lo asedian entre zarzas.
- El caso analizado constituye un buen testimonio del potente fenómeno cultural, religioso y político que supuso la defensa del misterio de la Inmaculada en todos los territorios hispánicos, particularmente durante la Edad Moderna, bajo el auspicio de su monarquía y de la Orden de San Francisco.
- El lienzo puede ser encuadrado dentro de los últimos años de la trayectoria artística y vital de Pedro López Calderón, en los que se encuentra realizando otros trabajos para el importante convento de San Francisco en San Luis Potosí, que pudo haber sido el primer destino para el que fuera concebida la obra.

6. REFERENCIAS

- Bonequi, J. F. (1862), *Noticias sobre los pintores y escultores que han ejecutado obras en la capital y en algunos lugares del estado de Oaxaca...*, Inédito (Oaxaca, Centro Cultural San Pablo, Biblioteca de investigación Juan de Córdova, Fondo Luis Castañeda Guzmán, doc. Inédito 36/539 c.19.)
- Cuadriello, J. (2009). The Theopolitical Visualization of the Virgin of the Immaculate Conception. Intentionality and Socialization of Images. En R. Kasl, y A. Rodríguez G. de Ceballos (Coords.), *Sacred Spain: art and belief in the Spanish world* (pp. 121-145). Indianapolis Museum of Art.
- Doménech García, S. (2014), La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXIX(1), 53-76.
- Doménech García, S. (2019). La propaganda concepcionista franciscana en el mundo hispánico. El grabado apologético y la obra de Pedro de Alva y Astorga. En C. Sánchez Oliveira, A. Gamarra Gonzalo, y M. J. Pedraza García (dirs.), *La fisonomía del libro medieval y moderno: entre la funcionalidad, la estética y la información* (pp. 367-378). Universidad de Zaragoza.
- Gómez Eichelmann, S. (1991). *Historia de la pintura en San Luis Potosí*. Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí.
- Hernández Soubervielle, J. A. (2011). El cielo espiritual y militar de la orden franciscana y la monarquía hispánica en una pintura de la Inmaculada de Pedro López Calderón. En *Archivo Español de Arte*, LXXXIV(336), 337-354.

- Mayorga Chamorro, J. I. (2019). *Fact. Mexico: el pintor novohispano Pedro López Calderón (activo ca. 1681-1734)* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. RIUMA. <https://hdl.handle.net/10630/19051>
- Mayorga Chamorro, J. I. (2020). Pedro López Calderón: pintura y devoción en la órbita del tornaviaje. En F. Quiles, P. Amador, y M. Fernández (Eds.), *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis* (pp. 471-490), Andavira Editora. <http://hdl.handle.net/10433/8282>
- Mínguez Cornelles, V. (2017). Hacer visible lo indefendible. Iconografías de la Inmaculada Concepción. En P. González Tornel (Ed.), *Intacta María. Política y religiosidad en la España barroca* (pp. 31.42). Generalitat de Valencia.
- Monroy y Castillo, M. I. (1977). *Breve historia de San Luis Potosí*. México.
- Montejano y Aguiñaga, R. (1991). *San Miguel de Mexquitic*. San Luis Potosí.
- Morales Bocardo, R. (1997). *El convento de San Francisco de San Luis Potosí: Casa capitular de la provincia de Zacatecas*. Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí.
- Rubial García, A. (1998). Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 72, 5-37.

El arte o, por mejor decir, las artes se erigen como una de las manifestaciones humanas más señeras pues no cabe duda de que suponen una seña de identidad del ser humano como tal, aupando a la estética por encima de la funcionalidad.

Desde antiguo se han creado taxonomías que pretenden fijar cuáles son esas artes, desde la dicotomía de Galeno (siglo II) entre liberales (propias de las personas libres y que eran producto del pensamiento) y vulgares, (realizadas con las manos), pasando por la de Radulfo de Campo Lungo (siglo XII) con sus artes liberales y mecánicas, hasta la más famosa de Charles Batteu (siglo XVIII) compuesta por siete, a las que tildó de *Bellas*, a saber: arquitectura, escultura, pintura, música, declamación, danza y, efímeramente, la elocuencia. Finalmente, y merced a Ricciotto Canudo (siglo XX), estas Bellas artes quedaron fijadas en siete, pues fue añadido el cine como representante de la modernidad.

En este libro, el lector podrá constatar la actualidad de cada una de estas siete artes, su vitalidad y sus derroteros desde la perspectiva de la Academia, verdadera catalizadora de los fenómenos humanos.

La calidad exigible a toda obra científica, y este libro la satisface cumplidamente, viene certificada por el hecho de que lo aquí plasmado deriva de una **doble revisión por pares ciegos** (*peer review*) lo que garantiza su nivel de excelencia académica irrefutable. Además de esta fórmula *a priori*, este texto queda públicamente expuesto ante los expertos al juicio *a posteriori*, por el que cualquier lector puede refutar lo aquí escrito aportando la carga de la prueba.

Nuestro Comité Editorial, cuyos miembros encabezan las presentes páginas, está compuesto por más de 200 doctores pertenecientes a más de 40 Universidades internacionales, expertos en los variados campos tratados en estas investigaciones.

El presente libro está auspiciado por el **Fórum Internacional de Comunicación y Relaciones Públicas** (Fórum XXI), la **Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana** (SEECI) y el Grupo Complutense (nº 931.791) de Investigación en Comunicación **Concilium**.

ISBN 978-3-631-91588-2



9 783631 915882

www.peterlang.com