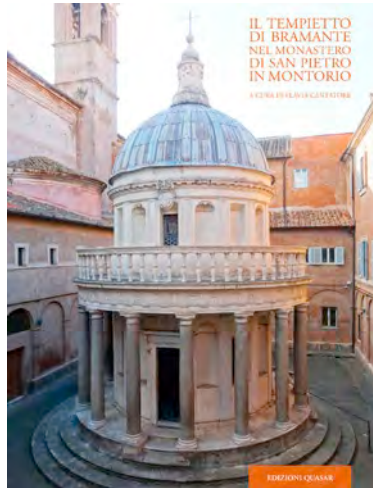


Alighieri en el camp literari, per esmentar només un altre autor sempre fonamental per entendre les millors realitats de la cultura més genuïna i excelsa de l'època gòtica.

Rosa Alcoy  
Universitat de Barcelona  
rosaalcoy@ub.edu



Flavia Cantatore (coord.)

*Il Tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*

Quasar, Roma, 2017

El *tempietto* que Bramante dissenyà com a monument commemoratiu del lloc on, segons la tradició, sant Pedro fou crucificat, fou un dels edificis renaixentistes més lloats pels seus contemporanis i un dels més imitats i reproduïts pels generacions posteriors, tot això gràcies a la aproximació al model de l'arquitectura antiga que l'artista urbínes havia aconseguit en aquesta obra. Des de que Sebastiano Serlio incloué en el seu tractat la il·lustració del edifici —valorada per Arnaldo Bruschi en *Bramante architetto*, 1969, i també per Christoph Luitpold Frommel en «La città come opera d'arte: Bramante e Raffaello (1500-1520)», en Bruschi (ed.), *Storia dell'architettura*

*italiana. Il primo Cinquecento*, Electa, 2002—, interpretándolo com a perfecta projecció dels valors de la construcció segons els canons del pensament clàssic, el *Tempietto* se convertí en un dels símbols per excel·lència de l'arquitectura del Renaixement italià. Fou el boloñés el primer que, en el llibre III (1540) del seu tractat *I sette libri dell'architettura* (1537-1551), utilitzà el terme *tempietto* —que Serlio emprava per al·ludir a tots els temples antics de dimensions reduïdes— per referir-se a la construcció. Serlio havia estat discipul de Baldassarre Peruzzi, i era proper al cercle de Bramante i de Rafael. Per aquesta raó, tenia un bon coneixement dels projectes produïts per aquest grup d'arquitectes.

Aquests valors, juntament amb el protagonisme de Bramante en l'evolució de l'arquitectura renaixentista, expliquen que el monument ubicat en el complex de San Pietro in Montorio de Roma hagi atragué durant segles l'atenció de molts i significats especialistes. Deixant a un costat les nombroses publicacions dedicades a l'arquitecte en les quals aquesta edificació ha ocupat un paper protagonista, com no podia ser d'una altra manera (la ja citada de Bruschi de 1969, els *Studi Bramanteschi: atti del Congresso Internazionale di Studi Bramanteschi* de 1970 publicats per De Luca en 1974, la monografia de Franco Borsi editada per Electa en 1989, o l'estudi de Luciano Patetta, *Bramante: architetto e pittore (1444-1514)* de 2009), en els últims dotze anys han vist la

luz dos monografías que se han ocupado tanto de la iglesia —en el caso de la obra de Flavia Cantatore, *San Pietro in Montorio: la chiesa dei Re Cattolici a Roma*, Roma, Quasar, 2007— como del *Tempietto* propiamente dicho —el libro que le ha dedicado Jack Freiberg, *Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance, and the Spanish crown*, Cambridge University Press, 2014, la última publicación centrada en el monumento hasta la aparición de la monografía de la que nos ocupamos ahora.

El volumen que tenemos entre manos está conformado por tres grandes bloques: el primero, dedicado a las vicisitudes topográficas, históricas y hagiográficas del emplazamiento en el que, según la tradición, san Pedro fue martirizado; el segundo se ocupa propiamente de la construcción de la estructura y de las recientes técnicas utilizadas para su análisis; y, por último, el tercero recoge las numerosas restauraciones, transformaciones y acondicionamientos que ha sufrido el monumento desde el siglo xvii. La propia introducción, elaborada por Francesco Paolo Fiore, constituye una síntesis muy útil de los contenidos de la obra, además de una práctica recopilación de la bibliografía más destacada, en la que se destacan especialmente las aportaciones más novedosas respecto a los últimos estudios aparecidos (los resúmenes de todos los capítulos están incorporados en un apéndice final, entre las páginas 417 y 424).

En el apartado histórico que abre la publicación adquiere una destacada relevancia el espacio de-

dicado al mito de la crucifixión de san Pedro y al establecimiento del lugar exacto donde esta tuvo lugar. El culto al santo está documentado en Roma desde la segunda mitad del siglo ii, pero su presencia en la ciudad no se ha podido probar hasta el momento, y ha generado mucho debate entre los historiadores. Las primeras referencias explícitas a esta posible estancia las encontramos en los textos patrísticos de Eusebio de Cesarea (siglos iii-iv) y de Jerónimo (siglos iv-v), pero es en los evangelios apócrifos, desde los años 180-190, donde se prodigan las noticias. Los apartados elaborados respectivamente por Enrico Parlato y por Fernando Marías hacen un largo repaso de las muchas fuentes históricas que especulan sobre el lugar exacto donde se produjo el martirio del santo, que la tradición sitúa en las inmediaciones de la actual basílica. Esta concreción explica que la ubicación exacta haya fluctuado desde hace siglos entre el vecino circo de Nerón (apuntada por primera vez durante la primera mitad del siglo vi en el *Liber pontificalis*) y la cercana zona del Gianicolo, si bien ninguna de las fuentes históricas de la Antigüedad relativas al martirio de san Pedro alude a la colina romana. Fue Maffeo Veggio quien, en su obra *De rebus antiquis memorabilibus basilicae S. Petri Romae*, redactada entre 1455 y 1457, la señaló como lugar donde se produjo el suplicio del apóstol.

La primera construcción documentada en este asentamiento data de época romana, tal como muestran las evidencias de los restos ar-

queológicos encontrados, que revelan que el lugar fue destinado a usos residenciales entre finales de la etapa republicana y los primeros siglos del Imperio romano, al igual que lo fue toda la zona del Gianicolo, tanto por estar alejada de las áreas más populosas de la ciudad como por las privilegiadas vistas de las que disponía. Laura Asor Rosa, autora de uno de los capítulos introductorios, hipotetiza que algunos de los elementos lapídeos conservados en el actual jardín del convento —capiteles, fragmentos de columna— podrían haber formado parte de la decoración de la villa romana original. Algunas piezas posteriores datadas del siglo v demostrarían la continuidad de estas funciones residenciales entre la época clásica y la Alta Edad Media, momento en que se establece el núcleo inicial del primer monasterio de San Pietro in Montorio, documentado por las fuentes a partir del siglo ix. Es en la segunda mitad del siglo xii cuando aparecen informaciones contrastadas sobre la iglesia, mencionada por primera vez por el papa Honorio III en 1192 en el *Liber censuum Romanae Ecclesiae* —conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana—, pero de la cual no quedan evidencias materiales, probablemente porque se destruyeron durante la construcción del recinto actual, llevada a cabo en el siglo xv.

El conjunto monacal de San Pietro in Montorio que ha llegado hasta nuestros días fue planteado en su mayor parte durante el pontificado del papa Sixto IV, que cedió el terreno a una comunidad de

franciscanos —la misma congregación a la que pertenecía el pontífice— encabezada por el portugués Amadeo de Silva (ca. 1420-1482), reformador de la orden y fundador de la comunidad amadeita. Este remodeló todo el conjunto entre 1472 y 1478, y, según Flavia Cantatore —que, además de editora, es responsable de dos de los apartados del volumen, «La chiesa e il monastero di San Pietro in Montorio: architettura e storia» (pp. 67-110) y «Bramante e il Tempietto: il progetto e le sue trasformazioni» (pp. 153-184)—, aplicó en la iglesia el mismo esquema de construcción que la congregación franciscana amadeita había empleado en el cenobio de Milán (Santa Maria della Pace), que es en general el modelo que De Silva adoptó en todas las fundaciones que llevó a cabo en las regiones de Lombardía y Sabina. El primer documento que vincula el monasterio franciscano con los Reyes Católicos data de 1480; en él, Fernando de Aragón (1452-1516) comunicaba su deseo de contribuir económicamente a la construcción de una iglesia votiva en acción de gracias por el nacimiento de su hijo Juan (1478-1497). Fue en 1488 cuando el monarca asignó la supervisión de los trabajos de construcción del conjunto monacal a su embajador en Roma, el eclesiástico Juan Ruiz de Medina (†1507), y, sobre todo, al delegado de los monarcas hispánicos en la curia vaticana, Bernardino López de Carvajal (1456-1523) —que era además cardenal de la basílica de Santa Croce—, con la intención de que estos hicieran del recinto un

símbolo del sostén y la defensa de la fe cristiana por parte de las Coronas de Castilla y de Aragón, a fin de proyectar desde Roma el papel estratégico desarrollado por Isabel y Fernando en el terreno de la política internacional. La iglesia fue finalmente consagrada en 1500, momento en el que, probablemente, se llevó a cabo la construcción de la fachada.

El capítulo de Fernando Marías, titulado «Los clientes del *Tempietto*: historia, intenciones y significados» (pp. 111-152), constituye, tal como pone en evidencia el enunciado, una piedra angular de la publicación, al ocuparse de factores tan capitales como el establecimiento de la cronología, el discernimiento de quiénes fueron los ideólogos de la construcción, el planteamiento de los posibles modelos que la inspiraron y la lectura de la simbología proyectada en los diversos componentes que la integran, con especial incidencia en este último caso en los elementos que decoran las metopas, largamente discutidos, y para los cuales Marías propone algunas nuevas lecturas. Empezando por la cronología, la fecha exacta del inicio de la construcción del *Tempietto* constituye una de las grandes incógnitas sobre esta pieza fundamental de la arquitectura renacentista. Tal como recuerda la misma coordinadora en uno de los apéndices de la publicación (p. 335), la dispersión del archivo del convento ha provocado un vacío documental en aspectos determinantes de la construcción del conjunto monacal, como los registros contables o las capitulaciones esta-

blecidas con los arquitectos y otros oficiales. La lápida ubicada en la cripta en la que los nombres de Fernando e Isabel constan en el anverso y el de López de Carvajal, en el reverso incluye la fecha de 1502, pero esta podría referirse tanto al momento de colocación de la piedra fundacional como al final de la obra. En su momento, Arnaldo Bruschi (*Storia...*, Electa, 2002, p. 58) ya se mostró partidario de considerar el año 1502 como el momento de génesis del proyecto bramantino y del inicio de las obras de la cripta, que habrían tenido continuidad en una segunda fase proyectual, desarrollada entre 1503 y 1505. Esta tesis vendría abonada por el pago documentado de quinientos ducados de más hecho por la Corona aragonesa en octubre de 1503, que venía a sumarse a la cifra abonada anualmente para la edificación y mantenimiento del conjunto monacal. Por lo que respecta a los ideólogos de la construcción, Marías repasa la nómina de personajes —miembros la mayor parte de ellos de la orden franciscana— que habrían podido intervenir en su creación, si bien el autor decanta sus preferencias por López de Carvajal como auténtico inspirador. El cardenal, según Marías, habría pretendido establecer a través del *Tempietto* la conexión con Jerusalén y con la propia Roma *instaurata* como nuevo centro del mundo cristiano y, por lo tanto, como una nueva Jerusalén —de ahí que Cristo fuera crucificado en Roma en la persona de Pedro—. La clave de esta lectura se encontraría, según Marías (pp. 140-141), en la ins-

cripción que López de Carvajal había mandado labrar a la entrada de la capilla de Santa Elena de la basílica de la Santa Croce.

En cuanto a los posibles modelos en los que pudo basarse Bramante para diseñar la estructura, a las diversas hipótesis planteadas con anterioridad o dentro del mismo volumen —el templo de Vesta en Tívoli, el templo de Hércules Víctor en el foro Boario de Roma, los dibujos que elaboró Francesco di Giorgio Martini para la *Addenda Antiquaria* (en los que aparece representado el atrio de Pompeo), el templo circular de Santo Stefano Rotondo, o un templo cercano a las termas de Caracalla al que el arquitecto sienés denomina en sus anotaciones «Antoniana»— Marías añade como posible inspiración las xilografías del Santo Sepulcro incluidas en la edición ilustrada del *Viaggio da Venezia alla Santa Gerusalemme e al monte Sinai* (Niccolò da Poggibonsi, 1346-1350), elaboradas por el tipógrafo Pietro Cizapara para la impresión de la obra realizada en el año 1500. Finalmente, por lo que atañe a la simbología proyectada en el edificio, el protagonismo recae en los elementos presentes en las metopas (cáliz y patena, candelabros y matacandelas, aguamanil, jarra de abluciones o píxide de los santos óleos, vinajeras, cruz gemada, parasol para proteger al Santísimo, naveta y libro), que han tenido en algunos casos traducciones inciertas y que tradicionalmente se han leído como la representación del sacramento de la eucaristía. Marías sugiere que las velas en

cruz podrían aludir a san Andrés, por quien López de Carvajal tenía gran devoción, y sospecha que la sucesiva colocación de las llaves pontificias, los apagavelas en aspa y la cruz de san Andrés, que siguen un esquema en «X», puede entenderse como una alusión a la letra inicial de *Christus* en caracteres griegos, una nueva indicación de la asociación Cristo-Pedro y Jerusalén-Roma.

El segundo capítulo elaborado por Flavia Cantatore, «Bramante e il Tempietto...», repasa las numerosas modificaciones que la construcción ha sufrido a lo largo de su historia. Las primeras, documentadas ya a principios del siglo XVII, se practicaron en la cúpula, y consistieron en aumentar su espesor, sustituir la cúspide del coronamiento y añadir el ático sobre el tambor. También en esta centuria —concretamente en 1628— se añadieron las dos escaleras colocadas en la parte posterior del monumento, que conducen de manera simétrica a la puerta de la cripta. La autora, además, lleva a cabo en este apartado una reconstrucción de la proyección en planta que habría tenido el conjunto conventual de San Pietro in Montorio si se hubiera llegado a construir el claustro circular que diseñó Bramante, y que conocemos a través de la planimetría que Sebastiano Serlio incluyó en su tratado arquitectónico. Cantatore plantea hasta tres hipótesis de reconstrucción diferentes en función de la mayor o menor amplitud otorgada a las preexistentes capillas laterales de la iglesia y según la mayor o menor amplitud del *loggia-*

to que había de circundar el monumento, cada una ilustrada con sus correspondientes planimetrías.

Esta del patio es una cuestión especialmente relevante, puesto que algunos de los elementos que conformaron la apariencia exterior del *Tempietto* en su diseño final debían estar directamente determinados por el proyecto del espacio en el que la estructura iba a encajarse. Las hipotéticas recreaciones de este patio —siempre desarrolladas a partir de la planimetría de Serlio— vienen encabezadas por la que confeccionó Letarouilly en 1857 (en el volumen tercero de *Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la Ville de Rome*, 3 vols., 1840-1857, p. 666, que cuenta con una edición actualizada de Princeton Architectural Press y el Institute of Classical Architecture & Art del año 2016) a partir de dos niveles (el inferior porticado, el superior lleno y perforado por ventanas) separados por un arquivado que quedaba alineado en altura con el del *Tempietto*, y tienen un punto culminante en la elaborada por Arnaldo Bruschi en su primera monografía dedicada al urbinés (p. 465), que, a diferencia de la reconstrucción de Letarouilly, planteaba un único nivel de columnas más altas que las que definen el primer nivel del templo. La última reconstrucción del patio ha sido la que Frommel elaboró en 2002, en la que, sirviéndose de los últimos avances tecnológicos, construyó virtualmente un alzado en dos niveles, con lo que volvió a la hipó-

tesis de Letarouilly: el nivel inferior articulado según un orden dórico-toscano y el segundo, a partir de un orden jónico, correspondientes a los dos pisos del monumento. En todo caso, las evidencias materiales y los últimos estudios técnicos aplicados —mediante un rastreo por georradar en el subsuelo, que no detectó ninguna presencia de estructuras regulares o de fragmentos de muro— demuestran que este patio nunca se comenzó a construir (tal como hace constar Frommel, p. 81).

Si el diseño del patio en el que había de ubicarse el monumento es un aspecto primordial en la percepción de este, no lo son menos el de la elección del orden arquitectónico y el de la incorporación de la balaustrada, tratados ambos en el capítulo «Un bel tempio d'ordine mescolato», redactado por Paola Zampa (pp. 185-206). En cuanto al primero, más allá de la evidencia de la selección del orden dórico hecha en función de la dedicación de la obra a un mártir masculino, Zampa revisa qué posibles modelos de la Antigüedad habría podido utilizar Bramante para crear su ejemplo, y los encuentra tanto en la basílica Emilia como en el teatro de Marcello (los dos en Roma). El origen del modelo de este orden dórico ya había sido tratado por autores anteriores (por Rosenthal, «The antecedents of Bramante's tempietto», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 23, 1964, 2, pp. 57-74; por Bruschi, p. 491; por Christof Thoenes, «Il Tempietto di Bramante e la costruzione della *domo genere aedis sacrae*», Elisa

Avagnina y Guido Beltramini (coords.), *Per Franco Barbieri. Studi di storia dell'arte e dell'architettura*, Marsilio 2004, pp. 436-439; y, finalmente, por Freiberg, p. 65). En cuanto al confuso origen de la balaustrada que unifica visualmente los dos niveles del *Tempietto*, se trata de una pieza de indiscutible interés, aunque no todos los autores están de acuerdo en ello; la propia Flavia Cantatore considera que su presencia no ejerce una función concreta, y que Bramante podría haberla incluido con la finalidad de establecer un paralelismo y un sentido de proporcionalidad entre el monumento y el coronamiento de la columnata que debía circundarlo (véase el capítulo «Bramante e il Tempietto...», p. 183). Si bien el origen de la balaustrada es desconocido, a menudo se ha citado a Giuliano da Sangallo como posible responsable del motivo, que el arquitecto habría tomado de diversos edificios clásicos (se han ocupado del tema Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, p. 74, y Günther, «La ricezione dell'antico nel Tempietto», en Di Teodoro (ed.), *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*, Urbino, Accademia Raffaello, 2001, p. 277). La autora del capítulo lleva a cabo un exhaustivo repaso (pp. 195-198) a las obras que Bramante podría haber utilizado como inspiración para la balaustrada: la ilustración de la Porta Speciosa de Jerusalén incluida por Luca Pacioli en su tratado *De Divina Proportione*, los balaustres que aparecen en el relieve de la Natividad en la fachada de la Certosa de

Pavia, o los aplicados en la fachada de la capilla Colleoni de Bérgamo.

El bloque dedicado a la historia de la construcción concluye con un nuevo capítulo elaborado por Fernando Marías, «La iluminación y las decoraciones interiores del Tempietto» (pp. 207-224), en el que el autor se ocupa de diversos elementos complementarios de la edificación, que en algunos casos se añadieron con posterioridad a la actuación de Bramante, y que en otros alteraron su percepción. Existe, por ejemplo, un total desconocimiento —no bien aclarado por las diversas fuentes gráficas conservadas— sobre la presencia original de las puertas de acceso al interior de la *cella*, y la misma incógnita se produce respecto a la obertura de las ocho ventanas del tambor (de las cuales solo cuatro están abiertas en la actualidad). Tal como plantea el autor, es muy probable que muchas de estas modificaciones se llevaran a cabo a lo largo de las diversas restauraciones e intervenciones desarrolladas en el siglo XVII —sobre todo entre 1604 y 1606, momento de la primera de estas actuaciones—, aunque en algunos casos sí se ha podido establecer de manera más precisa la cronología (entre ellos, la construcción en 1628 de las escaleras de bajada a la cripta, que vinieron a sustituir la estrecha rampa original, situada detrás del altar). La linterna actual se construyó en 1605, según reza la lápida incluida sobre el escudo del marqués de Villena —embajador de la Corona hispánica en Roma en el momento de la actuación— situado en la base de la cúpula.

El perfil siguió el de la linterna original, pero se elaboró una más pesada y llena, siguiendo los gustos barrocos. De esta época es también el revestimiento de plomo que cubre el cuerpo de la cúpula, añadido para proteger la estructura de la lluvia. Marías repasa asimismo las decoraciones interiores del monumento, aplicadas entre los siglos xvii y xix, tanto en la *cella* como en la cripta. Por ejemplo, las esculturas de los cuatro evangelistas inseridas en los nichos altos se incluyeron a partir de la intervención realizada a principios del siglo xvii, mientras que la figura de san Pedro se ha datado recientemente del siglo xix, aunque se ha podido documentar una representación anterior del apóstol de principios del xvii. La excepción, por supuesto, la constituye el relieve a los pies de la figura de san Pedro que representa la crucifixión del santo, atribuida a Matteo Pollaiuolo y datada de principios del siglo xvi. Por lo que respecta a los relieves en estuco —elaborados entre 1628 y 1629— que decoran la cubierta de la cripta con escenas de la vida del mártir, resulta sorprendente la ausencia hasta la fecha de estudios (más allá de la constatación de las fuentes evangélicas de las que derivan, incluidas por Marías en el capítulo) que hayan analizado los modelos iconográficos de los que derivan estos temas, cuyo conocimiento resultaría indispensable para establecer el origen histórico de la representación de algunos episodios.

El segundo gran bloque de la publicación está dedicado a los aspectos formales y técnicos que con-

forman el monumento, y, de manera muy concreta, a los resultados de las más novedosas técnicas utilizadas para analizarlo, llevadas a cabo en la mayor parte de los casos por arquitectos y restauradores. Los estudios elaborados por Manfred Schuller, Carlo Bianchini, Livia Fabbri, Francesco Borgogni, Carlo Inglese y Valeria Caniglia incluyen planimetrías y secciones altamente detalladas y extremadamente ilustrativas, fruto de la aplicación de tecnología avanzada, que en determinados apartados incluye la utilización de los exámenes hechos a través del escaneado en 3D, el fotomodelado, la topografía y los sistemas GPS. La precisión de las mediciones permite, por ejemplo, a Carlo Bianchini («Quale regola per il Tempietto?», pp. 267-274) la identificación de posibles unidades de medida aplicadas al edificio, que pueden ser compatibles con las mostradas en construcciones de ciudades como Urbino y Milán, en las que el arquitecto también trabajó, y que le habrían servido como inspiración.

El último de los bloques se centra en las diversas restauraciones de las que ha sido objeto la construcción, con textos de Elisabetta Pallottino, Lucia Morganti, Valentina White, José Sancho Roda y Antonio Sánchez-Barriga, que aportan abundante información sobre el alcance que tuvieron algunas de las modificaciones practicadas con motivo de estas intervenciones, que en determinados elementos significaron alteraciones considerables respecto al proyecto bramantino original —por ejemplo, en la

cuestión ya citada de las variaciones llevadas a cabo en los accesos a la cripta—. La característica decoración del interior de la cúpula a partir de un cielo estrellado es fruto también de las intervenciones hechas en el siglo xix, y se recuperó en la restauración efectuada en 1977, durante la cual se suprimió la capa de pintura monocroma con la que se había recubierto.

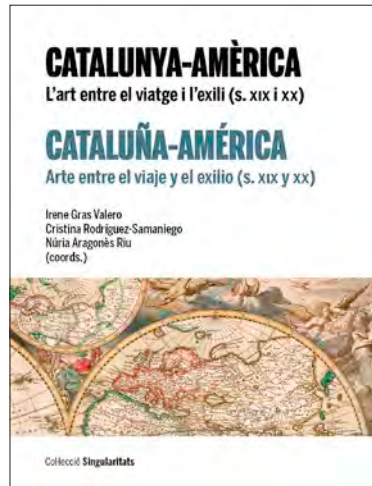
La publicación se enriquece con los apéndices que la acompañan, que se presentan como un recurso de suma utilidad para el estudioso. En primer lugar se incluye una catalogación de los documentos que, a lo largo de la historia —desde el siglo viii, según los antiguos testimonios del martirio de san Pedro, hasta las más recientes restauraciones—, han mencionado el complejo de San Pietro in Montorio. Dicha catalogación se ha elaborado mediante fichas que incorporan la fecha, el autor, la bibliografía sobre estos testimonios documentales y, en los casos de mayor valor histórico, incluso una transcripción total o parcial del documento. Y, en segundo lugar, se incluye una recopilación de la iconografía del *Tempietto*, con las representaciones del monumento, la iglesia y el convento adyacente desde el siglo xv hasta inicios del siglo xvii, también configurada como un corpus de fichas que ofrecen una preciosa información sobre la naturaleza, ubicación y autoría de estas imágenes.

En definitiva, la publicación coordinada por Flavia Cantatore constituye un elemento de consulta indispensable para el conocimiento de las fuentes documentales y gráfi-



cas, la historia de la construcción y los elementos que integran una obra que, en palabras de uno de los autores del volumen (Francesco Paolo Fiore, «Prefazione», p. 11), «svela una complessità che, come per tutti i grandi monumenti, resta del tutto inimitabile».

Carme Narváez  
Universitat de Barcelona  
narvaez@ub.edu



Irene Gras Valero, Cristina Rodríguez-Samaniego y Núria Aragonès Riu (coords.)

*Cataluña-América. Arte entre el viaje y el exilio (s. XIX y XX)*

Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2018

Una de las entregas más recientes de la colección Singularitats, la compilación *Cataluña-América. Arte entre el viaje y el exilio (s. XIX y XX)*, a cargo de Irene Gras Valero, Cristina Rodríguez Samaniego y Núria Aragonès Riu, recoge las ponencias presentadas en el seminario organizado en 2016 por el Grupo de Investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneos (GRACMON) de la Universidad de Barcelona. En esta edición digital bilingüe —catalán y castellano—, y tal como indica su título, se presentan algunos de los fenómenos artísticos que se originaron en el tránsito bidireccional —volunta-

rio o forzado— entre esas dos regiones del orbe en el período que va desde mediados del siglo XIX hasta el último tercio de la centuria pasada.

La pertinencia de tales investigaciones y, sobre todo, la significación que alcanza la relación artística entre Cataluña y América se ponen de manifiesto tanto en el prólogo, a cargo del Dr. Francisco Manuel Vélez Pliego —director del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vélez Pliego» de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México—, como en la concisa presentación que hacen las coordinadoras de la publicación —integrantes todas del GRACMON—. En ella, además, se expone la lógica interna del volumen, en el que se han dispuesto las comunicaciones según un orden cronológico. Asimismo, de manera general, se apuntan los valores de los textos reunidos y se señalan las nuevas perspectivas de estudio con que se han abordado algunos de los temas.

La recopilación resultante, en la cual coexisten tanto proyectos de investigación ya finalizados como otros en curso —en todos los casos, obra de especialistas en las materias tratadas, como se desprende de las notas respectivas incluidas al final del libro—, se ha dividido en dos partes. La primera de ellas, «La producción de artistas catalanes en México, Paraguay, la Argentina y Estados Unidos», consta de siete artículos en que se analiza la impronta dejada en distintos ámbitos artísticos por diversos creado-

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

# MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

