



ACAF/ART

MATERIALS D' INVESTIGACIÓ 1

SEMINARI INTERNACIONAL
INTERNATIONAL SEMINAR

IDENTITAT, PODER I REPRESENTACIÓ:
ELS NACIONALISMES EN L'ART

IDENTITY, POWER AND REPRESENTATION:
NATIONALISMS IN ART

RESUMS/ABSTRACTS

SEMINARI INTERNACIONAL
INTERNATIONAL SEMINAR

IDENTITAT, PODER I REPRESENTACIÓ: ELS NACIONALISMES EN L'ART

IDENTITY, POWER AND REPRESENTATION: NATIONALISMS IN ART

RESUMS/ABSTRACTS

22-25 Octubre 2014 / October 22-25, 2014



MATERIALS D'INVESTIGACIÓ, 1

SEMINARI INTERNACIONAL
INTERNATIONAL SEMINAR

IDENTITAT, PODER I REPRESENTACIÓ: ELS NACIONALISMES EN L'ART

IDENTITY, POWER AND REPRESENTATION: NATIONALISMS IN ART

Rosa Maria Creixell, Eva March i Carme Narváez (eds.)

Agustí Alcoberro, Marta Antón, Eduardo Luis A. O. Batista, Michele Cometa, Rosa Maria Creixell, Laura Daví, Modesta di Paola, Emmanuel Faure-Carricaburu, Sergio Fuentes, Raquel Gallego, Blanca Garralda, Helmut C. Jacobs, Laura Karp, Elena Kashina, Susanne Kubersky-Piredda, Adela Laborda, Tobias Locker, Eva March, Fabiola Martínez, Joan Molet, Juan María Montijano, Carme Narváez, Miquel Pérez, Rafael Pinilla, Julio Polo, Maria Portmann, Mirjana Repanić-Braun, Carlos Reyero, Sergio Rossi, Maria del Mar Rovira, Antoni Simon, Claudia Solacini, Joan Sureda, Anna Vallugera, Isabel Valverde, Marieke van Wamel, Céline Ventura, Maurizio Vesco

ACAF/ART LLIBRES

Dades catalogràfiques

MATERIALS D'INVESTIGACIÓ, 1. IDENTITAT, PODER I REPRESENTACIÓ: ELS NACIONALISMES EN L'ART/IDENTITY, POWER AND REPRESENTATION: NATIONALISMS IN ART

RESUMS/ABSTRACTS

ACAF/ART

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia i Història

Montalegre, 6-8

08001 Barcelona

acafart@acafart.org

DL B-22341-2014ACAF/ART. Llibres

Dades catalogràfiques

ISSN 2385-4111

DL B-22341-2014

Índex / Contents

Programa / Program	11
Resum de les comunicacions / Paper abstracts	21
DIMECRES / WEDNESDAY 22	23
DIJOURS / THURSDAY 23	51
DIVENDRES / FRIDAY 24	91
DISSABTE / SATURDAY 25	109

El seminari internacional IDENTITAT, PODER I REPRESENTACIÓ: ELS NACIONALISMES EN L'ART, aborda les relacions de poder en les representacions identitàries i el paper dels protonacionalismes en la creació artística del segle XV-XVIII, sense obviar el seu paper en el món contemporani.

L'art de la nostra època i el de qualsevol altra pot ser entès com un instrument creatiu que participa tant de processos estètics i cognoscitius com de processos socials i polítics que, entre d'altres finalitats, pretenen d'una banda aconseguir la bellesa universal i de l'altra expressar el món interior de l'artista o reafirmar el «nosaltres», el nostre món i la nostra identitat, enfront de l'«altre», del seu món i de la seva identitat.

Tanmateix, l'accelerat procés de globalització econòmica, tecnològica, social i cultural a la qual estem sotmesos ens ha situat en una realitat dinàmica i inestable en què el «nosaltres» sembla haver-se erosionat de tal manera i tan dràsticament que és impensable situar allò artístic en unes coordenades territorials i culturals específiques.

Però si bé és cert que el procés de globalització unifica els sistemes simbòlics i l'imaginari de les cultures, també ho és que alimenta la revaloració del «nosaltres» i del «jo» de la cultura local, i exalta la diferència i la identitat. Aquest col·loqui entre el fet local i el fet global fa que les identitats culturals en el món actual no romanguin pures ni delimitades clarament per la pertinença a un territori i a una cultura. El seminari es planteja, doncs, investigar en quin grau es produeixen en l'Edat Moderna aquest tipus d'identitats, en una època en la qual la identitat cultural sol assentar-se en una complexa xarxa de relacions polítiques, econòmiques, socials i culturals, sustentada pel poder, que des del Renaixement fins al Romanticisme s'interfereix de manera rizomàtica i amb diferent determinació amb el concepte de nació i amb la construcció ideològica i sentimental dels nacionalismes.

The international seminar IDENTITY, POWER AND REPRESENTATION: NATIONALISMS IN ART will deal both with power relations in the representations of identity and with the role of proto-nationalisms in the artistic creations of the 15th-18th centuries, without neglecting their situation in the contemporary world.

The art of all times can be understood as a creative tool involving social and political realities as well as aesthetic and cognitive processes, which, among other things, aim to achieve both universal beauty, and the expression of the artists' inner world, reaffirming the We, Our world and Our identity, in front of the Other, the Other's world and His/Her identity.

However, we are bound by the accelerated process of economic, technological, social and cultural globalization, which has placed us within a dynamic and unstable reality, where the We seems to have been drastically eroded. Consequently, it is unthinkable to pinpoint artistic expression in specific *territoria* and cultural coordinates.

Although the globalization process unifies the symbolic systems and the collective imagination of the different cultures, it also nourishes the appreciation of the We and the Self, the local culture, and emphasizes differences and identity. Nowadays, this dialogue between the local and the global results in cultural identities which do not remain pure and clearly defined by being a member of a specific territory and culture. The international seminar aims to investigate the extent to which these kind of identities appear in the Modern Era, in a period when cultural identity tends to occur within a complex network of political, economic, social and cultural relations, sustained by power, which from Renaissance to Romanticism interferes rhizomatically and determinedly with the concept of nation and the ideological and sentimental construction of nationalisms.

Programa / Program

DIMECRES / WEDNESDAY 22

Aula Magna, Fac. Geografia i Història, UB*

Moderadors: Joan Sureda i Carme Narváez

10-11H

INSCRIPCIONS. BENVINGUDA, LLIURAMENT DE DOCUMENTACIÓ I PRESENTACIÓ DEL SEMINARI INTERNACIONAL PER LES AUTORITATS COMPETENTS I LES INSTITUCIONS PATROCINADORES. / REGISTRATION. WELCOME, DELIVERY OF THE DOCUMENTATION AND PRESENTATION OF THE INTERNATIONAL SEMINAR BY THE ORGANIZERS AND THE SPONSORING INSTITUTIONS.

11-12H

-Kubersky-Piredda, Susanne, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Identità nazionale in età post-tridentina: Spagna, Francia e Impero e l'arredo delle loro chiese nazionali nella Roma di Gregorio XIII.

12-13H

PAUSA / BREAK

-Di Modesta, Paola, Università degli Studi di Palermo, Traducción e imagen en la era global.

13-14H

-Faure-Carricaburu, Emmanuel, Université Paris VIII, Le dessein nationaliste de la Galerie des Glaces ou les effets paradoxaux d'une hybridation.

-Vesco, Maurizio, Università degli Studi di Palermo, Il mito normanno nella cultura artistica della Sicilia degli Asburgo: costruzione identitaria e rappresentazione del potere.

DIMECRES / WEDNESDAY 22

Aula Magna, Fac. Geografia i Història, UB*

Moderadora: Eva March

16-17H

-Locker, Tobias, Saint Louis University Madrid, Displaying the taste of a King: The Frederician Rococo as nationalist device for the German Empire.

-Repanić-Braun, Mirjana, Institute of Art History of Zagreb, Self-promotion and representation of Habsburg dynasty in the peripheral regions of the Austrian Empire.

17-18,15H

-Vallugera, Anna, Universitat de Barcelona, Fidelitat a la corona. Comitència austriacista i filipista a les darreries del Set-cents.

-Rovira, Maria del Mar, Universitat de Barcelona, Instruments de poder al servei de l'exèrcit napoleònic per al domini de l'espai urbà de Barcelona durant la Guerra del Francès.

PAUSA / BREAK

18,15-19,45H

-Creixell, Rosa Maria, Universitat de Barcelona, El poder escenificado: pleitesía, teatralidad y suntuosidad al servicio del elogio regio.

-Kashina, Elena, University of York, Meta-discourse on the highest level: official art at the Court of Ivan IV the Terrible.

-Batista, Eduardo Luis A. O., Universidade de São Paulo, From the churches to the throne: tropical fruits as an allegory of Brazil.

DIJOURS / THURSDAY 23

Aula Magna, Fac. Geografia i Història, UB*

Moderador: Joan Sureda

10-11H

-Cometa, Michele, Università degli Studi di Palermo, Globale vs. Locale: l'idea della letteratura universale.

11-12H

-Rossi, Sergio, Università di Roma La Sapienza, Santa Francesca, Antoniazio, Melozzo e le due Rome del Quattrocento.

-Daví, Laura, Universitat de Barcelona, Les relacions contractuals entre artistes forans a la Catalunya de la primera meitat del segle XVI.

12-13H

PAUSA / BREAK

-Reyero, Carlos, Universitat Pompeu Fabra, «El passat (no) és un país estranger». La personificació de Barcelona i la monarquia il·lustrada.

13-14H

-Molet, Joan, Universitat de Barcelona, De «la Pepa» al Príncep de Viana. La dimensió patriòtica dels projectes de la Plaça Reial de Barcelona entre el constitucionalisme de 1812 i el catalanisme moderat.

-Pinilla, Rafael, Universitat de Barcelona, Trabajaron por la patria. Comercio negrero y *Genius Loci*: a propósito del patrimonio modernista catalán.

DIJOURS / THURSDAY 23

Aula Magna, Fac. Geografia i Història, UB*

Moderadora: Rosa Maria Creixell

16-17,30H

-Polo, Julio, Universidad de Cantabria, Identidades nacionales y expresiones de poder en el México colonial: las «naciones» montañesa y vasca.

-Martínez, Fabiola, Saint Louis University Madrid, Classicism and the discourse of the nation in Mexico during the XIX century.

-Antón, Marta, Universitat Pompeu Fabra, La muralística y su dimensión nacionalista en México y EE.UU.: 1920-1940. Contrastes y trasfondos políticos e identitarios.

17,30-18,45H

-March, Eva, Universitat Pompeu Fabra, La exportación del nacionalismo catalán durante la Guerra Civil: la exposición de Arte Catalán en París (1937).

-Karp, Laura, Université Paris I Panthéon–Sorbonne, «Une exposition sans Espagnoles, au reste, n'eût pas été une vraie exposition»: la recepció de l'obra dels artistes catalans a París a principis del segle xx.

PAUSA / BREAK

18,45-19,45H

-Fuentes, Sergio, Universitat de Barcelona, La imagen de España en el Segundo Imperio francés. Identidad nacional y representatividad en las exposiciones universales de 1855 y 1867.

-Valverde, Isabel, Universitat Pompeu Fabra, Exponer la nación en tiempos de guerra: la exposición de Arte Francés en la Barcelona de 1917.

DIVENDRES / FRIDAY 24

Aula Magna, Fac. Geografia i Història, UB*

Moderador: Joan Sureda

10-10,45H

-Pérez, Miquel, Arxiu Nacional de Catalunya, Nobleses i Generalitat: la classe dirigent i l'exercici del poder des de les institucions (segles XVI-XVII).

10,45-12H

-Simon, Antoni, Universitat Autònoma de Barcelona, La història bíblica com a model per a la construcció de les identitats nacionals. El cas del pensament català i hispànic de l'època de la raó d'estat.

PAUSA / BREAK

12-12,45H

-Alcoberro, Agustí, Universitat de Barcelona, Barcelona i la Guerra de Successió: de les imatges coetànies a les evidències arqueològiques.

12,45-14H

-Miquel Pérez, Antoni Simon, Agustí Alcoberro, Joan Ramon Triadó.

Debat / Discussion: Identitat, Poder, Nacionalisme i Representació a Catalunya / Identity, Power, Nationalism and Representation in Catalonia.

DIVENDRES / FRIDAY 24

Paranimf, Edifici Històric, UB*

Moderadora: Carme Narváez

16-17H

-Jacobs, Helmut C., Universität Duisburg-Essen, Imágenes del enemigo y su superación: la confrontación y destrucción ingeniosa de diferentes nacionalismos en *El 2 de mayo* y *El 3 de mayo de 1808* de Francisco de Goya.

17-18,30H

-Gallego, Raquel, ACAF/ART Roma, La identidad nacional y la presencia de los artistas europeos en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII.

-Sureda, Joan, Universitat de Barcelona, Gloria e infierno. Retrato, poder e historia en el Goya dieciochesco.

18,30-20H

CONCERT I RECEPCIÓ / CONCERT AND RECEPTION

Helmut C. Jacobs, acordeón / accordion:

Fandangos en tiempos de Goya.

DISSABTE / SATURDAY 25

Auditori de Mercè Rodoreda, UPF*

9-10,15H

Moderador: Joan Sureda

-Narváez, Carme, Universitat de Barcelona, Las casas de la Diputació del General en tiempos de turbaciones políticas: la representación institucional a través de la arquitectura y de los símbolos.

-Montijano, Juan María, Universidad de Málaga, De la nación a la patria, del ciudadano al súbdito. Evolución de los conceptos en el desarrollo de la literatura artística toscana del Manierismo.

10,15-11,45H

Moderadora: Rosa Maria Creixell

-Ventura, Céline, Université Paris-Sorbonne, 1640: la Batalla de los gatos y las ratas frente a las *macacarias*, la guerra de Cataluña y Portugal inmortalizada en azulejos.

-Laborda, Adela, Museu Nacional d'Art de Catalunya, La contribución catalana a la unidad de España: las pinturas del Saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat, 1925-1927.

PAUSA / BREAK

DISSABTE / SATURDAY 25

Auditori de Mercè Rodoreda, UPF*

11,45-12,45H

Moderadora: Carme Narváez

-Portmann, Maria, Ludwig-Maximilians-Universität München, La imagen del judío en la pintura española hacia1500.

-Garralda, Blanca, Universitat de Barcelona, Los centenarios de Diego Velázquez (1960-1999): la gestación de la imagen hegemónica de la pintura española.

12,45-13,45H

Moderadora: Eva March

-Van Wamel, Marieke, Radboud University, Anthonis Mor and Jheronimus Bosch: casestudies in the problematic position of Spanish involvement in Early Modern Netherlandish culture.

-Solacini, Claudia, Università di Bologna, Symbolic connections: mythological portraiture and political propaganda in the American Revolutionary Era.

13,45-14,15H

-Rosa Maria Creixell, Carme Narváez, Eva March.

Clausura/Closing.

*** Espais del Seminari / Seminar places:**

Aula Magna, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona: c/ Montalegre, 6-8, 08001, Barcelona.

Paranimf, Edifici Històric, Universitat de Barcelona: c/ Gran Via de les Corts Catalanes, 585, 08007, Barcelona.

Auditori de Mercè Rodoreda, Campus de la Ciutadella, Universitat Pompeu Fabra: c/ Ramon Trias Fargas, 25-27, 08005, Barcelona.

Resum de les comunicacions / Paper abstracts

Resum de les comunicacions / Paper abstracts

DIMECRES / WEDNESDAY 22

Kubersky-Piredda, Susanne *Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte*

■ Identitat nacional en l'etapa postridentina: Espanya, França i Imperi i l'ornament de les seves esglésies nacionals en la Roma de Gregori XIII

Després que la cúria retorna de l'exili d'Avinyó, a Roma floreixen nombroses institucions «nacionals» per assistir els pelegrins i els necessitats. En general, es tracta de petits hospicis amb capelles annexes regits per un grup de persones provinents d'un mateix territori. Abans de la fi del segle XVI, algunes d'aquestes comunitats creixen notablement i manifesten la seva presència a la ciutat mitjançant la construcció d'esglésies representatives i l'adquisició de nombrosos immobles. Gradualment, es transformen en institucions governades per complexos aparells organitzatius que s'impliquen fortament en els afers polítics locals i internacionals. Si, inicialment, els sobirans dels diversos regnes europeus havien mostrat poc interès per les comunitats nacionals de Roma, ara en reconeixen la utilitat com a instrument polític. Especialment durant el pontificat de Gregori XVIII, estan documentats nombrosos intents, tant de les corts respectives com de la cúria, d'obtenir un major control sobre les esglésies nacionals. Aquests processos de «politització» es posen de manifest també en la decoració pictòrica i escultòrica feta entre 1572 i 1585 en algunes de les majors esglésies nacionals.

La contribució que proposo compararà els programes decoratius duts a terme en els presbiteris de les esglésies nacionals de les tres grans potències —Espanya, França i l'Imperi—, totes situades als voltants de la Piazza Navona: San Giacomo degli Spagnoli, Sant Luigi dei Francesi i Santa Maria dell'Anima. L'objectiu serà evidenciar els reflexos de les identitats col·lectives d'aquestes nacions en les obres d'art i en els ornaments litúrgics de les seves esglésies, preguntant-nos sobre el significat del mateix concepte de «*natio*» durant l'alta edat moderna.

■ National Identity in the Post-Tridentine Period: Spain, France, the Empire and the Embellishment of Their National Churches in Rome During the Papacy of Gregory XIII

After the Curia returned from its exile in Avignon, numerous «national» institutions appeared in Rome to assist pilgrims and the destitute. In general, these were small hospices with adjoining chapels governed by a group of people from a specific region. Before the end of the sixteenth century, some of these communities grew significantly and expressed their presence in the city by building representative churches and acquiring numerous properties. Gradually, they became institutions governed by complex organizational apparatuses and strongly involved in local and international political affairs. If, initially, the rulers of the various European kingdoms had shown little interest in the national communities established in Rome, in this period they recognized them as a useful political tool. Especially during the papacy of Gregory XIII, the extant documents show how the respective courts and the Curia repeatedly attempted to obtain greater control over national churches. These processes of «politicization» are also evident in the pictorial and sculptural decoration carried out between 1572 and 1585 in some of the largest national churches.

The contribution I propose will compare the decorative programmes conducted in the presbyteries of the national churches of the three major powers —Spain, France and the Empire— all located around Piazza Navona: San Giacomo degli Spagnoli, Sant Luigi dei Francesi and Santa Maria dell'Anima. The aim is to evince how the art and liturgical ornaments of these churches embody the collective identities of their nations, questioning the meaning of the concept of «*natio*» itself during the Early Modern Era.

■ Identità nazionale in età post-tridentina: Spagna, Francia e Impero e l'arredo delle loro chiese nazionali nella Roma di Gregorio XIII

Dopo il ritorno della curia dall'esilio avignonese fioriscono a Roma numerose istituzioni «nazionali» per l'assistenza ai pellegrini e bisognosi. In genere si tratta di piccoli ospizi con annesse cappelle gestiti da un gruppo di persone provenienti da un comune territorio. Entro la fine del '500 alcune di queste comunità crescono notevolmente e manifestano la loro presenza nella città tramite la costruzione di rappresentative chiese e l'acquisizione di numerosi immobili. Gradualmente si trasformano in istituzioni governate da complessi apparati organizzativi e fortemente coinvolte negli affari politici locali e internazionali. Mentre i sovrani dei vari regni europei avevano inizialmente mostrato poco interesse per le comunità nazionali di Roma, adesso ne riconoscono l'utilità come strumento politico. Soprattutto durante il pontificato di Gregorio XIII si possono documentare numerosi tentativi di ottenere maggiore controllo sulle chiese nazionali sia da parte delle rispettive corti, che dalla curia.

Questi processi di «politicizzazione» si evidenziano anche nell'arredo pittorico e scultoreo realizzato tra il 1572 e il 1585 in alcune delle maggiori chiese nazionali. Il contributo qui proposto metterà a confronto i programmi decorativi realizzati nei presbiteri delle chiese nazionali delle tre grandi potenze, Spagna, Francia e Impero, tutte situate nelle immediate vicinanze di Piazza Navona: San Giacomo degli Spagnoli, San Luigi dei Francesi e Santa Maria dell'Anima. L'obiettivo sarà quello di evidenziare i riflessi delle identità collettive di queste nazioni nelle opere d'arte e nell'arredo liturgico delle loro chiese, interrogandosi sul significato del concetto stesso di «*natio*» durante la prima età moderna.

■ Traducció i imatge a l'era global

En el seu llibre *In the World Interior of Capital*, Peter Sloterdijk considera l'activitat del traductor en l'era de la globalització com un fenomen anti-nacionalista. En el període modern la pràctica de la «manipulació del codi literari» estranger era necessària per a la defensa dels valors i la identitat cultural de la pròpia nació (Lefever), no obstant això Sloterdijk afirma que a causa de la globalització la traducció s'ha tornat una pràctica necessària per a la colonització cultural. A partir del gir cultural promulgat en els anys noranta, l'interès envers la traducció s'ha consolidat dins dels departaments dels estudis culturals i visuals. Crítics literaris, historiadors de l'art i teòrics de la imatge usen la metàfora de la traducció per a crear noves trames interpretatives de l'objecte/text visual a partir de conceptes com local i global, colonitzat i colonitzador, original i còpia, puresa i hibridació. A partir d'aquesta breu introducció, la present comunicació proposa analitzar dos moments fonamentals en la història de la traducció de la imatge amb el propòsit d'aclarir que la traducció ha estat un concepte clau no solament en la relació/dominació entre llengües i cultures, sinó també entre les arts. Dos casos d'estudi definiran la present proposta: des d'un context teòric es prendrà en consideració l'assaig «Et in Arcàdia ego: Poussin and the Elegiac Tradition» d'Erwin Panofsky, el valor del qual segueix en auge gràcies a la definició de la traducció com a fonamental en la construcció del significat visual. Aquest assaig sobre la traducció com a objecte d'anàlisi artística serà la clau per a analitzar obres contemporànies que, d'una banda, segueixen la tradició de la interpel·lació entre les arts, i, per una altra, la modifiquen inevitablement a causa dels fenòmens de la internacionalització de l'art. Es donarà particular èmfasi a l'obra de l'artista Antoni Muntadas, que usa la pròpia traducció per investigar els fenòmens globals contemporanis dins una òptica econòmica, social, cultural i lingüística.

■ Translation and Image in the Global Era

In his book *In the World Interior of Capital*, Peter Sloterdijk considers the task of translators as an anti-nationalist phenomenon within a globalization era. During the modern period the practice of «the manipulation of foreign literary code» was necessary in order to defend the values and cultural identity of the nation itself (Lefever), however Sloterdijk states that due to globalization, translation has become a necessary practice for cultural colonization. Since the cultural turning point of the 1990s, the interest in translation has consolidated within the departments of cultural and visual studies. Literary critics, art historians and image theorists use the translation metaphor to create new interpretive frameworks for the visual object/text using concepts such as local and global, colonized and colonizer, original and copy, purity and hybridism. Starting from this brief introduction, this paper aims to analyse two key moments in the history of image translation in order to clarify how translation has not only been a key concept in the relation/domination between languages and cultures, but also among the arts. Two case studies will define this paper. We will consider the essay by Erwin Panofsky «Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition» from a theoretical standpoint, whose value continues at its peak due to the definition of translation as a fundamental fact in the construction of visual significance. The essay, dealing with translation as an object of artistic analysis, is the key to

analyse contemporary works which, on the one hand, follow the tradition of interpellation between arts, and, on the other, change it inevitably, due to the internationalization of art. Particular emphasis will be given to the work of the artist Antoni Muntadas, who uses translation itself to investigate contemporary global phenomena from an economic, social, cultural and linguistic perspective.

■ Traducción e imagen en la era global

En su libro *In the World Interior of Capital*, Peter Sloterdijk considera la actividad del traductor en la era de la globalización como un fenómeno anti-nacionalista. En el periodo moderno la práctica de la «manipulación del código literario» extranjero era necesario para la defensa de los valores y la identidad cultural de la propia nación (Lefever), sin embargo Sloterdijk afirma que debido a la globalización la traducción se ha vuelto una práctica necesaria para la colonización cultural. A partir del giro cultural promulgado en los años noventa, el interés por la traducción se ha consolidado dentro de los departamentos de estudios culturales y visuales. Críticos literarios, historiadores del arte y teóricos de la imagen usan la metáfora de la traducción para crear nuevas tramas interpretativas del objeto/texto visual a partir de conceptos como local y global, colonizado y colonizador, original y copia, pureza e hibridismo. A partir de esta breve introducción, la presente propuesta propone analizar dos momentos fundamentales en la historia de la traducción de la imagen con el propósito de aclarar que la traducción ha sido un concepto clave no solo en la relación/dominación entre lenguas y culturas, sino también entre las artes. Dos casos de estudio definirán la presente propuesta: desde un contexto teórico se tomará en consideración el ensayo «Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition» de Erwin Panofsky cuyo valor sigue en auge gracias a la definición de la traducción como fundamental en la construcción del significado visual. Este ensayo sobre la traducción como objeto de análisis artístico será la clave para analizar obras contemporáneas que por un lado siguen la tradición de la interpelación entre las artes, y por otra la modifican inevitablemente debido a los fenómenos de la internacionalización del arte. Se dará particular énfasis a la obra del artista Antoni Muntadas que usa la propia traducción para investigar los contemporáneos fenómenos globales dentro una óptica económica, social, cultural y lingüística.

Faure-Carricaburu, Emmanuel *Université Paris VIII*

■ El propòsit nacionalista de la Galeria dels Miralls i els efectes paradoxals d'una hibridació genèrica

Produït pel primer pintor del rei, Charles Le Brun i el seu equip, el cicle decoratiu de la Galeria dels Miralls de Versalles —per a la realització de la qual es van mobilitzar excepcionals recursos financers i humans— havia de constituir una expressió cimera de l'art Lluís XIV. La participació de la *Surintendance des Bâtiments* i del *Conseil d'en-haut* demostra el paper que van exercir les més altes esferes del poder en la construcció d'un espai on es rebien els ambaixadors i la cort, així com un públic nombrós. Es van rebutjar dues propostes del pintor Charles Le Brun abans que, finalment, s'orientés el programa cap a una representació de la història contemporània, que prenia com a tema les conquestes del rei durant la guerra d'Holanda, barrejades amb el llenguatge al·legòric i la mitologia.

Aquesta hibridació genèrica pretenia transmetre un missatge polític: la representació dels vencedors per mitjà de la figura central del rei i de França personificada, que havia de mostrar la dominació militar i cultural del país enfront d'Alemanya, Espanya i les Províncies Unides. Tanmateix, la invenció pictòrica que s'evidencia en el cicle de la Galeria dels Miralls contribueix, paradoxalment, a fer-ne il·legible el missatge als contemporanis. Per bé que acompanyades d'inscripcions que els membres de la *Petite Académie* van establir en diverses etapes, les pintures de les voltes susciten, per exemple, trenta-cinc anys després, en l'influent abat Jean-Baptiste Dubos, aquest comentari: «A la Galeria de Versalles es veuen molts fragments de pintura el sentit dels quals, massa envoltat de misteri, escapa a la penetració dels més subtils i depassa les llums dels més ben instruïts.» L'home de lletres hi afegeix més endavant: «No hi ha hagut més remei que posar, en les taules d'aquesta magnífica nau, llibres que els expliquin (...)»

El privilegi que André Félibien atorga a l'al·legoria és emblemàtic d'aquesta paradoxa en la mesura que l'autor del pròleg de les *Conférences de l'Académie* erigeix en paradigma de l'art Lluís XIV un gènere que escapa tant a les categories genèriques com a les definicions de sentit.

■ The Nationalist Purpose of the Hall of Mirrors and the Paradoxical Effects of a Generic Hybridization

Charles Le Brun, first painter of the king, and his team, performed the decorative cycle of the Gallery of Mirrors at Versailles—which involved the mobilization of exceptional financial and human resources—as an expression of the peak art had reached under Louis XIV. The participation of the *Surintendance des Bâtiments* and the *Conseil d'en-haut* shows the role played by the highest strata of power in the construction of a space where the ambassadors and the court were received, as well as large audiences. Two previous proposals of Charles Le Brun himself had been rejected, until he finally oriented the programme towards a representation of contemporary history, depicting the conquests of the king during the Dutch War, mixed with an allegorical and mythological language.

This generic hybridization intended to express a political message: the representation of the winners through the central figure of the King and the personification of France. This was meant to depict the country's cultural and military domination over Germany, Spain and the United Provinces. However, the pictorial invention of the cycle of the Hall of Mirrors paradoxically offers an unreadable message to contemporaries. Although accompanied by inscriptions that the members of the *Petite Académie* established in several stages, thirty-five years later the paintings of the vaults, for example, prompt the following comment from the influential abbot Jean-Baptiste Dubos: «in the Gallery of Versailles many parts of the paintings are excessively surrounded by mystery, they escape the sharpness of the most subtle and surpass the wits of the better educated». Later on, the scholar adds: «there was no choice but to dispose books for their explanation on the tables of this magnificent hall (...)». The privilege granted by André Félibien to the allegory is emblematic of this paradox, for the author of the prologue of the *Conférences de l'Académie* claims as the paradigm of the art of Louis XIV a genre which escapes both the generic categories and the definitions of meaning.

■ Le dessein nationaliste de la Galerie des Glaces ou les effets paradoxaux d'une hybridation générique

Produit par le Premier Peintre du Roi Charles Le Brun et son équipe, le cycle décoratif de la Galerie des Glaces de Versailles – dont la réalisation mobilisa des ressources financières et humaines exceptionnelles – devait constituer un sommet de l'art louis-quatorzien. L'implication de la Surintendance des Bâtiments ainsi que du Conseil d'En-haut témoignent du rôle joué par les plus hautes sphères du pouvoir dans l'édification d'un lieu où étaient reçus les ambassadeurs, la cour, ainsi qu'un public nombreux. Deux propositions du peintre Charles Le Brun furent refusées avant l'orientation définitive du programme vers une représentation de l'histoire contemporaine prenant pour sujet les conquêtes du roi lors de la guerre de Hollande, mêlée au langage allégorique et à la mythologie.

Une telle hybridation générique avait vocation à délivrer un message politique, la représentation des vainqueurs au travers de la figure centrale du roi et de la France personnifiée devant témoigner de la domination militaire et culturelle du pays face à l'Allemagne, l'Espagne et les Provinces-Unies. Pourtant, l'invention picturale dont atteste le cycle de la Galerie des Glaces contribue paradoxalement à rendre son message illisible pour ses contemporains. Bien qu'accompagnées d'inscriptions établies en plusieurs étapes par des membres de la Petite Académie, les peintures des voûtes évoquent par exemple trente-cinq années plus tard à l'influent abbé Charles Jean-Baptiste Dubos ce commentaire : «On voit dans la galerie de Versailles beaucoup de morceaux de peinture dont le sens, enveloppé trop mystérieusement, échappe à la pénétration des plus subtils et passe les lumières des mieux instruits.» L'homme de lettres ajoute plus loin : «On s'est vu réduit à mettre sur les tables de ce magnifique vaisseau des livres qui les expliquassent (...)».

Le privilège accordé par André Félibien à l'allégorie est emblématique de ce paradoxe dans la mesure où l'auteur de la Préface aux *Conférences de l'Académie* érige en paradigme de l'art louis-quatorzien un genre qui échappe aux catégories génériques comme aux définitions de sens.

Vesco, Maurizio *Università degli Studi di Palermo*

■ El mite normand en la cultura artística de la Sicília dels Habsburg: construcció identitària i representació del poder

És sabut que a Sicília, durant el segle XIX, en arquitectura es produeix un vertader retorn neonormand que trobà en aquell moment gloriós de la història de l'illa la legitimació per a les reivindicacions d'autonomia adreçades a la recuperació d'un regne de Sicília per fi alliberat del jou borbònic i de la subordinació a Nàpols. És menys sabut, però, que un fenomen cultural similar ja s'hi havia produït durant el segle XVI.

En el renaixement sicilià, de fet, es posà la mirada no només en el classicisme i la Roma dels cèsars, sinó també en el llegat de l'edat mitjana normanda, potser en l'intent de construir una identitat per a una illa, com la Sicília dels Habsburg, que, a més d'estar mancada de llibertat, era terra d'immigrants i gresol de cultures diverses. Va ser així com, per exemple, en importants esglésies del segle XVI, apartant-se de les solucions tradicionals, es va tornar a proposar, a petita escala, la típica planta de doble transsepte de les grans catedrals normandes, mentre en d'altres es van adoptar solucions compositives i lingüístiques clarament derivades dels mateixos edificis, que van esdevenir models «mítics» per als arquitectes sicilians del *cinquecento*, la qual cosa explica tant la preferència per les esglésies columnars com la reintroducció, a les capelles mausoleu, de cúpules de pedra derivades d'exemples medievals.

Tanmateix, el cas del mite normand presenta, per si mateix, una sorprenent contradicció: si, d'una banda, aquest mite dóna suport a la construcció, no exempta d'una certa retòrica, d'una identitat «nacional» siciliana, d'altra banda, paradoxalment, esdevé un instrument formidable per a la Corona espanyola —també en primera línia contra l'enemic musulmà— d'enfortiment del poder monàrquic i de control de l'illa. De fet, el caràcter sagrat que caracteritzava el sobirà normand, un *Deo coronatus*, encara embolcallava edificis símbol: el *Sacrum regium palacium* de Palerm, en el qual, el 1553, després d'un llarg abandó, no per casualitat s'estableix la seu virregnal, restaurant-ne les antigues estances reials; la Capella Palatina, les catedrals de Monreale i de Cefalù, de sempre objectes de protecció, els mosaics de les quals es van encomanar a mestres experts; la catedral de Palerm, ampliada en el *cinquecento* recorrent a un llenguatge neonormand, i les tombes dels reis i de les reines disperses en les diferents catedrals sicilianes, per a algunes de les quals es van fer, per ordre de la cort, nous monuments funeraris encarregats als millors escultors de l'època, per bé que a partir dels esbossos enviats des de Madrid. Les tombes reials es van convertir, de fet, en els instruments d'una política del llinatge que veia en la genealogia un mitjà per legitimar el poder imperial, útil per reafirmar la suposada continuïtat entre les antigues dinasties dels territoris italians i la Casa d'Àustria.

■ The Norman myth in the artistic culture of the Sicily of the Hapsburgs: the construction of identity and the representation of power

It is known that 19th-century Sicilian architecture saw a true return to the neo-Norman style, with that glorious moment in the island's history offering legitimation for the calls for autonomous rule

that envisaged the recovery of the kingdom of Sicily, freedom from the Bourbonic yoke and an end to subordination to Naples. What is less well-known is that a similar cultural phenomenon had already occurred during the 16th century.

The fact is that the Sicilian Renaissance drew its inspiration not only from classicism and the Rome of the Caesars, but also from the legacy of medieval Normandy, perhaps as an attempt to build an identity for an island like the Sicily of the Hapsburgs which, as well as being bereft of freedom, was also a land of immigrants and a melting pot of cultures. So it was, for example, that the construction of important 16th-century churches moved away from traditional solutions and, on a small scale, saw a return to the typical double-transept plan of the great Norman cathedrals, while in others, compositive and linguistic formulas were adopted that were clearly derived from the buildings themselves, which became «mythical» models for the Sicilian architects of the *cinquecento*, which explains both the preference for columnar churches and the reintroduction in mausoleums of stone domes inspired by medieval examples.

However, the Norman myth in itself shows a surprising contradiction: if on the one hand this myth lends support to the construction, not lacking a certain rhetoric, of a «national» Sicilian identity; then on the other hand, paradoxically, it became a powerful tool for the Spanish crown (which was also fighting a front line battle against the Muslim enemy) to strengthen its monarchical power and its control of the island. In fact, the sacred nature that characterised the Norman sovereign, a *Deo coronatus*, was still present in emblematic buildings: the *Sacrum regium palacium* in Palermo, in which, in 1553 and after a long period of abandonment, the viceroyalty was purposely established, with the restoration of the old royal quarters; the Capella Palatina, the cathedrals of Monreale and de Cefalù, which were always prized and whose mosaics were commissioned to expert masters; Palermo Cathedral, extended in the *cinquecento* in the Norman style; and the tombs of kings and queens found in the various Sicilian cathedrals, for some of which, by order of the court, new funerary monuments were created, commissioned to the most skilled sculptors of the period, even though they were produced using sketches sent from Madrid. In fact, the royal tombs became the instruments of a policy of lineage that saw genealogy as a means of legitimising imperial power, useful for reaffirming the supposed continuity between the old dynasties of the Italian territories and the House of Hapsburg.

■ Il mito normanno nella cultura artistica della Sicilia degli Asburgo: costruzione identitaria e rappresentazione del potere

E' noto come in Sicilia, nel corso dell'Ottocento, si assistette in architettura a un vero revival neonormanno che trovava in quel momento glorioso della storia isolana la legittimazione per rivendicazioni autonomiste mirate alla ricostituzione di un regno di Sicilia finalmente libero dal giogo borbonico e dalla subalternità a Napoli. Meno noto è, invece, che un fenomeno culturale analogo si era già registrato nel corso del XVI secolo.

Nel rinascimento siciliano, infatti, si guardò non soltanto al classicismo e alla Roma dei Cesari, ma anche all'eredità del medioevo normanno, nel tentativo forse di costruire una identità per un'isola, come la Sicilia asburgica, non solo non libera, ma anche terra di migranti e *melting pot* di culture diverse. Fu così, ad esempio, che importanti chiese cinquecentesche, discostandosi da soluzioni di

tradizione, riproposero a piccola scala il tipico impianto a doppio transetto delle grandi cattedrali normanne, mentre altre adottarono soluzioni compositive e linguistiche chiaramente desunte dagli stessi edifici, divenuti modelli «mitici» per gli architetti siciliani del Cinquecento, che spiegano pure sia la preferenza accordata alle chiese colonnari sia la riproposizione nelle cappelle-mausoleo di cupole in pietra derivate da esempi medievali.

Il caso del mito normanno presenta però in sé una sorprendente contraddizione: se da un lato questo supporta la costruzione, non esente da una certa retorica, di una identità «nazionale» siciliana, dall'altro diviene paradossalmente strumento formidabile per la Corona spagnola, ugualmente in prima linea contro il nemico musulmano, di corroborazione del potere monarchico e di controllo dell'isola. Infatti, il carattere sacrale che contraddistingueva il sovrano normanno, «a Deo coronatus», ne ammantava ancora gli edifici-simbolo: il *Sacrum regium palacium* di Palermo, in cui nel 1553, dopo lungo abbandono, venne riportata non a caso la sede viceregia, restaurandone pure gli antichi ambienti reali; la Cappella Palatina, il Duomo di Monreale e di Cefalù, da sempre oggetto di tutela, i cui mosaici furono affidati all'opera di maestri esperti; la Cattedrale palermitana, ampliata nel Cinquecento ricorrendo a un linguaggio neonormanno; le tombe dei re e delle regine sparse nelle diverse cattedrali siciliane, per alcune delle quali furono realizzati, per volere della Corte, nuovi monumenti funerari affidati ai migliori scultori del tempo, anche sulla base di disegni inviati da Madrid. Le tombe reali divennero, infatti, gli strumenti di una politica del lignaggio che vedeva nella genealogia un mezzo per la legittimazione del potere imperiale, utile a riaffermare la presunta continuità fra le antiche dinastie dei territori italiani e la Casa d'Austria.

Locker, Tobias *Saint Louis University Madrid*

■ **Mostrant el gust d'un rei: el Rococó Fredericià com a mecanisme nacionalista a l'Imperi Alemany**

Durant el regnat de Frederic II (1740-1786) es va desenvolupar a Prússia un estil genuí de decoració d'interiors, principalment a les residències reials. Tot i que en un principi els models de referència eren molt propers als francesos, posteriorment desenvolupà trets diferenciadors que la destacaven d'altres interiors contemporanis, incloent influències classicistes durant seu darrer període, sense perdre però, el seu aspecte rococó general. Aquesta autonomia artística dels interiors prussians ja va ser assenyalada pels viatgers de l'època, tal i com demostren les descripcions del Dr. Moores, que evidencien que va visitar Potsdam entre els anys 1777-1778, qui destaca en les seves anotacions el caràcter distintiu del «seu estil [del Rei]». Aquest estil va ser identificat per primera vegada pels historiadors de l'art durant la segona meitat del segle XIX, i degut als estrets vincles amb Frederic II i les seves preferències artístiques, va ser batejat com a *Rococó Fredericià*.

Al discurs marcadament nacionalista de l'època de la construcció nacional, Frederic II esdevingué la figura històrica que havia portat Prússia, el cor de l'Imperi Germànic dels Hohenzollern, vers la grandesa històrica. En conseqüència, es va prendre la decisió de presentar a la Exposició Universal de París del 1900 l'exhibició *Les col·leccions de Frederic el Gran*. Els interiors Fredericians van proporcionar l'escenari ideal per a aquesta exposició, que presenta a Frederic II, l'antecedent més important de l'emperador Guillem II, com un intel·lectual que va crear un estil artístic a l'alçada de la producció artística francesa. Aquest espectacle va ser un gran èxit per a l'Imperi alemany, mostrant, entre l'impressionant mobiliari, les obres de l'escultor i decorador d'origen suís Johann Melchior Kambly (1718-84). Aquest artesà i artista havia estat descobert només cinc anys abans de l'Exposició Universal com el creador més important d'obres de bronze daurat, cèlebre autor del mobiliari de la famosa *salle de bronze* (1754), un menjador del palau municipal de Potsdam completament decorat amb muntures de bronze daurat.

Aquest article mostrarà com el redescobriment de Kambly com a artista fredericià es va instrumentalitzar amb intencions nacionalistes durant l'Exposició Universal de 1900. En aquesta època la producció parisenca de mobles de luxe era àmpliament reconeguda com la millor. El majestuós mobiliari de Kambly i els seus bronzes, que fins a la seva redescoberta es pensaven d'origen francès a causa de la seva alta qualitat, foren interpretats com els antecedents de la fabricació moderna de bronze prussià, i aquest llinatge va proporcionar les arrels històriques pel sorgiment de la prestigiosa indústria artística de l'Imperi Alemany, que volia posar-se al dia amb els seus contemporanis. L'ús de les arts dins d'un discurs cultural nacionalista, que reflecteix la competència entre Prússia i França a principis del segle XX, es fa encara més evident si tenim en compte que durant la mateixa Exposició Universal els dos ebenistes Julius Zwiener i François Linke competien amb els seu mobles de luxe: el primer treballant a Berlín i el segon a París. La suite-dormitori de Zwiener, realitzada per a l'emperador alemany, fou en realitat el clímax del discurs artístic nacionalista que va utilitzar el treball de Kambly com a evidència històrica.

■ Displaying the taste of a King: The Frederician Rococo as nationalist device for the German Empire

During the reign of Frederick II of (1740-1786) a genuine style in interior decoration developed in Prussia manifesting above all in his royal residences. Even though referring at the beginning closely to French models, it developed subsequently its distinct quality that stands out in comparison with other contemporary interiors, including for example in its late phases classicist influences without losing its overall Rococo appearance. This artistic autonomy of Prussian interiors was already noted by travelling contemporaries as the accounts of Dr. Moores prove who visited Potsdam in 1777/78 and remarked the distinctiveness of «his [the King's] style». It was first identified by art historians in the second half of the 19th century and due to its genesis' close links Frederick II and his artistic preferences baptized *Frederician Rococo*.

Within the nationalistic colored discourse in the age of Nation-building Frederick II became the historic personality who led Prussia, the heartland of the Hohenzollern-ruled German Empire, to historic greatness. Therefore the decision was taken to present at the 1900 World Fair in Paris the exhibition of *The Collections of Frederick the Great*. Frederician interiors provided the stage for this show, that presented the Frederick II, the most important predecessor of the ruling Emperor William II, as a connoisseur who even created an artistic style on the same qualitative level as the historic artistic production of the French. This show was a huge success for the German Empire showing amongst the stately furniture of the Swiss-born decorative sculptor Johann Melchior Kamlby (1718-84). This artisan and artist had just been identified five years prior the World Fair as the most important manufacturer of bronze doré-works who signed besides his celebrated furniture responsible for the famous *salle de bronze*, a dining room at the Town Palace of Potsdam decorated in 1754 entirely with gilt bronze mounts.

This paper will show how the re-discovery of Kamlby as Frederician artist was instrumentalized with nationalistic aims at the 1900 World Fair. At that time the Parisian production of luxury furniture was widely acknowledged as the best. Kamlby's stately furniture and their bronzes, until his re-discovery believed to be French due to their high quality, were interpreted as the antecedents of the contemporary Prussian bronze fabrication and that lineage provided historical roots for a prestigious branch of the German Empire's artistic industry that wanted to catch up with the concurrence. The use of the arts within a nationalist cultural discourse that reflected the competition between Prussia and France at the beginning of the 20th century becomes even more evident when we consider that at the same World Fair the two cabinetmakers Julius Zwiener and François Linke were competing with their luxury furniture, the first working in Berlin and the second in Paris. Zwiener's bedroom-suite, executed for the German Emperor, was actually the climax of the artistic-nationalistic argument that used Kamlby's work as historically supporting evidence.

Repanić-Braun, Mirjana *Institute of Art History of Zagreb*

■ Autopromoció i representació de la dinastia dels Habsburg a les regions perifèriques de l'Imperi Austríac

L'article se centra en la promoció i l'autopromoció de la dinastia dels Habsburg a les regions perifèriques de l'Imperi Austríac entre principis del segle XVII i l'època de l'absolutisme il·lustrat, amb el regnat de Maria Teresa i Josep II. Els estudis sobre la iconografia de les obres d'art dels segles XVII i XVIII tenen en compte, sobretot, la rellevància i la transformació del discurs artístic i el paper del mecenatge en la iconografia posterior al Concili de Trento. En aquest sentit, les obres d'art s'interpreten exclusivament en funció del seu paper a la *propaganda fide*, mentre que altres aspectes són ignorats, especialment pel que fa a l'àmbit de l'autopromoció. L'estudi del mecenatge com a instrument d'autopromoció i de l'espai de l'església com a camp de proves per a promoure l'estatus, l'origen i el credo dels prelats, l'alta noblesa i els ciutadans benestants, requereix en part la redefinició de l'espai sagrat, que ja no serà un espai exclusivament espiritual, sinó que es reinterpreta en termes de l'autopromoció dels donants. Els emblemes heràldics destaquen com l'instrument d'autopromoció més comú dins l'espai sagrat, exposen la posició socio-política dels donants al si de la societat de l'època i el seu paper dins d'aquell entorn específic. Al nord de Croàcia, el límit històric de la monarquia austríaca, el govern de Maria Teresa i Josep II va deixar traces tangibles a les esglésies de nova construcció i a l'inventari de donacions (retauls, vasos i robes litúrgics) amb les quals emfasitzaren el seu domini, tot donant forma, al mateix temps, a la identitat cultural i visual de l'espai històric croat entre les dècades de 1740 i 1780. Es parlarà especial atenció al fenomen de la influència exercida pels Erd dy, una família de la noblesa hongaro-croata, que jugà un paper important en la vida socio-política de les regions del nord de Croàcia, tot promovent la presència hongaresa en l'època de l'Imperi Austríac.

■ Self-promotion and representation of Habsburg dynasty in the peripheral regions of the Austrian Empire

The paper will focus on the promotion and self-promotion Habsburg dynasty in the peripheral regions of the Austrian Empire in the period of the early 17th century to the ages of enlightened absolutism, the reign of Maria Theresa and Joseph II. References to the iconography of the 17th and 18th century's artworks are predominantly considering the significance and the transformation of artistic discourse and the role of patronage in the iconography after the Council of Trent. In that respect artworks are exclusively interpreted on the topic of their role of *propaganda fide*, while some other aspects of artworks are often overlooked, especially in the sphere of self-promotion. Theme of patronage as an instrument of self-promotion and the church space as a testing ground to promote the status, origin and credo of prelates, high nobility and wealthy citizens, partly involves redefining sacred space as the exclusive place of spirituality, and its reinterpretation in terms of self-promotion of donors. As the most common instrument of self-promotion in the sacral area stand out their emblems,

exposing their socio-political position in the society of the time and their role in a particular environment. In Northern Croatia, the historical margin of the Austrian monarchy, the rule of Maria Theresa and Joseph II left tangible traces in the newly built churches and the donated inventory (altarpieces, liturgical vessels and clothes) by which they emphasized their dominance, shaping in the same time cultural and visual identity of the Croatian historical space between the 1740ies and 1780ies. Particular attention should be given as well to the phenomenon of influences of Croatian-Hungarian noble family Erdődy, who played an important role in socio-political life of the North Croatian regions fostering Hungarian presence in the period of the Austrian Empire.

Vallugera, Anna *Universitat de Barcelona*

■ Fidelitat a la corona. Comitència austriacista i filipista a les darreries del Set-cents

Acabada la Guerra de Successió Espanyola, continuen essent ben presents i conegudes les posicions preses per la majoria de famílies nobles. Per la llunyania de la cort a Madrid, algunes d'aquestes famílies van traslladar-s'hi, mentre que la petita noblesa de caire filipista va romandre a la ciutat comtal, afavorida per la monarquia hispànica com a mostra de gratitud pels serveis prestats. En canvi, la noblesa austriacista és represaliada o, en el millor dels casos, ignorada sense el favor del rei. Pocs anys després, la situació es va estabilitzar i les dues posicions són assimilades per la població local, però també des de la cort, especialment arran de la mort de Felip V.

Paral·lelament, observem la progressiva recuperació de l'economia catalana que, a partir de mitjan segle XVIII creix de manera exponencial gràcies a l'exportació de productes tèxtils i d'aiguardent, assolint el seu punt àlgid en el darrer terç del segle XVIII. Aquest procés motiva l'aparició d'un fenomen entre les classes benestants consistent en la construcció o reforma dels seus habitatges com a mostra de la bonança econòmica i l'ostentació del seu poder. Aquest fet es manifesta especialment en els programes iconogràfics dels salons d'aquestes cases grans. En la noblesa observem un gran interès en mostrar la història dels seus avantpassats i antecedents familiars, justificant el seu origen social, el seu poder i la seva participació en els fets determinants en la construcció del país, sobretot en època medieval i en la reconquesta.

Creiem que aquests cicles murals també tenen una intenció afegida, relacionada amb el conflicte més recent i amb el perdó de la monarquia hispànica. No es busca demostrar la fidelitat als Borbons, sinó la seva fidelitat a la Corona i al monarca del moment a través de fets històrics que ho avalin.

Observem entre els programes de les cases grans barcelonines del darrer terç del set-cents exemples austriacistes i filipistes que, més de cinquanta anys després, encara justifiquen la seva posició, remuntant-se al seu passat familiar més remot. Aportarem diversos exemples que ho corroboren, partint dels coneguts Palau Moja, de clar tarannà filipista, i Palau Palmerola, austriacista.

■ The Loyalty to the Crown. Propaganda in Mural Painting in Barcelona at the End of the Eighteenth Century

Once the Spanish War of Succession ended, the stance took by most of the noble families was still very present and well known. Since the court was located in Madrid, some of these families moved there, whilst the gentry supporting Philip V remained in Barcelona, favoured by the Spanish monarchy as a token of gratitude for the services rendered. On the other hand, the nobility that had supported the Austrian pretender to the throne suffered reprisals or, at best, was ignored by the king's favour. A few years later, the situation was stabilized and both sides were assimilated by the local population, but also by the court, especially after the death of Philip V.

At the same time, from mid-eighteenth century onwards, Catalan economy gradually recovered, growing exponentially due to the export of textiles and liquor, and reaching its peak in the last third of the eighteenth century. This process encouraged the emergence of a phenomenon among the wealthiest classes consisting in the construction or renovation of their homes as a sign of economic prosperity and ostentation of their power. This is especially evident in the iconographic programmes of the halls of these large houses. We observe the nobility's great interest in showing the history of their ancestors, justifying in this way their social origins, power and their participation in the determining facts of the construction of the country, especially in the Middle Ages and the *Reconquista*.

We believe that these mural cycles have also an additional intention related to the recent conflict and the forgiveness of the Hispanic monarchy. They did not have to prove their loyalty to the Bourbons, but their loyalty to the Crown and the reigning monarch on the basis of historical events.

Among the programmes of the large houses of Barcelona from the last third of the eighteenth century we can observe depictions related either to the French or to the Austrian side, which, more than fifty years later, still justified their position, going back to their family's most remote past. Several examples will be analysed, starting with the renowned Palau Moja, an example of a Philippine programme, and the Palau Palmerola, related to supporters of the Austrian pretender.

■ Instruments de poder al servei de l'exèrcit napoleònic per al domini de l'espai urbà de Barcelona durant la guerra del Francès

Durant la guerra del Francès la guarnició imperial disposava de diversos mitjans per imposar la seva presència a la capital catalana. La residència dels generals, comissaris i corregidors, entre d'altres, se situava a les millors cases grans de la ciutat; i les dotacions, equipaments i infraestructures del govern intrús no només s'emplaçaven a la Ciutadella, Montjuïc i Drassanes, sinó que s'estenien per l'espai urbà com a mitjà de control d'amplis sectors socials.

En aquest interès representatiu per tal d'afermar el seu poder, l'estament religiós fou un objectiu important. Nombrosos exemples demostraven la determinació dels eclesiàstics catalans a l'hora de refusar el nou monarca i la dominació francesa, però la conspiració de l'Ascensió va servir als generals francesos per a afirmar que les conjures es forjaven als convents. Així doncs, els mitjans per a demostrar la supremacia militar francesa a la ciutat i sancionar l'església comportaren la usurpació d'edificis religiosos, amb el pretext d'evitar així les revoltes de caràcter antifrancès. El registre, tancament i ocupació de les cases, convents i monestirs d'ordes masculins i femenins no comptaren amb el vistiplau de l'autoritat eclesiàstica i reafirmaren el poder de les autoritats imperials com a forces d'ocupació envers l'església, que es veia agredida materialment i espiritualment.

A partir de testimonis bibliogràfics i documentals es resseguiran quins foren els centres afectats i amb quins mitjans es dugueren a terme les confiscacions, que, com es podrà veure, contemplaven béns nacionals d'època moderna (mobiliari, relíquies, imatges i obres pictòriques), en molts casos signe de les devocions tradicionals i identitàries, mostra també de la diversitat formal del patrimoni artístic català del moment; i que, per la seva riquesa, es convertien en l'objectiu del govern intrús, tant per a la possessió particular, com per a la venda o, en la mesura que fou possible a la comissió de requis, per a la seva addició a la col·lecció preexistent de l'Escola gratuïta de Dibuix de Barcelona, amb la finalitat de democratitzar els fons acadèmics.

■ Instruments of Power at the Service of the Napoleonic Army for the Domination of the Urban Space of Barcelona During the Spanish War of Independence

During the Spanish War of Independence, the imperial garrison had various means to impose its presence in the Catalan capital. The residences of the generals, commissioners and magistrates, among others, were situated in the best and biggest houses of the city; and the endowments, equipments, and infrastructures of the invading government were not only located at the Ciutadella, Montjuïc and the Drassanes quarters, but also extended to other urban areas as a means to control large sectors of society.

In line with this representative interest in order to strengthen their power, the religious class was an important target. Numerous examples demonstrated the determination of the Catalan church to

reject the new monarch and the French domination. The conspiracy of the Feast of the Ascension seemed to confirm that such plots were forged in convents.

Hence, the means to demonstrate military supremacy in the city and to punish the behaviour of the Church was the usurpation of religious buildings, under the pretext of preventing anti-French riots. The search, closure and occupation of houses, convents and monasteries of both male and female orders, did not have the approval of ecclesiastical authorities, and reaffirmed the power of imperial authorities as occupation forces opposed to the Church, which felt materially and spiritually assaulted.

We will follow the affected centres on the basis of bibliographical and documentary witnesses, analysing the means through which confiscations proceeded. These confiscations included modern pieces of «national heritage» (furniture, relics, images and paintings), which in many cases were a sign of traditional and identity devotion, and an evidence of the formal diversity of the Catalan artistic heritage of that time; due to their wealth, they became the target of the invading government, either for their private possession or for sale, or, when possible, for their addition to the already existing collection of the Free Drawing School of Barcelona, with the aim of democratizing the academic collections.

■ El poder escenificat: homenatge, teatralitat i sumptuositat al servei de l'elogi regi

En el marc de les transformacions que les ciutats sofrien de forma esporàdica, fruit d'un esdeveniment rellevant de caràcter laic o religiós —la beatificació d'un sant, les noces o exèquies d'un monarca, la seva proclamació, etc.— va existir sempre una complexa maquinària per a transformar la realitat momentània en un acte de magnificència i rellevància artística. El fenomen resultant —festejos, cerimònies, etc.— és el que els especialistes han convingut a anomenar «festa barroca».

Entre les diferents activitats que es desenvolupaven en qualsevol «festa barroca» pren especial interès la transformació o el canvi parcial de la urbs en qüestió, i els espais públics i particulars on es desenvolupaven els actes. El rostre de la ciutat es transformava com a conseqüència de sobreposar a la pell original una altra artísticament realitzada de cartró pedra. Dinàmica que també es dona en les architectures privades en construir una màscara de sumptuositat i luxe, vestint estades, salons i espais de recepció amb les millors gal·les.

En aquest sentit, el palau, l'església, les seus institucionals, o l'espai públic es transformen, sense cap dubte, en espais de representació, poder i identitat en funció dels actors i la maquinària organitzativa de l'acte. Des d'aquesta perspectiva és important atendre els aspectes organitzatius, polítics i administratius que comporta la posada en escena de l'elogi regi, atès que també aquí els conceptes de poder i identitat juguen un paper fonamental.

La nostra proposta té com a objectiu mostrar alguns dels exemples més rellevants que es van esdevenir a l'època moderna a Catalunya, reflexionant sobre l'ús i poder de l'aparença en la creació d'una imatge determinada.

■ Power Staged: Homage, Theatricality and Magnificence at the Service of Royal Praise

The transformations that cities sporadically underwent as a result of a major secular or religious event—the beatification of a saint, the wedding or funeral of a monarch, his proclamation, etc.—always involved a complex machinery that turned fleeting reality into an act of magnificence and artistic relevance. The resulting phenomenon—celebrations, ceremonies, etc.—is what scholars have come to name «Baroque festivals».

Among the various activities included in any «Baroque festival» the transformation or partial changes of the city and the public and private spaces where the events took place are especially interesting.

The face of the city is transformed superimposing an artistic *papier maché* surface on its original exterior. This also occurs in private architectures where a sumptuous and luxurious mask is built, and rooms, halls and reception areas are embellished.

In this sense, the palace, the church, institutional venues, and public spaces undeniably become spaces of representation, power and identity, related to the actors and the organizational machinery of the celebration. From this point of view it is relevant to address the organizational, political and administrative aspects involved in the staging of royal praise, for the notions of power and identity play a crucial role in it.

The aim of this paper is to show some of the most relevant examples occurred in Catalonia in the Modern Era, studying the use and the power of appearance in the creation of a certain image.

■ El poder escenificado: pleitesía, teatralidad y suntuosidad al servicio del elogio regio

En el marco de las transformaciones que las ciudades sufrían de forma esporádica, fruto de un acontecimiento relevante de carácter laico o religioso —la beatificación de un santo, la boda o exequias de un monarca, su proclamación etc.— existió siempre una compleja maquinaria para transformar la realidad momentánea en un acto de magnificencia y relevancia artística. El fenómeno resultante —festajes, ceremonias, etc.— es lo que los especialistas han convenido en llamar «fiesta barroca».

Entre las distintas actividades que se desarrollaban cualquier «fiesta barroca» toma especial interés la transformación o el cambio parcial de la urbe en cuestión y los espacios públicos y particulares donde se desarrollaban los actos. El rostro de la ciudad se transforma como consecuencia de sobreponer a la piel original otra artísticamente realizada de cartón piedra. Dinámica que también se da en las arquitecturas privadas al construir una máscara de suntuosidad y lujo, vistiendo estancias, salones y espacios de recepción con las mejores galas.

En este sentido, el palacio, la iglesia, las sedes institucionales, o el espacio público se transforman, sin lugar a dudas, en espacios de representación, poder e identidad en función de los actores y la maquinaria organizativa del acto. Desde esta perspectiva es importante atender a los aspectos organizativos, políticos y administrativos que conlleva la puesta en escena del elogio regio, puesto que también aquí los conceptos de poder e identidad juegan un papel fundamental.

Nuestra propuesta tiene como objetivo mostrar algunos de los ejemplos más relevantes que durante la época moderna en Cataluña se acontecieron reflexionando sobre el uso y poder de la apariencia en la creación de una imagen determinada.

Kashina, Elena *University of York*

■ El meta-discurs al màxim nivell: l'art oficial a la cort d'Ivan IV el Terrible

Aquest estudi ofereix una anàlisi iconogràfica de les imatges emprades durant la reafirmació del poder a les corts de l'Europa occidental i, específicament, a la nova cort del tsar Ivan IV, amb l'objectiu d'estudiar quins són els paradigmes de l'art oficial elaborats durant el regnat d'Ivan IV per tal d'aferrar la sobirania del tsar de Rússia, a la vegada que per consolidar la identitat cultural de Rússia com a membre d'un territori geogràfic concret amb una tradició cultural.

Ivan IV va ser el primer governant de Rússia en rebre el títol de tsar (1547). La consagració d'un tsar ungit oficialment tenia implicacions d'ampli abast, que incloïen la possible consternació dels estats veïns.

En aquest sentit, la demostració de llinatge, parentiu i tradició va esdevenir primordial. Narratives de la condició d'Estat, de les continuïtats dinàstiques, de la legitimitat del poder, de la sobirania, es desenvoluparen conscientment, sovint substituint l'expressió iconogràfica tradicional del dogma cristià. L'anàlisi comparativa entre les iconografies desenvolupades a Rússia al segle XVI i les que s'empraven a la resta de les corts de l'Europa occidental, demostren que l'alteració de la imatgeria fonamental a Moscòvia va ser una resposta directa al llenguatge pictòric de reafirmació de poder de la resta d'Europa Occidental. Aquest article té l'objectiu de demostrar que la invocació del sublim per tal de posar de relleu el dret a governar s'havia emprat durant molt de temps a Europa Occidental, però que va esdevenir un innovador punt de partida per a Rússia, motivat per circumstàncies polítiques.

Fent ús del nou art oficial, la ponència tractarà l'expressió visual d'afirmació del poder polític com a contrapartida al discurs diplomàtic europeu i, a la mateixa vegada, com un discurs que tractava de preservar les pràctiques artístiques nadiues i la identitat nacional (entre d'altres mitjans, a través d'un major èmfasi en l'adoració de sants nacionals, posant en primer terme el paper del tsar com a defensor de l'Estat i de la fe, representant els antecessors dinàstics dels tsars de Moscou com a sants, pilars de l'ordre públic del moment, així com d'altres construccions iconogràfiques i ideològiques).

La conferència plantejarà que al segle XVI, tant l'Europa occidental com les noves corts russes, havien reconfigurat un marc de referència comú. El llenguatge cultural arquetípic del cristianisme i el llinatge s'havien convertit en el paradigma de l'afirmació de l'autoritat sobirana, transmès a través de cicles de decoració pictòrica. Es tractava d'un llenguatge mútuament conegut d'auto-definició geopolítica, tant a les corts de l'Europa occidental, com entre Europa Occidental i la nova cort de Moscòvia, i com a tal servia de meta-vocabulari per tal d'articular el discurs europeu del poder sobirà.

El discurs plantejat clourà amb una reflexió sobre les conseqüències que per a la preservació de la identitat nacional tindrà l'emulació del vocabulari de definició geopolític emprat per l'altra banda. D'un costat, es defineix un llenguatge visual i conceptual que és diplomàticament llegible pels altres, articulant d'aquesta manera la reivindicació de la independència nacional i cultural comunicada d'una forma clara. De l'altre, la consagració de la tradició cultural indígena mitjançant els paràmetres d'una altra cultura, ajustant-se a unes idees universals, exhaureix necessàriament l'auto-definició

nacional, inclús en els valors nacionals més fonamentals. En altres paraules, l'exercici que té com a objectiu la preservació i la definició del fet local i autòcton dins d'una xarxa complexa de relacions polítiques, En altres paraules, l'exercici té com a objectiu la preservació i la definició del fet local i autòcton dins d'una xarxa complexa de relacions polítiques, econòmiques, socials i culturals, resultant en una barreja d'allò nacional i internacional més extens.

■ Meta-Discourse on the Highest Level: Official Art at the Court of Ivan IV the Terrible

This study offers an iconographical analysis of imagery employed in the asserting of power at the West-European courts and at the new court of the Tsar Ivan IV in order to consider the paradigm of official art which was elaborated during Ivan IV's reign to affirm the sovereignty of the Russian Tsar and to consolidate Russia's cultural identity as a member of a particular geographical territory and cultural tradition.

Ivan IV was the first Russian ruler to receive the title of the Tsar (1547). Acquiring an officially anointed Tsar held wide-ranging implications, which included a possible consternation on the part of the neighbouring states.

In this connection, display of lineage, kinship and tradition became paramount. Narratives of statehood, of dynastic continuities, of the legitimacy of power, of sovereignty were being consciously developed, frequently replacing the traditional iconographic expression of Christian dogma. Comparative analysis of iconographies developed in Russia in the 16th century and those in use in attesting sovereignty at West-European courts shows that the alteration of fundamental imagery in Muscovy was directly a response to the West-European pictorial idiom of asserting power. The paper shall aim to demonstrate that invoking the sublime in attestations of a right to rule had long been in use in Western Europe, but became a new departure for Russia, and was prompted by political circumstances.

Using examples of the new official art, the talk shall elucidate the visual expression of asserting political power as being counterpart to European diplomatic discourse and at the same time as one that sought to preserve indigenous artistic practices and a national identity (among other means, through a greater emphasis on the worship of national saints, through foregrounding the role of the Tsar as defender of State and Faith, through depicting the dynastic predecessors of the Moscow Tsars as saints and pillars of the current public order, and other iconographic and ideological constructions).

The discussion shall maintain that by the 16th century both the West-European and the new Russian courts had reconfigured their shared frame of reference, the archetypal cultural idiom of Christianity and lineage into a paradigm of asserting sovereign authority, conveyed most forcefully through pictorial decorative programmes. This was a mutually intelligible language of geo-political self-definition, both in communication between the West-European courts, and that between Western Europe and the new court of Muscovy, and as such served as a meta-vocabulary for European discourse of sovereign power.

The paper shall conclude by a discussion of the complex outcomes for the national identity of emulating for its preservation the vocabulary of geo-political definition employed by the Other side. On the

one hand, a visual and conceptual language is forged which is diplomatically legible for the Others, thus rendering the claim to national and cultural independence clearly communicated. At the same time, enshrining indigenous cultural tradition in the terms of another culture, and making the former conform to universal ideas necessarily depletes the national self-definition and even core national values. In other words, the exercise which is aimed at preserving and defining the vernacular and indigenous within a complex network of political, economic, social and cultural relations results in a further interweaving of the national and international, making the matter of defining the self on the global arena as unresolved and captivating as ever.

Batista, Eduardo Luis A. O. *Universidade de São Paulo*

■ De les esglésies al tron: les fruites tropicals com una al·legoria del Brasil

Aquest treball estudia la representació d'elements de caràcter local en l'art sacre brasiler durant el període colonial (segles *xvi* al *xviii*) com l'origen d'una tendència descriptiva en les arts visuals que van servir de base per al discurs nacionalista de l'Imperi del Brasil al segle *xix*. L'ús d'elements locals en la decoració de les esglésies barroques de l'Amèrica Llatina podria ser vist com un acte d'auto-affirmació de la identitat cultural pròpia enfront de la imposició militar de la religió i l'arquitectura europea. Al mateix temps, la incorporació d'aquests elements nadius al discurs literari-religiós i arquitectònic pot ser vista com una estratègia de catequització per mitjà de la transferència i l'adaptació del catolicisme a la realitat del Nou Món. Ambdues perspectives es tenen en compte en aquest estudi que analitza com alguns motius de la naturalesa brasilera, es a dir, per les fruites tropicals, que es presenten primerament com una al·legoria de la presència del cristianisme en el Nou Món i la seva universalitat, foren emprats durant el segle *xix* per la recentment fundada nació com una al·legoria de l'imperi tropical.

■ From the churches to the throne: tropical fruits as an allegory of Brazil

This work studies the representation of elements of local nature in the Brazilian sacred art developed during the colonial period, in the centuries 16th to 18th as the origins of a descriptive trend in the visual arts that provided the basis for the nationalist discourse of the Empire of Brazil in the 19th century. The use of local elements in the decoration of the baroque churches in Latin America could be seen as an act of self-affirmation of the native cultural identity to the military imposition of a European religion and architecture. At the same time, the incorporation of these native elements by the literary and architectural religious discourse can be seen as a strategy of catechization by translation and adaptation of the Catholicism to the reality of the New World. Both perspectives are taken into account in this study that shows how some motives of Brazilian nature, namely the tropical fruits, firstly presented as an allegory of the presence of the Christianity in the New World and its universality, were later adopted in the 19th century by the newly founded nation as an allegory of a tropical Empire.

Resum de les comunicacions / Paper abstracts

DIJOURS / THURSDAY 23

Cometa, Michele *Università degli Studi di Palermo*

■ Global vs. local: la idea de literatura universal

La literatura i les arts continuen constituint els llocs en els quals és possible pensar els estudis culturals del futur, i en aquests estudis la relació entre *global* i *local*. I això no només perquè la literatura i les arts són, òbviament, formes extraordinàries de cultura, sinó perquè es beneficien i prosperen a partir del «sistema» —sovint inhumà— de la trobada/xoc entre cultures, de la «migració» i del conflicte postcolonial, de la diàspora. Per molt que aquesta afirmació pugui semblar cínica, es tracta de reconèixer que la gran literatura i el gran art es nodreixen de *travessar fronteres*, fins al punt que es podria afirmar —i això es diu almenys des del Romanticisme en endavant— que el nomadisme, sigui espontani o obligat, és un element essencial de la definició del que, almenys a Occident, entenem per cultura. També seria ingenu i ahistòric considerar el fenomen de travessar fronteres com una especificitat de l'era de la globalització, un fenomen que després de tot es limita a la condició postcolonial i postmoderna. La literatura i les arts han estat en aquest sentit sempre «les escriptures de l'altre», comsevulla que s'entengui aquesta afortunada expressió de Michel de Certeau.

En les observacions d'època sobre la *Weltliteratur* (1827 i següents) de Goethe, una icona del discurs intercultural per als comparatistes que podem aplicar fàcilment també a les arts figuratives, llegim: «La manera més segura d'aconseguir una tolerància veritablement universal és acceptar sense discutir les particularitats individuals dels homes i les nacions, però mantenint ben ferma la convicció que el que és vertaderament digne es distingeix perquè pertany a tota la humanitat».

Ara que el paradigma de la Il·lustració del que és «universalment humà» no només apareix, certament, en crisi, sinó que també ha contribuït històricament a justificar els genocidis més horribles, ¿quin sentit té, doncs, preguntar-se pels «focus de convergència» entre els escrits i les formes d'art que conviuen en el mateix espai geogràfic? No hi ha risc d'aquesta manera de proposar, en nom del que és «universalment humà» i amb les millors intencions, fins i tot en l'àmbit de la teoria literària i artística pures, una forma sistemàtica d'assimilació i de reducció, quan no de discriminació de l'altre? A aquesta pregunta, refent la perspectiva goethiana i readaptant-la per a la teoria de l'art, s'intentarà respondre en el present informe.

■ Global vs. Local: The Idea of Universal Literature

Literature and the arts are still the framework within which it is possible to think of the future cultural studies, and, in particular, of the relationship between *global* and *local*. And that is not just because literature and the arts are obviously extraordinary forms of culture, but because they benefit and prosper from the —often inhuman— «system» of the encounter/clash of cultures, the «migration» and the postcolonial conflict, the diaspora. As much as this statement may seem cynical, the gist is to acknowledge that great literature and great art are nourished by *crossing borders*, to the point that one could argue —as has been claimed at least since the Romantic period—that nomadism, either spontaneous or forced, is an essential element of the definition of what is understood as culture, in the West anyway. It would also be naive and ahistorical to consider the phenomenon of

crossing borders as a specificity of the era of globalization, which, after all, is only characteristic of the postcolonial, postmodern condition. In this regard, literature and the arts have always been «the writings of the other», however this fortunate expression of Michel de Certeau may be understood.

In Goethe's remarks on the *Weltliteratur* (from 1827 onwards), an icon of comparative intercultural discourse that can be easily applied also to the figurative arts, we read: «The surest way to achieve a truly universal tolerance is to accept without discussion the peculiarities of individual men and nations, while maintaining the very firm conviction that what is truly worthy stands out because it belongs to all humanity».

Now that the paradigm of the Enlightenment of what is «universally human» not only appears in crisis, but has also contributed historically to justify the most horrific genocides, what is the point of asking about the «foci of convergence» between the writings and art forms that live in the same geographical area? In this way, are we not risking, on behalf of what is «universally human» and with the best of intentions, even in the realm of pure art and literary theory, a systematic assimilation and reduction—even the discrimination— of the other? This contribution will try to provide an answer to this question, remaking Goethe's perspective and readapting it to the theory of art.

■ Globale vs. locale: l'idea di letteratura universale

La letteratura e le arti rimangono i luoghi in cui è possibile pensare gli studi culturali del futuro e in essi il rapporto tra *globale* e *locale*. Questo non solo perché la letteratura e le arti sono, ovviamente, straordinarie forme di cultura, ma perché esse profitano e prosperano a partire dal «sistema»—spesso disumano— dell'incontro/scontro tra le culture, della «migrazione», del conflitto post-coloniale, della diaspora. Per quanto cinica questa affermazione possa sembrare, si tratta di riconoscere che la grande letteratura e la grande arte si nutrono degli *attraversamenti di frontiera* tanto che si potrebbe dire —e lo si è detto almeno dal Romanticismo in poi— che il loro nomadismo, spontaneo o coatto che sia, è un elemento essenziale della definizione di ciò che, almeno in Occidente, intendiamo per cultura. Sarebbe inoltre ingenuo e astorico considerare il fenomeno degli attraversamenti di frontiera come una specificità dell'era della globalizzazione, cioè un fenomeno tutto sommato limitato alla condizione post-coloniale e post-moderna. La letteratura e le arti sono state in questo senso sempre «scritture dell'altro» comunque si voglia intendere questa fortunata espressione di Michel De Certeau.

Nelle epocali osservazioni sulla *Weltliteratur* (1827 ss.) di Goethe, un'icona del discorso interculturale per i comparatisti che facilmente potremo applicare anche alle arti figurative, si legge: «Il modo più sicuro per ottenere una tolleranza veramente universale è di accettare senza discutere le particolarità singole di uomini e di nazioni, tenendosi però ben fermi alla convinzione che quanto è veramente meritevole si distingue per l'appartenere all'intera umanità».

Oggi che il paradigma illuminista dell'«universalmente umano» non solo appare decisamente in crisi, ma ha anche contribuito storicamente a giustificare i più orribili genocidi, che senso ha dunque interrogarsi sui «fuochi di convergenza» tra le scritture e le forme d'arte che convivono in uno stesso spazio geografico? Non si rischia in tal modo di proporre, in nome dell'«universalmente umano» e con le migliori intenzioni, sia pure sul piano della mera teoria letteraria e artistica, una forma sistematica di assimilazione e di riduzione, quando non di discriminazione dell'altro? A questa domanda, riarticolarla la prospettiva goethiana e rifunzionandola per la teoria dell'arte si cercherà di rispondere nella presente relazione.

Rossi, Sergio *Università di Roma La Sapienza*

■ Santa Francesca, Antoniazzo, Melozzo i les dues Romes del Quattrocento

A la Roma del segle xv, tal com he demostrat en algunes de les meves publicacions precedents, s'enfrontaven dues realitats oposades i, tanmateix, complementàries: per una banda, la realitat oficial del poder papal i de la *Renovatio Urbis*, representada en el terreny de la pintura per la figura de Melozzo da Forlì; i, per una altra banda, la realitat «oficiosa» de les corporacions, de les confraternitats i d'allò que en l'actualitat podríem definir com a classe mitjana, encarnada per la figura d'Antoniazzo Romano. I és pròpiament a aquesta dualitat que dedicaré una breu part introductòria de la meva intervenció, que posteriorment es focalitzarà sobre la relació ideal entre el propi Antoniazzo i santa Francesca Romana —Francesca Bussa dei Ponziani, Roma 1384-1440, proclamada Beata pocs anys després de la seva mort, si bé la seva santificació no s'esdevingué fins al 1604—, que és la copatrona de Roma i pot ser considerada fins i tot la Santa més estimada d'aquella altra Roma de la qual Antoniazzo Romano és el màxim intèrpret figuratiu. Francesca va exercir un magisteri d'altíssim valor a la ciutat, tant en el camp de l'escriptura com en de les paraules i les imatges, i no és casual que fossin Antoniazzo i el seu cercle els autors dels frescos dedicats a la vida de la Santa que decoren gairebé en tota la seva extensió la vella església del Monastero delle Oblate di Tor de' Specchi a Roma, datades al voltant del 1468, i a les quals dedicaré la part central de la meva intervenció.

Es tracta d'una sèrie de pintures que segueixen un registre narratiu i costumista, amb un evident lligam amb la miniatura de l'època. En qualsevol cas, sobre el paper que desenvolupà exactament Antoniazzo en aquesta decoració —de simple inspirador o d'executor, si més no, parcialment, de les pintures— el parer de la historiografia és encara ara discordant. En primer lloc, cal especificar quelcom fins ara negligit per part de la historiografia antoniazzesca: les arquitectures dels fons —sovint d'una alta qualitat, si bé no sempre perspectivísticament perfectes— són d'un pintor que ha pres diligentment com a model els frescos del Beato Angelico de la Capella Nicolina, i per tant es pot també suposar que pertanyia al cercle de Benozzo Gozzoli. Pel que fa a les figures, han estat pintades per diverses mans, algunes de les quals es mostren decididament inexpertes. Tot i així, la participació directa d'Antoniazzo, almenys pels fragments de major solemnitat i força expressiva com l'escena amb la *Madona, Nen i els sants Benet i Francesca*, la *Nena guarida*, o *La cama guarida* o *El jove assassinat i ressuscitat*, s'ha de considerar segura al meu parer. I també en els fragments que considerem pintats personalment per Antoniazzo Romano, aquell to bàsicament narratiu que es cospa en aquestes pintures respecte de l'Antoniazzo més refinat de les taules d'altar contemporànies, ens podem remuntar a una comitència més arcaica i de gustos més primitius, més aviat que a les limitades capacitats executives de l'autor de les escenes en qüestió. Però a l'interior del cicle es pot individualitzar també —inclús entre els executors menys hàbils citats abans— un nom precís, que es pot reconduir a aquell Leonardo da Roma present en els estatuts corporatius del 1478, i que segons la meua opinió ha de ser identificat amb Nardo di Benedetto, germà d'Antoniazzo. De fet, comparant la única obra certa de Leonardo, la *Madona i Sants* conservada a l'església de Santa Barbara dei Librai, i també els

frescos de Santa Maria Nova que li vaig atribuir, amb algunes escenes de Tor de' Specchi com *Santa Francesca Romana agafada de la mà per Jesús*, *Santa Francesca Romana lliura l'anima a Jesús* o *Funeral de santa Francesca Romana*, ens trobem les mateixes figures esbalaïdes i matusseres, tractades gairebé com a titelles, i el mateix *benozzisme* de segona o tercera mà que caracteritza aquest pintor.

En definitiva, abans d'acabar, després d'una breu al·lusió als altres principals cicles pictòrics que han de ser atribuïts al cercle antoniazzesc, serà per a mi gairebé obligat mostrar altres aprofundiments sobre la figura del fill d'Antoniazio, Marcantonio Aquili, al qual he dedicat ja nombrosos estudis, i també en aquest cas amb noves propostes documentals i atributives.

■ Saint Frances, Antoniazio, Melozzo and the two Romes of the Quattrocento

In 15th-century Rome, as I have demonstrated in some of my previous publications, there existed two opposing, but at the same time complementary, realities: on the one hand, the official reality of papal power and of the *Renovatio Urbis*, represented in the field of painting by the figure of Melozzo da Forlì; and on the other hand, the «unofficial» reality of the corporations, the brotherhoods, and that which we would currently call the middle class, embodied by the figure of Antoniazio Romano. And it is precisely this duality that I will deal with briefly in the introduction to my talk, which will then focus on the ideal relationship between Antoniazio himself and Saint Frances of Rome — Francesca Bussa dei Ponziani, Rome 1384-1440, beatified just a few years after her death, although not sainted until 1604 — who is the Co-Patron Saint of Rome and could even be considered as the most cherished Saint of that other Rome of which Antoniazio Romano is the principal figurative exponent. The teaching that Frances bequeathed on the city was highly valuable, both in the field of writing and in that of words and images, and it is no coincidence that it was Antoniazio and his circle who were the authors of the frescos dedicated to the life of the Saint that decorate almost all of the old church of the Monastero delle Oblate di Tor de' Specchi in Rome, which are dated to around 1468 and to which I will dedicate the central part of my talk.

This series of paintings has a narrative and costumbrist register, with clear similarities to the miniatures of the period. In any case, historiography is still in disagreement as to the exact role played by Antoniazio in this work — whether he simply provided the inspiration or actually created the painting, at least partially. Firstly, it is necessary to specify something hitherto ignored by the historiography of Antoniazio: the architectural elements in the background — often of high quality, although not always perfect as regards perspective — are the work of a painter who diligently took the frescos of Fra Angelico in the Cappella Niccolina as his model, and whom we may therefore suppose belonged to the circle of Benozzo Gozzoli. With regards the figures, they were painted by a number of different hands, some of which are seen to be decidedly inexpert. However, I believe that we can be surely confident of Antoniazio's direct participation in at least the most solemn and expressive fragments, such as the scene with the *Madonna and Child with Saints Benedict and Frances*, the *Cured Child*, and *The Cured Leg*, or *The young man murdered and resuscitated*. Furthermore, in those fragments that we consider to have been painted personally by Antoniazio Romano himself, that basically narrative tone that is glimpsed in these paintings as compared to the more refined Antoniazio of the contemporary alter tables, may represent a more archaic patron with more primitive tastes, rather

than the limited abilities of the author of the scenes in question. However, within the cycle we can also discern — even amongst the aforementioned least skilled artists — a specific name, that of the Leonardo da Roma found in the corporate statutes of 1478, and who in my opinion must be identified as Nardo di Benedetto, the brother of Antoniazzo. In fact, if we compare the only work that can undoubtedly be attributed to Leonardo — the *Madonna and Saints* conserved in the church of Santa Barbara dei Librai, as well as the frescos of Santa Maria Nova which I attributed to him — with some of the scenes of Tor de' Specchi such as *Saint Frances of Rome holding Jesus by the hand*, *Saint Frances of Rome giving her soul to Christ*, or *The Funeral of Saint Frances of Rome*, we find the same clumsily painted, astonished figures, treated almost as if they were puppets, and the second- or third-hand *benozzism* that characterises this painter.

In short, before finishing, after briefly talking about the main pictorial cycles that must be attributed to Antoniazzo's circle, I find myself compelled to give some insights into the figure of Antoniazzo's son, Marcantonio Aquili, to whom I have already dedicated numerous studies, in this case with new proposals regarding documentation and authorship.

■ Santa Francesca, Antoniazzo, Melozzo e le due Rome del Quattrocento

Nella Roma del xv secolo, come ho dimostrato in alcune mie precedenti pubblicazioni, si confrontavano due realtà opposte eppure complementari: quella ufficiale del potere papale e della «Renovatio Urbis», rappresentata, per quel che riguarda la pittura, dalla figura di Melozzo da Forlì; e quella «ufficiosa» delle corporazioni, delle confraternite e di quello che oggi potremmo definire come cetto medio, incarnata dalla figura di Antoniazzo Romano. Ed è proprio a questo dualismo che sarà dedicata una breve parte introduttiva del mio intervento. Esso si focalizzerà poi invece sul rapporto ideale tra lo stesso Antoniazzo e Santa Francesca Romana (Francesca Bussa dei Ponziani, Roma 1384-1440), proclamata Beata già a pochi anni dalla sua scomparsa (anche se la sua santificazione avvenne solo nel 1604) che è la copatrona di Roma e può essere considerata la Santa più amata proprio da quell'altra Roma di cui l'Aquili, come si diceva, è il massimo interprete figurativo. In scrittura, parole e immagini Francesca esercitò un magistero di altissimo valore nella città e non è certo un caso se furono proprio Antoniazzo e la sua cerchia gli autori degli affreschi interamente dedicati alla vita della Santa che decorano quasi per intero la chiesa vecchia del Monastero delle Oblate di Tor de' Specchi a Roma, databili intorno al 1468 e cui dedicherò la parte centrale del mio intervento.

Si tratta di una serie di dipinti che seguono un registro narrativo e popolareggiante, con un evidente legame con la miniatura dell'epoca. In ogni caso, sul ruolo esatto che Antoniazzo ha rivestito in questa decorazione, da semplice ispiratore o da esecutore, almeno parziale, delle pitture stesse, il parere della storiografia è tutt'ora discorde. Innanzi tutto va detto, cosa finora trascurata dalla storiografia antoniazzesca, che le architetture degli sfondi, spesso di alta qualità, anche se non sempre prospetticamente perfette, sono di un pittore che ha diligentemente preso a modello gli affreschi dell'Angelico nella Cappella Niccolina e quindi può anche ipotizzarsi appartenere alla cerchia di Benozzo Gozzoli. Per quel che riguarda le figure, esse sono state dipinte da diverse mani, alcune delle quali decisamente inesperte: tuttavia la partecipazione diretta dell'Aquili, almeno per i brani di maggiore solennità e forza espressiva come la scena con *La Madonna, il Bambino e i Santi Benedetto e Francesca; la Piccola risanata*; o ancora *La gamba guarita o Il giovane massacrato e risorto* deve ritenersi

a mio parere sicura. E anche nei brani che noi riteniamo dipinti personalmente dall'Aquili quel tono maggiormente narrativo che si riscontra in questi dipinti rispetto all'Antoniazio più raffinato delle coeve pale d'altare può farsi risalire ad una committenza più arcaica e dai gusti più arretrati piuttosto che alle limitate capacità esecutive dell'autore delle scene in questione. Ma all'interno del ciclo può anche individuarsi, proprio fra gli esecutori meno abili da me citati prima, un nome preciso, che è da ricondursi a quel Leonardo da Roma, presente negli Statuti corporativi del 1478 e che secondo me deve essere identificato con Nardo di Benedetto, fratello di Antoniazio. Infatti, confrontando l'unica opera certa di Leonardo, la *Madonna e Santi* ora nella chiesa di Santa Barbara dei Librai e anche gli affreschi di Santa Maria Nova a lui da me riferiti, con alcune scene di Tor de' Specchi, come *S. Francesca Romana presa per mano da Gesù*, *S. Francesca Romana rende l'anima a Gesù* o *Il funerale di S. Francesca Romana*, vi troviamo le medesime figure imbambolate e goffe trattate quasi come fantocci e il medesimo benozzismo di seconda o terza mano che caratterizza proprio questo pittore.

Infine, prima di concludere, dopo un breve cenno agli altri principali cicli pittorici da riferire all'ambito antoniazzesco sarà per me quasi d'obbligo fornire ulteriori approfondimenti sulla figura del figlio di Antoniazio, Marcantonio Aquili, cui ho già dedicato numerosi studi, e anche in questo caso con nuove proposte documentarie ed attributive.

Daví, Laura *Universitat de Barcelona*

■ Les relacions contractuals entre artistes forans a la Catalunya de la primera meitat del segle XVI

A Catalunya els encàrrecs artístics a la primera meitat del segle XVI es veuen absorbits pels artistes estrangers. Aquests pintors i escultors, en gran part, portuguesos, italians i francesos, creen nexes entre ells i solen ser mestres molt valorats pels comitenters locals.

Els principals eixos d'aquest estudi són, primerament, l'anàlisi en base a la documentació conservada dels vincles contractuals que es creaven entre aquests mestres forans, els motius que els porten a crear-los i els beneficis que els reportava. S'aporta a més una reflexió sobre de quina manera afecten aquestes unions a l'estudi actual d'aquests artistes i les corresponents dificultats a l'hora d'atribuir-ne les obres. Un cas exemplar en seria el de la societat creada per Pere Nunyes i Enrique Fernandes. També es mostren les divergències entre el funcionament d'aquestes societats i els tallers locals tradicionals. Un segon apartat correspondria a l'anàlisi en paral·lel del tipus de clientela i de la retribució econòmica que és habitual en cada cas. Es respondria, per tant, a la hipòtesi sobre la preponderància dels mestres estrangers sobre els autòctons. Un últim focus a tractar seria el plantejament sobre els motius que fan que es passi d'una gran rellevància dels tallers locals a la segona meitat del segle XV a una gairebé inexistència d'aquests a inicis del segle següent.

Aquest anàlisi enllaçaria clarament amb la reflexió sobre el nacionalisme i l'identitat que es planteja al seminari, atès que en aquest cas podríem plantejar un gust i una valoració més grans per allò forà que per allò propi, que ens portaria a pensar en una identitat cultural i artística que aniria més enllà de les pròpies fronteres polítiques.

■ Contractual Relationships Between Foreign Artists in Catalonia During the First Half of the Sixteenth Century

During the first half of the sixteenth century the artistic commissions in Catalonia were mainly took by foreign artists. These painters and sculptors, mainly Portuguese, Italian and French, created links among them and were usually highly valued by local patrons.

The main issues of this study are, first, the analysis based on the extant documentation concerning the contractual bonds created between these foreign artists, the reasons that led patrons to commission them, and how this benefitted the artists.

Furthermore, we will see how these ties have influenced current studies, and the subsequent difficulties in conferring authorship to certain art works. An example is that of the society created by Pere Nunyes and Enrique Fernandes. In addition, we will examine the differences between the procedures of these societies and the traditional local workshops. A second part would correspond to the analysis of the type of clientele and the average remuneration in each case. We would thus explore the hypothesis of the predominance of foreign artists over the locals. A final approach would focus on

tackling the possible reasons why the local workshops went from a relevant role in the second half of the fifteenth century to a virtual disappearance at the beginning of the following century.

This study would clearly relate to the reflection on nationalism and identity set forth by the Seminar, since in this case we could consider a preference for the foreign over the local, a fact which leads us to think of a cultural and artistic identity that would go beyond political borders.

■ Las relaciones contractuales entre artistas foráneos en la Cataluña de la primera mitad del siglo xvi

En Cataluña los encargos artísticos en la primera mitad del siglo xvi se ven absorbidos por los artistas extranjeros. Estos pintores y escultores, en gran parte, portugueses, italianos y franceses, crean nexos entre ellos y suelen ser maestros muy valorados por los comitentes locales. Los principales ejes de este estudio son, primeramente, el análisis en base a la documentación conservada de los vínculos contractuales que se creaban entre estos maestros foráneos, los motivos que los llevan a crearlos y los beneficios que les reportaba. Se aporta además una reflexión sobre cómo afectan estas uniones al estudio actual de estos artistas y las correspondientes dificultades a la hora de atribuir las obras. Un caso ejemplar sería el de la sociedad creada por Pere Nunyes y Enrique Fernandes.

También se muestran las divergencias entre el funcionamiento de estas sociedades y el de los talleres locales tradicionales. Un segundo apartado correspondería al análisis en paralelo del tipo de clientela y de la retribución económica que es habitual en cada caso. Se respondería, por lo tanto, a la hipótesis sobre la preponderancia de los maestros extranjeros sobre los autóctonos. Un último foco a tratar sería el planteamiento sobre los motivos que hacen que se pase de una gran relevancia de los talleres locales a la segunda mitad del siglo xv a una casi inexistencia de estos a inicios del siglo siguiente.

Este análisis enlazaría claramente con la reflexión sobre el nacionalismo y la identidad que se plantean en el seminario, puesto que en este caso podríamos plantear un gusto y una valoración mayores por aquello foráneo que por aquello propio, que nos llevaría a pensar en una identidad cultural y artística que iría más allá de las propias fronteras políticas.

Reyero, Carlos *Universitat Pompeu Fabra*

■ «El passat (no) és un país estranger». La personificació de Barcelona i la monarquia il·lustrada

La fortuna que en època contemporània va assolir l'al·legoria femenina de Barcelona, com a encarnació d'una personalitat urbana única, a manera de pàtria singularitzada, enfront d'altres territoris de diversa identitat històrica, estructura econòmica i naturalesa política governats per les mateixes lleis, arrenca, en realitat, de l'ús representatiu que aquesta personificació havia tingut a l'Antic Règim, sota l'absolutisme borbònic.

Aquest treball té com a objectiu revisar la seva iconografia, el seu sentit parlant i el context socio-estètic en què va ser concebuda, la qual cosa no seria possible sense les diferents investigacions que s'han dut a terme en les últimes dècades sobre entrades reials, proclamacions, casaments, viatges, exèquies, guarniments efímers, decoracions institucionals, medalles, il·lustracions gràfiques o monuments públics dels quals hi ha algun record escrit o visual referit a Barcelona, entre l'arribada al tron de Felip V i l'abdicació de Carles IV.

La popular frase de l'escriptor Leslie P. Hartley, *The past is a foreign country: they do things differently there*, que aquí es proposa reinterpretar negativament també, pretén servir de crida d'atenció sobre la polisèmia de la imatge i sobre les seves capacitats legitimadores al llarg del temps. Tot allò que té a veure amb el terme nacionalisme resulta especialment sensible a aquestes mutacions.

■ «The past is (not) a foreign country». The Personification of Barcelona and the Enlightened Monarchy

The female allegory of Barcelona, which enjoyed great fortune in modern times as the embodiment of a unique urban personality, departs, actually, from the representative use that it had during the Old Regime, under Bourbon absolutism. The city was singled out as motherland, comparing it to other territories with different historical identities, economic structure and political nature, but ruled by the same laws.

This paper aims to review its iconography, its expressive aspect and the socio-aesthetic context in which it was conceived, between the accession to the throne of Philip V and the death of Ferdinand VII. This would be impossible without the basis of the research carried out in recent decades concerning royal records, proclamations, royal weddings, travels, funerals, ephemeral decorations, institutional garments, medals, illustrations of all sorts, and public monuments, which have left written or visual record for the case of Barcelona.

The popular quote of the writer Leslie P. Hartley, *The past is a foreign country: they do things differently there*, reinterpreted here in a negative sense, intends to draw attention to the polysemy of the image and its legitimating capacities throughout time. Everything that has to do with the term *nationalism* is particularly sensitive to these mutations.

Molet, Joan *Universitat de Barcelona*

■ De «la Pepa» al Príncep de Viana. La dimensió patriòtica dels projectes de la Plaça Reial de Barcelona entre el constitucionalisme de 1812 i el catalanisme moderat

La Plaça Reial de Barcelona que avui coneixem és el resultat d'un llarg procés de projecció que arrenca el 1822 amb la cessió del convent dels caputxins a l'ajuntament de Barcelona per a construir una plaça dedicada als herois de la guerra del francès a banda i banda de la Rambla. Tot i els diferents canvis de règim que se succeeixen al llarg del segle, la idea de construir en aquest lloc una plaça patriòtica es manté fins la revolució de 1868. Amb tot, els diferents projectes que es presenten durant tots aquests anys, sobretot els del concurs de 1848, ens ofereixen una visió panoràmica de quines eren les diferents idees de patriotisme espanyol durant l'època romàntica.

De manera breu podem parlar d'un patriotisme lligat a la Constitució de 1812, defensat pels promotors de la «Plaza de los Héroes Españoles»; el patriotisme lligat al passat imperial espanyol reflectit en el projecte de la «Plaza de los Reyes Católicos»; el patriotisme d'un tarannà més lliberal amb la proposta de dedicar la plaça a Isabel II; i, finalment, un patriotisme de caràcter «romàntic», honorant personatges de la Corona d'Aragó, especialment valorats per la Renaixença, com Pere el Gran o el Príncep de Viana, o, fins i tot, institucions catalanes com el Consolat de Mar.

A partir de les diferents memòries dels projectes podrem analitzar els interessants programes iconogràfics proposats, alhora que l'estudi dels diferents projectes arquitectònics que han arribat fins els nostres dies, ens permetran establir la correlació entre la idea de patriotisme i les opcions arquitectòniques de l'època.

■ From «la Pepa» to the Prince of Viana. The Patriotic Dimension of the Projects in the Plaça Reial of Barcelona between the constitutionalism of 1812 and the moderate catalanism

The current Plaça Reial of Barcelona is the result of a long process that started in 1822, when the Capuchin convent was transferred to the City Council in order to build a square dedicated to the heroes of the Spanish War of Independence on both sides of La Rambla. Despite the various regime changes occurred throughout the century, the idea of building a patriotic square in that spot remained until the revolution of 1868. However, the various projects presented over these years, especially the competition of 1848, offer an overview of what were the different ideas of Spanish patriotism during the Romantic age.

We will briefly discuss patriotism related to the 1812 Constitution, advocated by the promoters of the «Plaza de los Héroes Españoles»; the links with the Spanish imperial past reflected on the design of the «Plaza de los Reyes Católicos»; a patriotism of a more liberal nature with the proposal of devoting the square to Isabel II; and, finally, the «Romantic» patriotism, honouring the figures of the

Crown of Aragon, especially valued by the *Renaixença* movement, such as Pere el Gran or the Prince of Viana, and even Catalan institutions such as the *Consolat de Mar*.

On the basis of the various reports of the projects we will analyse the interesting iconographic programmes proposed, whilst the study of the still extant architectural projects will allow us to establish the correlation between the idea of patriotism and the architectural choices of the time.

Pinilla, Rafael *Universitat de Barcelona*

- Van treballar per la pàtria. Comerç negrer i *Genius Loci*: a propòsit del patrimoni modernista català

Qualsevol projecte identitari resulta indissociable d'un relat que actualitzi determinat llegat cultural amb el qual consolidar una sort de *Genius Loci* que reforci la diferenciació que implica tota construcció nacional. D'aquesta manera, el complex procés d'enginyeria social que suposa el reconeixement i consolidació d'un Estat-nació —tant en termes locals, com a internacionals o globals— passa per la revisió d'aquest llegat per establir la «història oficial» de la pàtria esdevenidora. Es podria dir que el patrimoni modernista català juga un paper crucial en aquest procés de construcció nacional; un patrimoni que de manera implícita o explícita sol mostrar-se —i sovint explicar-se— com el clima del «geni català». El present article proposa una revisió crítica d'aquest relat emfatitzant els vincles del patrimoni modernista amb una «història no oficial» que tindria a veure, entre altres coses, amb el comerç negrer dels *Indians* que des de mitjan segle XIX «van fer les Amèriques» i posteriorment van tornar a la seva casa amb les seves respectives fortunes. En algunes ciutats de Catalunya s'erigeixen monuments a la «il·lustre» burgesia catalana esclavista i moltes de les seves propietats s'han incorporat al catàleg d'un presumpte «art català»; un art associat sovint a la idiosincràsia del geni i de l'«emprenedor» que oblidava per complet la història de tots aquells que sense voler-ho van treballar per la pàtria.

- They Worked for the Homeland. Slave Trade and Genius Loci: Apropòsit of Catalan Modernist Heritage

Any identity project is inseparable from an account that updates a particular cultural legacy in order to consolidate a sort of *Genius Loci* which strengthens the differentiation involved in every national construction. In this way, the complex process of social engineering required by the recognition and consolidation of a nation-state —in local, international or global terms— is conditioned by the review of that legacy to establish the «official story» of the future homeland. It could be argued that Catalan Modernist heritage plays a crucial role in this process of national building; a heritage that implicitly or explicitly explains itself, and is often displayed, as the climax of the «Catalan genius». This paper aims to offer a critical review of this story by emphasizing the links between Modernist heritage and an «unofficial history» related, among others, to the black slave trade from America managed by the *Indians*, who, from the mid-nineteenth century onwards «made it big in the Americas» and returned to Catalonia with important fortunes. In several cities of Catalonia monuments are erected to the «illustrious» Catalan slave trading bourgeoisie and many of their properties have been added to the catalogue of an alleged «Catalan art»; an art often associated with the idiosyncrasy of the genius and the «entrepreneur», which completely neglects the history of all those who unwillingly worked for the homeland.

■ Trabajaron por la patria. Comercio negrero y *Genius Loci*: a propósito del patrimonio modernista catalán

Cualquier proyecto identitario resulta indisociable de un relato que actualice determinado legado cultural con el que consolidar una suerte de *Genius Loci* que refuerce la diferenciación que implica toda construcción nacional. De esta manera, el complejo proceso de ingeniería social que supone el reconocimiento y consolidación de un Estado-nación —tanto en términos locales, como internacionales o globales— pasa por la revisión de ese legado para establecer la «historia oficial» de la patria venidera. Se podría decir que el patrimonio modernista catalán juega un papel crucial en ese proceso de construcción nacional; un patrimonio que de manera implícita o explícita suele mostrarse —y a menudo explicarse— como el clímax del «genio catalán». El presente artículo propone una revisión crítica de dicho relato enfatizando los vínculos del patrimonio modernista con una «historia no oficial» que tendría que ver, entre otras cosas, con el comercio negrero de los Indios que desde mediados del siglo XIX «hicieron las Américas» y posteriormente regresaron a su casa con sus respectivas fortunas. En algunas ciudades de Cataluña se erigen monumentos a la «ilustre» burguesía catalana esclavista y muchas de sus propiedades se han incorporado al catálogo de un presunto «arte catalán»; un arte asociado a menudo a la idiosincrasia del genio y del «emprendedor» que olvida por completo la historia de todos aquellos que sin quererlo trabajaron por la patria.

Polo, Julio *Universidad de Cantabria*

■ Identitats nacionals i expressions de poder en el Mèxic colonial: les «nacions» muntanyesa i basca

A la Nova Espanya els membres de la noblesa titulada, juntament amb altres aristòcrates de procedència peninsular, així com nombrosos comerciants, empresaris miners i propietaris hisendístics es van agrupar, en funció de la seva procedència peninsular, entorn de faccions o grups de poder als quals es va denominar *naciones*, sent la basca i la muntanyesa les més destacades i actives al segle XVIII, especialment en la seva segona meitat. Aquests *hidalgos campesinos*, provinents del nord peninsular i establerts al costat d'algun parent per dedicar-se al comerç, van conformar estructures econòmiques fortament cohesionades i endogàmiques, el resultat de les quals va ser «la creación de una casta y no de una clase, que constituyó una élite colonial diferente tanto por sus concepciones como por su preparación, de los peninsulares y criollos con quienes convivía» [Brading, 1971: 74]; una casta amb consciència de superioritat racial i moral [Pérez Vexo: 2007].

Tal sentiment de pertinença a un grup privilegiat pel seu origen va quedar reflectit en diversos escrits, com el sermó que fra Agustín Morfi va llegir en 1775 el dia de la fundació de la confraria del Santo Cristo de Burgos, que agrupava la nació muntanyesa a la capital del virregnat. Aquests muntanyesos i bascos van conformar els dos grups socials més influents de la Nova Espanya, especialment sota el govern dels Borbó, com demostra el fet que diversos d'ells aconseguissin la cúspide de l'administració virreinal, del Tribunal del Consulado, de l'exèrcit o de la nova aristocràcia colonial. Entre ells es troben virreis, intendants i governadors, nombrosos títols nobiliaris, així com cavallers d'ordes militars, gentilhomes blasonats, burgesos enriquits amb el comerç o la mineria i grans hisendats. De molts d'ells conservem memòria documental o narrativa del seu paper com a patrons i promotors artístics, alhora que coneixem el semblant de diversos d'ells gràcies a què van fer retratar-se per alguns dels principals artistes del moment, com Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlote, Andrés de Islas, José Joaquín Esquivel... També a Mèxic es conserven gran quantitat dels habitatges senyorials que van aixecar com a símbol del seu poder econòmic i social. Moltes d'elles han contribuït a enfortir l'apel·latiu de «ciudad de los palacios» amb què es va conèixer a aquesta urbs en els primers segles contemporanis.

■ National Identities and Expressions of Power in Colonial Mexico: The Cantabrian and Basque «Nations»

In New Spain the members of the titled nobility along with other Peninsular aristocrats and numerous traders, mining businessmen and landowners, gathered in factions or groups of power according to their peninsular origin which were called *naciones* (*nations*). The Basque and Cantabrian groups were the most prominent and active during the eighteenth century, especially during the second half. These *hidalgos campesinos* from the northern territories of the Iberian Peninsula, who had settled with their relatives in order to devote themselves to trade, formed strong cohesive and endogamous economic structures, which resulted in «la creación de una casta y no de una clase, que constituyó

una élite colonial diferente tanto por sus concepciones como por su preparación, de los peninsulares y criollos con quienes convivía» (the creation of a caste and not a class that became a colonial elite different from the peninsular and creole inhabitants with which it lived, due to their conceptions and education [Brading, 1971: 74]; «una casta con conciencia de superioridad racial y moral» (a caste convinced of its racial and moral superiority) [Pérez Vejo: 2007]).

Such a feeling of belonging to a privileged group on the basis of origin was reflected in various writings, such as the sermon that Friar Agustín Morfi read in 1775 during the foundation of the brotherhood of Santo Cristo de Burgos, which gathered the Cantabrian nation in the viceroyalty's capital. Basques and Cantabrians became the most influential groups of New Spain, especially under the rule of the Bourbons, as evinced by the fact that several of them reached the top of the viceroyalty's administration, the Consulate Court, the army, or the new colonial aristocracy. Among them were viceroys, governors and foremen, numerous noble titles, as well as knights of military orders, emblazoned noblemen, and bourgeois grown rich through trading, mining or landowning. Their role as patrons and art promoters appears in many documents and accounts. In addition, we know how they looked like because they commissioned their portraits to some of the leading artists of the moment, such as Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlote, Andrés de Islas, José Joaquín Esquivel... Furthermore, numerous stately houses built as a symbol of their economic and social power are still extant in Mexico. Many of these buildings have contributed to reinforce the name «city of palaces», by which this city was known during the first centuries of the Contemporary Era.

■ Identidades nacionales y expresiones de poder en el México colonial: las «naciones» montañesa y vasca

En la Nueva España los miembros de la nobleza titulada, junto con otros aristócratas de procedencia peninsular, así como numerosos comerciantes, empresarios mineros y propietarios hacendísticos se agruparon, en función de su procedencia peninsular, en torno a facciones o grupos de poder a los que se denominó *naciones*, siendo la vasca y la montañesa las más destacadas y activas en el siglo XVIII, especialmente en su segunda mitad. Estos *hidalgos campesinos*, provenientes del norte peninsular y establecidos junto a algún pariente para dedicarse al comercio, conformaron estructuras económicas fuertemente cohesionadas y endogámicas, cuyo resultado fue «la creación de una casta y no de una clase, que constituyó una élite colonial diferente tanto por sus concepciones como por su preparación, de los peninsulares y criollos con quienes convivía» [Brading, 1971: 74]; una casta con conciencia de superioridad racial y moral [Pérez Vejo: 2007].

Tal sentimiento de pertenencia a un grupo privilegiado por su origen quedó reflejado en diversos escritos, como el sermón que fray Agustín Morfi leyó en 1775 el día de la fundación de la cofradía del Santo Cristo de Burgos, que agrupaba a la nación montañesa en la capital del virreinato. Estos montañeses y vascos conformaron los dos grupos sociales más influyentes de la Nueva España, especialmente bajo el gobierno de los Borbones, como demuestra el hecho de que varios de ellos alcanzaran la cúspide de la administración virreinal, del Tribunal del Consulado, del ejército o de la nueva aristocracia colonial. Entre ellos se encuentran virreyes, intendentes y gobernadores, numerosos títulos nobiliarios, así como caballeros de órdenes militares, hidalgos blasonados, burgueses enriquecidos con el comercio o la minería y grandes hacendados. De muchos de ellos conservamos memoria documental o narrativa de su papel como patronos y promotores artísticos, a la vez que

conocemos el semblante de varios de ellos gracias a que hicieron retratarse por algunos de los principales artistas del momento, como Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlote, Andrés de Islas, José Joaquín Esquivel. . . También en México se conservan gran cantidad de las viviendas señoriales que levantaron como símbolo de su poder económico y social. Muchas de ellas han contribuido a fortalecer el apelativo de «ciudad de los palacios» con que se conoció a esta urbe en los primeros siglos contemporáneos.

Martinez, Fabiola *Saint Louis University Madrid*

■ El classicisme i el discurs de la nació a Mèxic durant el segle XIX

Mentre que a Europa el Romanticisme va aparèixer com a resposta a la «fredor» del Neoclassicisme, a Mèxic el Neoclassicisme es va adoptar durant la primera meitat del segle XIX per tal de substituir els «excessos» del Barroc. L'adopció del Neoclassicisme com a estil oficial, regulada i promoguda per l'Acadèmia de San Carlos, va ser una resposta a la recentment aconseguida independència de Mèxic.

L'any 1846 Manuel Vilar va arribar a Mèxic per tal de dirigir la secció d'escultura a l'Acadèmia de San Carlos. Era un escultor català format a Roma, a la «escola purista», que buscava inspiració a les arrels de tradició clàssica i al Renaixement. La tècnica i les idees estètiques de Vilar ajudarien a formar una escola neoclàssica a Mèxic per tal de substituir el barroc per un nou estil, lliure dels fonaments ideològics d'aquest. A banda del seu paper com a mestre, la figura de Vilar és important perquè va ser el primer artista de l'acadèmia en representar les figures pre-hispàniques amb un estil neoclàssic: *Moctezuma II* (1850), *La Malinche* (1852), i un guerrer tlaxcalteca anomenat *Tlahuicole* (1852). En el seu *Tlahuicole* Vilar utilitza el tema per mostrar la seva capacitat per a crear un cos «perfecte» seguint la tradició clàssica, tot creant una figura que s'assembla més a un Déu grec o romà, que a un guerrer tlaxcalteca. L'elecció del tema de Vilar va ser continuada pel seu deixeble Miguel Noreña, el qual va fer un baix relleu de marbre que representa a Fray Bartolomé de las Casas difonent la fe cristiana a una família d'indígenes (1875), i una escultura de Cuauhtémoc (1887). L'obra de Noreña és una digna representant de les idees estètiques de l'escola neoclàssica, difoses per l'Acadèmia sota la direcció de Manuel Vilar, i un dels exemples més clars de com els temes pre-hispànics van ser traduïts a estils acadèmics. En la mateixa línia, Jesús Contreras (deixeble de Noreña) va realitzar sis baix relleus de bronze representant reis pre-hispànics pel pavelló de Mèxic a l'Exposició Universal de París de l'any 1889. Totes aquestes escultures comparteixen el llenguatge del classicisme que s'origina amb Vilar, tanmateix l'estil de Contreras és més eclèctic, indicant també una influència del romanticisme.

En analitzar aquestes obres la meua contribució destacarà la manera com els artistes i els intel·lectuals mexicans van interpretar i adaptar la tradició clàssica per definir la forma i el contingut d'una escola nacional. La formulació de les característiques d'una estètica nacional no va ser una tasca fàcil, perquè va haver de conciliar l'especificitat del patrimoni de Mèxic amb les tradicions artístiques occidentals arrelades al Renaixement, una paradoxa que en si mateixa reflecteix el dilema cultural de Mèxic. En l'article «La pintura històrica en México», Altamirano (1874) va defensar que el seguiment de models renaixentistes no va ser un obstacle per a la creació d'una escola nacional. En aquesta obra l'autor afirma que «els principis eternals de la bellesa» es poden aplicar per expressar tant la unitat com l'universalitat de qualsevol cultura o nació. El seu punt de vista reflecteix la importància del classicisme com a llenguatge visual que posa l'accent en els valors eternals de l'art, i en la manera com la bellesa ideal permet als artistes representar un passat mític que per sempre vincula el present amb les seves arrels primordials. Tanmateix, les visions idealitzades de la història són també un producte de l'esperit romàntic que impregnava el segle XIX. Com molts estudiosos han demostrat, el diàleg de

vegades difícil entre el classicisme i el romanticisme, es va convertir en el centre de les narratives històriques que van donar forma a la nació moderna.

■ Classicism and the discourse of the nation in Mexico during the XIX century

Whilst in Europe the style of Romanticism appeared as a response to the «coldness» of Neoclassicism, in Mexico Neoclassicism was adopted during the first half of the nineteenth century to substitute the «excesses» of the Baroque. The adoption of Neoclassicism as the official style, regulated and enforced by the Academy of San Carlos, was also a response to the newly achieved independence of Mexico.

In 1846 Manuel Vilar arrived to Mexico to direct the discipline of sculpture at the Academy of San Carlos. He was a Catalan sculptor trained in Rome in the «purist school» which looked at the classical tradition and the Renaissance for inspiration. Vilar's technique and aesthetic ideas would help form a Neoclassical school in Mexico and to replace the Baroque for a new style free from the ideological underpinnings of the Baroque. Apart from his role as a teacher, the figure of Vilar is important because he was the first academic artist to represent prehispanic figures using a neoclassical style: *Moctezuma II* (1850), *La Malinche* (1852), and a Tlaxcaltecan warrior called *Tlahuicole* (1852). In his *Tlahuicole* Vilar used the subject to display his ability to create a «perfect» body following the classical tradition creating a figure that looks more like a Greek or Roman god than a Tlaxcaltecan warrior. Vilar's choice of subject matter was continued by his pupil Miguel Noreña who made a marble bass relief representing Fray Bartolomé de las Casas spreading the Christian faith to a family of *indígenas* (1875), and a sculpture of Cuauhtémoc in 1887. Noreña's composition is a proud representative of the Neoclassical school taught at the Academy under the direction of Manuel Vilar, and one of the clearest examples of how prehispanic themes were translated into academic styles. In the same genealogy Jesús Contreras (a disciple of Noreña) made six bronze bass reliefs representing prehispanic kings for the Mexican pavilion presented at the Paris international exhibition in 1889. All of these sculptures share the language of classicism originating with Vilar, but Contreras' style is more eclectic indicating also the influence of romanticism.

By looking at these works my paper will highlight the way in which Mexican artists and intellectuals interpreted and adapted the classical tradition to define the form and content of a national school. Formulating the characteristics of a national aesthetic was no easy task, however, as it had to reconcile the specificity of Mexico's heritage with Western artistic traditions rooted in the Renaissance—a paradox which in itself reflects the cultural predicament of Mexicaness—. In his essay «La pintura histórica en México», Altamirano (1874) argued that following the legacies of the Renaissance was not an obstacle for the creation of a national school. In this work, the author claims that the «eternal principles of beauty» can be applied to express both the uniqueness and universality of any culture or nationality. His views reflect the importance of classicism as a visual language that emphasises the eternal values of art, and the way in which Ideal Beauty allows artists to represent a mythic past that will forever link the present with its primordial roots. Idealised visions of history, however, were also a product of the Romantic spirit which permeated the nineteenth century. As many scholars have shown, the sometimes uneasy dialogue between classicism and romanticism became central to the historical narratives which gave shape to the modern nation.

Antón, Marta *Universitat Pompeu Fabra*

■ La muralística i la seva dimensió nacionalista a Mèxic i EUA: 1920-1940. Contrastos i rerefons polítics i identitaris

L'objectiu del present treball és realitzar una anàlisi comparativa del vincle entre art muralístic, poder polític i identitat, en el desenvolupament de dos importants moviments americans, siguin aquests la muralística a Mèxic i la muralística als EE.UU., en el període 1920-1940. En tots dos casos la muralística va representar l'expressió d'un art públic en el qual es van conjugar factors de tipus polític, econòmic i social, a partir d'estratègies de govern dissenyades per potenciar, articular i/o construir uns determinats valors identitaris.

Així com a Mèxic en la dècada dels anys vint es van promoure els ideals de la Revolució Mexicana a partir d'un programa governamental de decoració d'edificis públics amb murals realitzats pels artistes mexicans més importants del país, als EE.UU., durant la dècada de 1930 a 1940, es van subvencionar amb fons governamentals la creació de murals en edificis també públics amb l'objectiu que els artistes nord-americans fessin pels ideals de l'administració del president Franklin Roosevelt el que havien fet els muralistes mexicans amb la Revolució Mexicana. Malgrat les diferències ideològiques d'un referent i un altre, en tots dos casos l'art va servir com a mitjà per configurar i/o reconfigurar identitats nacionals. El contrast entre tots dos contextos resulta particularment significatiu, per la qual cosa en el present treball s'analitzen des d'una perspectiva comparada els factors concurrents en tots dos processos, i s'examina l'obra de diversos muralistes significatius com Diego Rivera, José Clemente Orozco, i David Alfaro Siqueiros a Mèxic; i Thomas Hart Benton, Grant Wood i William Gropper als EE.UU. Tant en uns com en uns altres s'identifiquen elements clau, similituds i diferències a nivell formal i conceptual, i es valora com, en els contextos esmentats, el gènere muralístic va escenificar un mitjà per expressar, potenciar i/o crear identitats amb una fi nacionalista.

■ Mural Art and its Nationalist Character in Mexico and the USA: 1920-1940. Political and Identity Contrasts and Backgrounds

The aim of this paper is to perform a comparative analysis of the links between mural art, political power and identity in the development of two important American artistic movements: mural art in Mexico and in the USA between 1920 and 1940. In both cases mural art became the expression of public art, involving political, economic and social factors on the basis of strategies designed by the government in order to foster, assemble and/or build certain identity values.

In the early twenties, in Mexico, the ideals of the Mexican Revolution were promoted by a governmental programme of decoration of public buildings with murals performed by the most important Mexican artists. From 1930 to 1940, the government of the USA funded the performance of murals on public buildings so that American artists could do for the ideals of the administration of President Franklin Roosevelt what Mexican muralists had done for the Mexican Revolution. Despite the ideological differences, in both cases art served as a means to configure and/or reconfigure national identities.

The contrast between both contexts is particularly significant. That is why this paper analyses from a comparative perspective the contributing factors of both processes, studying the works of several significant muralists such as Diego Rivera, José Clemente Orozco and David Alfaro Siqueiros in Mexico; and Thomas Hart Benton, Grant Wood and William Gropper in the USA. In both cases the key elements are defined, together with formal and conceptual similarities and differences. It is also observed how, in the above mentioned contexts, murals became a way to express, enhance and/or create identities with a nationalist purpose.

■ La muralística y su dimensión nacionalista en México y EE.UU.: 1920-1940. Contrastes y trasfondos políticos e identitarios.

El objetivo del presente trabajo es realizar un análisis comparativo del vínculo entre arte muralístico, poder político, e identidad, en el desarrollo de dos importantes movimientos americanos, sean estos la muralística en México y la muralística en EE.UU., en el período 1920-1940. En ambos casos la muralística representó la expresión de un arte público en el que se conjugaron factores de tipo político, económico y social, a partir de estrategias de gobierno diseñadas para potenciar, articular y/o construir unos determinados valores identitarios.

Así como en México en la década de los años veinte se promovieron los ideales de la Revolución Mexicana a partir de un programa gubernamental de decoración de edificios públicos con murales realizados por los artistas mexicanos más importantes del país, en EE.UU. durante la década de 1930 a 1940 se subvencionaron con fondos gubernamentales la creación de murales en edificios también públicos con el objetivo de que los artistas estadounidenses hiciesen por los ideales de la administración del presidente Franklin Roosevelt, lo que habían hecho los muralistas mexicanos con la Revolución Mexicana. A pesar de las diferencias ideológicas de un referente y otro, en ambos casos el arte sirvió como medio para configurar y/o reconfigurar identidades nacionales. El contraste entre ambos contextos resulta particularmente significativo, por lo que en el presente trabajo se analizan desde una perspectiva comparada los factores concurrentes en ambos procesos, y se examina la obra de varios muralistas significativos como Diego Rivera, José Clemente Orozco, y David Alfaro Siqueiros en México; y Thomas Hart Benton, Grant Wood y William Gropper en EE.UU. Tanto en unos como en otros se identifican elementos claves, similitudes y diferencias a nivel formal y conceptual, y se valora cómo, en los contextos mencionados, el género muralístico escenificó un medio para expresar, potenciar y/o crear identidades con un fin nacionalista.

March, Eva *Universitat Pompeu Fabra*

■ L'exportació del nacionalisme català durant la Guerra Civil: l'Exposició d'Art Català a París (1937)

En vigílies de la Segona Guerra Mundial, mentre Espanya estava immersa en la Guerra Civil i París era a les portes de celebrar l'Exposició Internacional de 1937, s'inaugura a la capital francesa «L'Art Catalan du xè au xvè siècle». Una exposició que va passar pràcticament desapareguda a Espanya degut al conflicte bèl·lic que la sotragava però que va tenir un enorme impacte internacional. En dos mesos la van visitar prop de 300.000 persones, una audiència social difícilment explicable per la única raó de la qualitat (o el discurs artístic) de les peces exposades. A més del públic parisenc, visitants procedents d'arreu d'Europa i nordamèrica van passar pel Jeu de Paume, fet que provocà el gairebé miler de ressenyes aparegudes en els diferents mitjans escrits estrangers.

L'exposició, que va ser possible gràcies a les relacions francocatalanes, intensificades des de l'Exposició Universal de 1888, va ser d'una enorme complexitat organitzativa per diferents motius: pels purament tècnics, perquè involucraven el govern de la República Espanyola —que tenia un sentit de conservació patrimonial del tot diferent al que sostenia el govern de la Generalitat—, i també, i més important, perquè suposava la coordinació de dos països amb interessos polítics i artístics desiguals.

L'objectiu d'aquest treball és analitzar l'impacte d'una exposició la transcendència de la qual ultrapassa tant la significació que va tenir pel romànic català com per la salvaguarda del patrimoni artístic de les terres catalanes. Va ser molt més que això. Va ser l'oportunitat que el govern català no es podia deixar perdre: presentar al món la singularitat d'un art produït per un poble que estava ressistint heroicament el qual, malgrat el jou a que poguéu estar sotmés, provava l'existència de la seva nació independent. Aclarir la vinculació de la Conselleria de Propaganda de la Generalitat en l'ideari de l'exposició, l'interès que podia tenir el govern francès perquè l'exposició es poguéu veure a París, i analitzar, també, el *feedback* de la mateixa en els diferents països europeus per copsar si es va entendre o no de la mateixa manera, és a dir, si es va rebre com es va «vendre», seran, també, qüestions abordades en aquesta proposta.

■ The Export of Catalan Nationalism during the Spanish Civil War: the Exhibition of Catalan Art in Paris (1937)

On the eve of World War II, whilst Spain was immersed in the Civil War and Paris was about to celebrate the International Exhibition of 1937, the display «L'Art Catalan du xè au xvè siècle» was inaugurated in the French capital. The exhibition, which went practically unnoticed in Spain due to the war, had a huge international impact. Approximately 300,000 people visited the show in two months, an audience hardly explainable only on account of the quality (or the artistic discourse) of the works exhibited there. In addition to the Parisian public, travellers from all over Europe and the United States visited the Jeu de Paume, which led to almost a thousand reviews that were published in the international press.

The exhibition, made possible because of Catalan-French relationships, which had intensified since the Universal Exhibition of 1888, involved a huge organizational complexity for different reasons: on the one hand, due to mere technical issues concerning the Spanish Republican government—whose heritage preservation policy was rather different from the policy of the government of the *Generalitat*—and, more importantly, on the other hand, because it involved the collaboration of two countries with unequal artistic and political interests.

The aim of this study is to analyse the impact of an exhibition whose significance goes well beyond the consequences it entailed for both Catalan Romanesque art and the preservation of the artistic heritage in Catalan territories. It was much more than this. The Catalan government could not afford losing the opportunity of introducing to the world the uniqueness of the art produced by a nation which, despite the oppression it was subjected to, was proving the existence of its independent reality with a heroic resistance.

In addition, the link between the ideology of the exhibition and the Propaganda Office of the Catalan Government will be clarified, and the interests of the French government in exhibiting a display of this kind in Paris will be analysed. Furthermore, we will also deal with the feedback from different European countries to grasp whether the exhibition was understood in the way the organizers had intended.

■ La exportación del nacionalismo catalán durante la Guerra Civil: la Exposición de Arte Catalán en París (1937)

En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, mientras España estaba inmersa en la Guerra Civil y París estaba a las puertas de celebrar la Exposición Internacional de 1937, se inaugura en la capital francesa «L'Art Catalan du xè au xvè siècle». Una exposición que pasó prácticamente desapercibida en España debido al conflicto bélico que la sacudía pero que tuvo un enorme impacto internacional. En dos meses la visitaron cerca de 300.000 personas, una audiencia social difícilmente explicable por la única razón de la calidad (o el discurso artístico) de las piezas expuestas. Además del público parisiense, visitantes procedentes de todo Europa y Norteamérica pasaron por el Jeu de Paume, hecho que provocó el casi millar de reseñas aparecidas en los diferentes medios escritos extranjeros.

La exposición, que fue posible gracias a las relaciones franco-catalanas, intensificadas desde la Exposición Universal de 1888, fue de una enorme complejidad organizativa por diferentes motivos: por los puramente técnicos, porque involucraban al gobierno de la República Española —que tenía un sentido de conservación patrimonial del todo diferente al que sostenía el gobierno de la *Generalitat*—, y también, y más importante, porque suponía la coordinación de dos países con intereses políticos y artísticos desiguales.

El objetivo de este trabajo es analizar el impacto de una exposición la trascendencia de la cual ultrapasa tanto la significación que tuvo para el románico catalán como para la salvaguarda del patrimonio artístico de las tierras catalanas. Fue mucho más que eso. Fue la oportunidad que el gobierno catalán no podía dejar perder: presentar en el mundo la singularidad de un arte producido por un pueblo que estaba resistiendo heroicamente, y que, a pesar del yugo a que pudiera estar sometido, probaba la existencia de su nación independiente. Aclarar la vinculación de la Consejería de Propaganda de la *Generalitat* en el ideario de la exposición, el interés que podía tener el gobierno francés

para que tal exposición se pudiera ver en París, y analizar, también, el *feedback* de la misma en los diferentes países europeos para analizar si se entendió o no del mismo modo, es decir, si se recibió como se «vendió», serán, también, cuestiones abordadas en esta propuesta.

Karp, Laura *Université Paris I Panthéon-Sorbonne*

■ «Une exposition sans Espagnoles, au reste, n'eût pas été une vraie expositio»: la recepció de l'obra dels artistes catalans a París a principis del segle xx

La història dels artistes catalans a París a principis del segle xx és la història d'unes transferències transfrontereres artístiques i culturals: l'estudi de l'adaptació d'un procés de treball a una nova estructura. Tractant d'escapar dels dogmes acadèmics espanyols, els catalans arribats a París, excepte casos aïllats, no es van unir a les avantguardes artístiques. Per aconseguir fer-se un lloc en el mercat de l'art francès, la majoria d'ells va haver d'adaptar-se a uns models determinats, segons la demanda del públic, i a produir obres per satisfer-lo. Per consegüent, aquests artistes, en el seu procés d'aculturació, es van veure obligats, segons indica Julia Kristeva, a autoproclamar-se artísticament estrangers. De fet, en la seva obra es percep menys l'influx d'una cultura exterior que l'adaptació estilística als gustos d'aquesta. En aquest sentit, per exemple, la representació de les tradicions d'Espanya, un país que als francesos els semblava congelat en el temps, s'adequava perfectament a un públic que, desconcertat pel progrés i l'avantguarda artística, buscava l'assossec en l'evocació d'un passat folklòric, captivant i idealitzat. Així, l'art dels catalans de París va ser una resposta a les expectatives franceses —tal com la recepció crítica de l'obra ho demostra—. Al mateix temps, el retard que semblava patir aquest tipus d'art sembla moderat per l'existència d'un públic a França disposat a comprar, i fins i tot fomentar, aquest tipus d'obra.

En aquest període d'indiscutible modernitat que va ser el començament del segle xx a París, quina modernitat es podia esperar d'uns artistes que es veien obligats a produir escenes fictícies i frívoles, i que funcionaven com a subterfugis per a la fabricació d'una suposada identitat? La temàtica folklòrica corresponia a la imatge de l'Altre que s'havia desenvolupat en la mentalitat del públic francès —estimulada pels records dels viatges a Espanya d'escriptors francesos des de 1820—, a la vegada que accentuava la complexitat de la relació identitat - alteritat. Així doncs, acceptant doblegar-se a les consignes del mercat de l'art i apropiant-se dels temes en voga, els artistes catalans de París es van allunyar de la innovació i de l'originalitat, determinant irreparablement el destí de la seva fortuna crítica.

■ «Une exposition sans Espagnoles, au reste, n'eût pas été une vraie expositio»: The Reception of the Work of Catalan Artists in Paris in the Early Twentieth Century

The story of the Catalan artists in Paris in the early twentieth century is that of an artistic and cultural cross-border transfer: the study of the adaptation of a work process to a new structure. Trying to escape from the Spanish academic dogma, the Catalans that arrived to Paris, except for isolated cases, did not join the artistic avant-garde. To make a place for themselves in the French art market, most of them had to adapt to certain stereotypes, producing works in order to satisfy the demands of the public. Therefore, these artists, in their acculturation process, were forced, according

to Julia Kristeva, to proclaim themselves as artistic foreigners. In fact, their work shows more clearly a stylistic adaptation to a foreign taste than the actual influence of a foreign culture. In this sense, for example, the representation of the Spanish traditions, a country that the French thought frozen in time, perfectly suited an audience who, bewildered by the progress and the artistic avant-garde, searched the evocation of a folkloric past, captivating and idealized. Thus, the art of the Catalans in Paris was a response to French expectations, as the critical reception of the work proves. At the same time, the delay that this kind of art appears to suffer seems to be shaped by the existence of a French public willing to buy, and even encourage, this kind of work.

During the undeniable period of modernity at the beginning of the twentieth century in Paris, what kind of modernity could be expected from those who were forced to produce fake and frivolous scenes, which worked as subterfuges for the construction of an alleged identity? The folkloric themes corresponding to the image of the Other that had developed in the minds of the French public, were stimulated by the memories of the trips to Spain by French writers from 1820 onwards, which at the same time stressed the complexity of the relationship between identity and otherness. Therefore, accepting to bend to the slogans of the art market and appropriating the themes in vogue at the time, the Catalan artists in Paris distanced themselves from innovation and originality, irreparably determining the fate of their fortune amongst critics.

■ «Une exposition sans Espagnoles, au reste, n'eût pas été une vraie expositio»: la recepción de la obra de los artistas catalanes en París a principios del siglo xx

La historia de los artistas catalanes en París a principios del siglo xx es la historia de unas transferencias transfronterizas artísticas y culturales: el estudio de la adaptación de un proceso de trabajo a una nueva estructura. Tratando de escapar de los dogmas académicos españoles, los catalanes llegados a París, excepto casos aislados, no se unieron a las vanguardias artísticas. Para conseguir hacerse un lugar en el mercado del arte francés, la mayoría de ellos tuvo que adaptarse a unos modelos determinados, según la demanda del público, y a producir obras para satisfacerlo. Por consiguiente, estos artistas, en su proceso de aculturación, se vieron obligados, según indica Julia Kristeva, a autoproclamarse artísticamente extranjeros. De hecho, en su obra se percibe menos el influjo de una cultura exterior que la adaptación estilística a los gustos de esta. En este sentido, por ejemplo, la representación de las tradiciones de España, un país que a los franceses les parecía congelado en el tiempo, se adecuaba perfectamente a un público que, desconcertado por el progreso y la vanguardia artística, buscaba el sosiego en la evocación de un pasado folclórico, cautivando e idealizado. Así, el arte de los catalanes de París fue una respuesta a las expectativas francesas —tal como la recepción crítica de la obra lo demuestra—. Al mismo tiempo, el retraso que parecía sufrir este tipo de arte parece moderado por la existencia de un público en Francia dispuesto a comprar, e incluso fomentar, este tipo de obra.

En este periodo de indiscutible modernidad que fue el comienzo del siglo xx en París, ¿qué modernidad se podía esperar de unos artistas que se veían obligados a producir escenas ficticias y frívolas, y que funcionaban como subterfugios para la fabricación de una supuesta identidad? La temática folclórica correspondía a la imagen del Otro que se había desarrollado en la mentalidad del público francés —estimulada por los recuerdos de los viajes en España de escritores franceses

desde 1820—, a la vez que acentuaba la complejidad de la relación identidad - alteritat. Así pues, aceptando doblarse a las consignas del mercado del arte y apropiándose de los temas en boga, los artistas catalanes de París se alejaron de la innovación y de la originalidad, determinando irreparablemente el destino de su fortuna crítica.

Fuentes, Sergio *Universitat de Barcelona*

■ La imatge d'Espanya al segon imperi francès. Identitat nacional i representativitat a les exposicions universals de 1855 i 1867

La present comunicació es centra en l'anàlisi de la imatge d'Espanya a través de l'art oficial a la França del Segon Imperi, el centre neuràlgic de la cultura occidental durant la dècada dels cinquanta i els seixanta del segle XIX. Les tensions entre el *visage* desitjat des de la cort napoleònica i la societat parisenca d'una Espanya pintoresca, gitana i àrab davant del perfil oficial que ofereix l'Estat hispànic, és una de les problemàtiques més complexes en relació a les qüestions identitàries i de representativitat nacional a través de l'art del món contemporani.

Els diferents llenguatges artístics, principalment la pintura i l'arquitectura de pavellons, materialitzaren la pròpia identitat de l'Estat als certàmens internacionals organitzats per glorificar l'Imperi de Napoleó III. El cas d'Espanya és summament interessant, ja que aquesta volgué reclamar el seu rol com a nació de prestigi dintre de la jerarquia internacional recuperant el seu passat gloriós, identificat amb l'etapa dels Reis Catòlics i l'època de l'auge colonial del segle XVI. El reciclatge del neoplaterec com a *revival* arquitectònic que evocava l'episodi imperial espanyol, i la recuperació del personatge d'Isabel la Catòlica com a gran monarca que personificava l'inici de la unitat dels regnes hispànics, són algunes de les solucions utilitzades per l'art oficial i presentades com a imatges de marca a les universals del Segon Imperi. L'anàlisi de les representacions nacionals de 1855 i 1867 a través dels objectes artístics exposats i d'altres casos complementaris, reforçat amb material documental inèdit, aportarà una comprensió més precisa de la imatge d'Espanya a la segona meitat del segle XIX.

En definitiva, les problemàtiques sobre la identitat i la representació nacional a través de l'art plantejades en aquesta proposta, s'engloben en les temàtiques i qüestions que s'abordaran en el seminari *Identitat, poder i representació. Els nacionalisme en l'art*, atès que tractarà la fisonomia que adoptà oficialment la marca Espanya en el segle XIX dintre del panorama internacional, una marca basada en els llenguatges i solucions artístiques d'època moderna (bàsicament segles XV i XVI), tractats a través dels filtres de la Història i l'Eclecticisme i sempre lligats als discursos polítics decimonònics.

■ The Image of Spain in the Second French Empire. National Identity and Representation in the Universal Exhibitions of 1855 and 1867

This paper focuses on the analysis of the image of Spain in the official art of the Second French Empire, the heart of western culture during the fifties and sixties of the nineteenth century. The tensions between the picturesque, gypsyish, and Arabic Spain, fostered by the Napoleonic court and the Parisian society, and the official profile featured by the Hispanic State, is one of the most complex issues related to identity and national representation through the art of the contemporary world.

The different artistic languages, mainly painting and pavilion architecture, materialized the identity of the State in the international events organized to glorify the Empire of Napoleon III. The case of

Spain is extremely interesting, because it claimed its role as a prestigious nation within the international hierarchy through the recovery of a glorious past identified with the Catholic Monarchs and the colonial era of the sixteenth century. The recycling of the neoplateresque style as an architectural revival that evoked the Spanish imperial episode, and the restoration of the figure of Isabel the Catholic as a great monarch who embodied the beginning of the unity of the Spanish kingdoms, are some of the solutions used by official art and presented as brand image during the Universal Exhibitions of the Second Empire. The analysis of the national representations of 1855 and 1867 through the art exhibited there and other complementary cases, reinforced with unpublished documentary sources, will provide a precise picture for a better understanding of the image of Spain in the second half of the nineteenth century.

In short, the problems of identity and national representation through art considered in our paper fall within the topics and issues addressed by the seminar *Identitat, poder i representació. Els nacionalismes en l'art*, for it deals with the features that were officially adopted by the Spanish brand in the nineteenth century within the international panorama, based on the languages and artistic solutions of the Modern Era (basically the 15th and 16th centuries), viewed through the filters of History and Eclecticism and always linked to nineteenth-century political discourses.

■ La imagen de España en el Segundo Imperio francés. Identidad nacional y representatividad en las exposiciones universales de 1855 y 1867

La presente comunicación se centra en el análisis de la imagen de España a través del arte oficial en la Francia del Segundo Imperio, el centro neurálgico de la cultura occidental durante la década de los cincuenta y sesenta del siglo XIX. Las tensiones entre el *visage* deseado desde la corte napoleónica y la sociedad parisina de una España pintoresca, gitana y árabe frente al perfil oficial que ofrece el Estado hispánico, es una de las problemáticas más complejas en relación a las cuestiones identitarias y de representatividad nacional a través del arte del mundo contemporáneo.

Los diferentes lenguajes artísticos, principalmente la pintura y la arquitectura de pabellones, materializaron la propia identidad del Estado en los certámenes internacionales organizados para glorificar del Imperio de Napoleón III. El caso de España es sumamente interesante, ya que esta quiso reclamar su rol como nación de prestigio dentro de la jerarquía internacional recuperando su pasado glorioso, identificado con la etapa de los Reyes Católicos y la época del auge colonial del siglo XVI. El reciclaje del neoplateresco como *revival* arquitectónico que evocaba el episodio imperial español, y la recuperación del personaje de Isabel la Católica como gran monarca que personificaba el inicio de la unidad de los reinos hispánicos, son algunas de las soluciones utilizadas por el arte oficial y presentadas como imagen de marca en las universales del Segundo Imperio. El análisis de las representaciones nacionales de 1855 y 1867 a través de los objetos artísticos expuestos y otros casos complementarios, reforzado con material documental inédito, aportará una comprensión más precisa de la imagen de España en la segunda mitad del siglo XIX.

En definitiva, las problemáticas sobre la identidad y la representación nacional a través del arte planteadas en esta propuesta, se engloban en las temáticas y cuestiones que se abordarán en el seminario *Identitat, poder i representació. Els nacionalismes en l'art*, debido a que tratará la fison-

mía que adoptó oficialmente la marca España en el siglo XIX dentro del panorama internacional, una marca basada en los lenguajes y soluciones artísticas de época moderna (básicamente siglos XV y XVI), tratados a través de los filtros de la Historia y el Eclecticismo y siempre ligados en los discursos políticos decimonónicos.

Valverde, Isabel *Universitat Pompeu Fabra*

■ Exposar la nació en temps de guerra: l'Exposició d'Art Francès en la Barcelona de 1917

«En aquesta [exposició], l'artista desapareix y és l'art d'un poble que's dona a la contemplació d'un altre poble; es una gran nació que fa mostra de sa potencia artística a un'altre nació amiga». Aquestes són les paraules d'un cronista de la *Il·lustració Catalana sobre la Exposició d'Art Francès* inaugurada a Barcelona el 23 d'abril de 1917.

En l'origen d'aquest esdeveniment estava la invitació cursada en 1916 per un grup d'artistes catalans a les societats artístiques franceses, els Salons regulars de les quals estaven paralitzats des de l'inici de la guerra. En ella, els artistes catalans afirmaven el seu deute d'hospitalitat envers els francesos i la seva «obligació honrossíssima» (*sic*) de retornar-la, en honor d'una «justa reciprocitat» (*sic*).

El projecte, com a mínim en primera instància, incumbia a grups d'artistes (associats els francesos, però no els catalans) independentment d'estaments oficials. El resultat és, no obstant això, un esdeveniment fortament institucionalitzat en el qual estan implicats d'una banda l'Ajuntament de Barcelona i la Junta de Museus —en constant tensió amb el govern espanyol—, i, per l'altre, l'Administració francesa de Belles Arts i el seu Ministeri d'Afers Exteriors a través del Servei de Propaganda. Amb això es passa de l'originària «Exposició d'Artistes Francesos» a la definitiva «Exposició d'Art Francès», que abastava la producció contemporània de pintura, escultura i arts decoratives, una mostra retrospectiva del segle XIX i una representació de l'art del *Grand Siècle* de Luis XIV, amb tapissos de la Manufactura dels Gobelins.

Una exposició com la de Barcelona remet a la qüestió eminentment política de l'«art nacional», debatuda en els anys previs a la Primera Guerra Mundial i radicalitzada durant el conflicte en forma de «nacionalisme artístic». La concepció d'un art nacional com a encarnació de la pàtria subjau en el títol de l'exposició, abstracte i atemporal, que la converteix en una manifestació de l'esperit francès, del geni de la nació. Des d'aquesta perspectiva, la promoció d'aquest «art francès» ha de ser controlada des d'estaments oficials, amb objectius netament propagandistes, i amb orientacions polítiques precises. Aquest procés coincideix amb la consolidació de la «diplomàcia cultural» en els estats europeus, en particular França. Per l'altre costat, en la recepció catalana de l'exposició estan en joc mecanismes d'identificació i la projecció d'expectatives d'ordre ideològic com la reflexió entorn de la identitat catalana (i espanyola) i el replantejament de la seva posició a Espanya i a Europa.

La ponència plantejarà les qüestions següents: com i a través de quines instàncies es defineix l'«art francès» en el cas concret de l'exposició de Barcelona? què designa, en la recepció catalana, l'expressió «art francès»? quins criteris extra-artístics estan implícits en ella? quins mecanismes són emprats, tant en el costat català com en el francès, en la instrumentalització política i ideològica d'aquest esdeveniment?

■ Exhibiting the Nation in Times of War: The French Art Exhibition of 1917 in Barcelona

«En aquesta [exposició], l'artista desapareix y és l'art d'un poble que's dona a la contemplació d'un altre poble; es una gran nació que fa mostra de sa potencia artística a un'altra nació amiga.» «In this [exhibition] the artist disappears and the art of one people offers itself to contemplation by another; it is a great nation showing its artistic power to another friendly nation». These are the words of a chronicler of *La Il·lustració Catalana* on the French Art Exhibition inaugurated in Barcelona on 23 April 1917.

The origin of this event was the invitation extended in 1916 by a group of Catalan artists to the French artistic societies, whose regular salons were paralysed since the beginning of the war. In the invitation, the Catalan artists stated their debt to French hospitality and their «obligación honorosísima» (sic) (very honourable debt) to return the favour for the sake of a «justa reciprocidad» (sic) (fair reciprocity).

The project, at least at the beginning, involved groups of artists (organized the French, yet not the Catalan) independent from official institutions. The result is, however, a strongly institutionalized event in which, on the one hand, are involved the City Council of Barcelona and the Board of Museums—in constant tension with the Spanish government—and, on the other, the French administration of Fine Arts and its Ministry of Foreign Affairs through the Service of Propaganda. What was originally the «Exhibition of French Artists» became the «Exhibition of French Art», exhibiting the contemporary painting production, sculpture and decorative arts, a retrospective exhibition of the nineteenth century and a sample of the art of the *Grand Siècle* of Louis XIV, with tapestries from the Gobelins Manufactory.

Such an exhibition refers to the highly political issue of «national art», which was discussed during the years prior to the First World War and radicalized during its course as «artistic nationalism». The conception of a national art as the embodiment of the homeland underlies the title of the exhibition, abstract and timeless, which turns it into a manifestation of the French spirit, that is, the genius of the nation. From this point of view, the promotion of this «French art» must be controlled by official institutions, with purely propagandistic purpose and precise political guidelines. This process coincides with the consolidation of «cultural diplomacy» in the European states, particularly in France. On the other hand, the Catalan reception of the exhibition involved identity mechanisms, together with the projection of ideological expectations, such as the considerations about the Catalan (and Spanish) identity, and the reassessment of its position with respect to Spain and Europe.

This paper will focus on the following questions: how and through which institutions was «French art» defined in the case of the Exhibition of Barcelona? What does the expression «French art» mean in its Catalan reception? What extra-artistic criteria are implicit in its definition? What mechanisms are employed by both the Catalan and the French side in the political and ideological exploitation of this event?

■ Exponer la nación en tiempos de guerra: la Exposición de Arte Francés en la Barcelona de 1917

«En aquesta [exposició], l'artista desapareix y és l'art d'un poble que's dona a la contemplació d'un altre poble ; es una gran nació que fa mostra de sa potencia artística a un'altre nació amiga». Estas son las palabras de un cronista de *La Il·lustració Catalana* sobre la «Exposició d'Art Francès» inaugurada en Barcelona el 23 de abril de 1917.

En el origen de este acontecimiento estaba la invitación cursada en 1916 por un grupo de artistas catalanes a las sociedades artísticas francesas, cuyos Salones regulares estaban paralizados desde el inicio de la guerra. En ella, los artistas catalanes afirmaban su deuda de hospitalidad para con los franceses y su «obligación honrosísima» [*sic*] de retornarla, en aras de una «justa reciprocidad [*sic*].

El proyecto, cuanto menos en primera instancia, incumbía a grupos de artistas (asociados los franceses, pero no los catalanes) independientemente de estamentos oficiales. El resultado es, sin embargo, un acontecimiento fuertemente institucionalizado en que el que están implicados por un lado, el Ajuntament de Barcelona y la Junta de Museus —en constante tensión con el gobierno español—, y por el otro, la Administración francesa de Bellas Artes y su Ministerio de Asuntos Exteriores a través del Servicio de Propaganda. Con ello se pasa de la originaria «Exposició d'Artistes Francesos» a la definitiva «Exposició d'Art Francès», que abarcaba la producción contemporánea de pintura, escultura y artes decorativas, una muestra retrospectiva del siglo XIX y una representación del arte del *Grand Siècle* de Luis XIV, con tapices de la Manufactura de los Gobelinos.

Una exposición como la de Barcelona remite a la cuestión eminentemente política del «arte nacional», debatida en los años previos a la Primera Guerra Mundial y radicalizada durante la contienda en forma de «nacionalismo artístico». La concepción de un arte nacional como encarnación de la patria subyace en el título de la exposición, abstracto y atemporal, que la convierte en una manifestación del espíritu francés, del genio de la nación. Desde esta perspectiva, la promoción de este «arte francés» debe ser controlada desde estamentos oficiales, con objetivos netamente propagandistas, y con orientaciones políticas precisas. Este proceso coincide con la consolidación de la «diplomacia cultural» en los estados europeos, en particular Francia. Por el otro lado, en la recepción catalana de la exposición están en juego mecanismos de identificación y la proyección de expectativas de orden ideológico como la reflexión en torno a la identidad catalana (y española) y el replanteamiento de su posición en España y en Europa.

La ponencia planteará las cuestiones siguientes: ¿cómo y a través de qué instancias se define el «arte francés» en el caso concreto de la exposición de Barcelona? ¿qué designa, en la recepción catalana, la expresión «arte francés»? ¿qué criterios extra-artísticos están implícitos en ella? ¿qué mecanismos son empleados, tanto en el lado catalán como en el francés, en la instrumentalización política e ideológica de este acontecimiento?

Resum de les comunicacions / Paper abstracts

DIVENDRES / FRIDAY 24

Pérez, Miquel *Arxiu Nacional de Catalunya*

■ Nobleses i Generalitat: la classe dirigent i l'exercici del poder des de les institucions (segles XVI-XVII)

La noblesa catalana fou un estament social molt plural: dels ciutadans honrats a l'aristocràcia titulada, gaudia d'un ampli escenari territorial i irradiava el seu poder des de les institucions del país a les més altes instàncies de la Monarquia hispànica; cal, doncs, parlar de nobleses. Tot i el seu procés de castellanització i estranyament, la cúpula de la noblesa catalana mantingué en bona mesura el seu prestigi polític. El gruix de l'estament militar era una barreja entre cavallers i donzells de noblesa poc llunyana, procedents d'arreu del país, i una emergent burgesia, sobretot barcelonina, assimilada als primers en drets i reconeixement social.

Foren aquests sectors els qui establiren una veritable simbiosi amb les institucions d'àmbit nacional, en particular, amb la Diputació del General, la delegació permanent de la Cort general, que per moments actuà com a veritable veu de l'estament; en d'altres, la noblesa confià sobretot la seva representació política a la Confraria de Sant Jordi i el Braç Militar de Catalunya. La present ponència es proposa fer un repàs a les sòlides relacions bastides entre l'estament militar (dins i fora de la Cort general) i la Diputació del General de Catalunya, en les seves diferents esferes: a la direcció política, conduïda pel consistori de diputats i oïdors, amb les Juntes de Braços i les seves comissions o Divuitenes; al si de l'administració, tant als oficis centrals com a l'estructura territorial; i en la gestió dels impostos que recaptava la institució i com a tenidors de deute públic.

En darrer terme, cal analitzar també el paper de la noblesa al si de la Diputació del General en els grans moments republicans, en especial durant la Revolució Catalana de 1640, veritable punt d'inflexió en la vida de l'estament: és constata aleshores com, a conseqüència de les morts naturals i en combat i de les depuracions polítiques lligades a la guerra, la base social de l'estament fou radicalment transformada. Tot i així, el seu poder encara rebrotà amb força durant la Guerra de Successió, tot just abans de la liquidació de facto de l'existència del Braç Militar de Catalunya per obra i gràcia del Decret de Nova Planta.

■ Nobilities and Government: The Ruling class and the Exercise of Power by Institutions (16th - 17th centuries)

Catalan nobility was a very plural social group: from honoured citizens to titled aristocracy, it operated on a vast territorial arena and radiated its power from the institutions of the region to the highest instances of the Spanish monarchy; therefore, we must speak of nobilities, in plural. Despite its process of castilianization and estrangement, the leadership of the Catalan nobility preserved, to a great extent, its political prestige. The majority of the military class was a mixture of knights and not very distant young noblemen from all over the country, together with an emerging bourgeoisie, especially from Barcelona, assimilated into the former through rights and social recognition.

These social classes established a true symbiosis with the national institutions, in particular, with the Diputació del General, the permanent delegation of the General *Corts*, which acted as their true voice; in other occasions, the nobility entrusted its political representation to the Guild of St. George and the Military Arm of Catalonia. This paper aims to review the solid relations between the military class (within and outside the General *Corts*) and the Diputació del General of Catalonia in its different spheres: political leadership, formed by the *diputats* and *oidors*, with the Junta de Braços and its committees or *Divuitenes*; within the administration, both at the central offices and the regional structure; the management of taxes collected by the institution and as holders of public debt.

Finally, we must also survey the role of the nobility within the Diputació del General during the great republican periods, especially during the Catalan Revolution of 1640, a definitive turning point in the life of the estate: as a result of natural deaths and deaths in combat, together with the cleansing policies related to the war, the social basis of the estate was radically transformed. However, its power still re-emerged strongly during the Spanish War of Succession, just before the de facto abolition of the military arm of Catalonia by virtue of the Nova Planta Decree.

Simon, Antoni *Universitat Autònoma de Barcelona*

- La història bíblica com a model per a la construcció de les identitats nacionals. El cas del pensament català i hispànic de l'època de la raó d'estat

Aquesta ponència vol plantejar com en el «nou llenguatge» polític de l'època de la raó d'estat, la Bíblia es va convertir en un text referencial, subministrador de multitud d'exemples i casos que, de vegades, han esdevingut metàfores polítiques de llarg recorregut històric. Entre elles hi ha la recreació de la història d'Israel com a paradigma d'història nacional. Especialment, el relat veterotestamentari que va del llibre del Gènesi i que finalitza amb el del Reis, constitueix una història ben articulada dels orígens, ascens i declivi d'Israel com a nació, un relat que, a més, vol donar un alligament sobre les formes d'articulació política. El pensament polític català i hispànic no només trobà en el Text Sagrat una base de legitimació (a través de la sacralització), sinó també una font d'inspiració per bastir uns models de guia i contrast per aspectes crucials de la teoria política i de les formes de representació nacional.

En la nostra contribució analitzarem l'ús que el pensament català i hispànic va fer del relat de l'Èxode i de la figura de Moisès per bastir models polític diferents, i a vegades contraposats, els quals, a través del llenguatge metafòric i de la sacralització dels referents, acabaren tenint una gran força i arrelament en el món polític de l'època.

- **Biblical History as a Model for the Construction of National Identities. The Case of Catalan and Hispanic Thought at the Time of the *Raison d'État***

This paper puts forward how the Bible became a reference text for the «new language» of the political era of the *raison d'État*, suppling many examples and situations that sometimes have become long-lasting political metaphors. Among them, the recreation of the history of Israel as a paradigm of national history. Specifically, the Old Testament account, from the book of Genesis to the book of Kings, is a well-articulated history of the origins, rise and decline of Israel as a nation, a story that also wants to instruct in the ways of political coordination. Not only did Catalan and Hispanic political thought find in the sacred text a basis for legitimacy (through sacralisation), but also a source of inspiration and contrast to build their guidelines for crucial aspects of political theory and forms of national representation.

In our paper we will discuss how Catalan and Hispanic thought used the story of the Exodus and the figure of Moses to build different, and sometimes conflicting, political models, which, through metaphorical language and the sacralisation of references, ended up having a great strength in the political environment of the time.

Alcoberro, Agustí *Universitat de Barcelona*

■ Barcelona i la Guerra de Successió: de les imatges coetànies a les evidències arqueològiques

La Guerra de Successió d'Espanya (1702-1714), com a gran guerra moderna d'abast global, es va dirimir també en el camp de l'opinió pública i dels mitjans de comunicació de masses. Les imatges referides a Barcelona en aquell conflicte, impreses en gasetes, almanacs, llibres de batalles i altres formats, superen llargament el centenar. No totes disposen, però, del mateix grau de fiabilitat. Poques són fruit de l'observació directa. Algunes de molt conegudes es basen en fonts primàries i resulten força ben documentades, tot i que el seu autor no va ser testimoni directe dels fets, com la sèrie de sis gravats del setge de 1713-1714 realitzada per Jacques Rigaud. I la majoria van ser elaborades per autors que no disposaven pràcticament de documentació, o simplement van reciclar imatges d'altres episodis bèl·lics. Els gravats van ser publicats arreu d'Europa. Fins i tot l'exili català de Viena va imprimir les seves pròpies imatges a la postguerra. Hi ha, però, una única excepció clamorosa: l'Espanya de Felip V, on s'imposà deliberadament la política de l'amnèsia. A Catalunya, però, la memòria dels fets de 1714, associada a la llibertat perduda i a l'heroisme dels seus defensors es va mantenir ininterrompudament tot al llarg del segle XVIII. Al segle XIX, amb la Renaixença, historiadors i poetes vinculats al Romanticisme van adaptar aquell relat als nous temps. I amb l'aparició del catalanisme polític, a la fi del segle XIX, el relat es va concretar en una diada, la de l'Onze de Setembre, que s'ha commemorat de manera ininterrompuda, fins i tot sota la repressió de les dictadures espanyoles contemporànies, des de 1886. La iconografia romàntica manifestava, però, greus desconeixements i mancances respecte els fets i la iconografia coetània. Des del 2002, l'obertura del jaciment del Born ha posat en relació la recerca documental i històrica, que ha viscut una gran embranzida en els darrers quinze anys, i les evidències arqueològiques.

■ Barcelona and the Spanish War of Succession: From Contemporary Images to Archaeological Evidence

The Spanish War of Succession (1702-1714), as a great modern global war, was also decided among the public opinion and mass media. The images related to Barcelona in the conflict, printed in newspapers, almanacs, books of battles and other formats can be counted by the hundreds. However, not all of them have the same degree of reliability and few are the result of direct observation. Some of the most renowned are based on primary sources and are fairly well documented, although their author was not a direct witness of the events, like the series of six engravings of the siege of 1713-1714 performed by Jacques Rigaud. Yet most were written by authors with scarce documentation, or simply recycled images of other military episodes. The engravings were published across Europe. Even the exiled Catalans in Vienna printed their own images during the post-war era. There is, however, one unique glaring exception: the Spain of Philip V, where the policy of amnesia was deliberately imposed. Nevertheless, in Catalonia, the memory of the events of 1714 linked to the lost freedom and the heroism of its defenders remained throughout the eighteenth century. In the nineteenth century, with the

Renaixença, Romantic poets and historians adapted the story to the new times. With the emergence of political Catalanism, in the late nineteenth century, the story was shaped into a specific national holiday, the Eleventh of September, celebrated since 1886 without interruption, despite the repression of Spanish twentieth-century dictatorships. Romantic iconography, however, had serious gaps and misunderstandings regarding the actual facts and their contemporary iconography. Since 2002, the opening of the archeological site of the Born has related historical and documentary research—greatly increased in the last fifteen years—to archaeological evidence.

Jacobs, Helmut C. *Universität Duisburg-Essen*

- **Imatges de l'enemic i la seva superació: la confrontació i destrucció enginyosa de diferents nacionalismes en *El 2 de Maig de 1808* i *El 3 de Maig de 1808* de Francisco de Goya**

Mitjançant mètodes i conceptes imagològics s'analitzaran els dos quadres de Goya *El 2 de Maig* i *El 3 de Maig de 1808* quant a la construcció i representació de nacionalismes i imatges de l'enemic. Es mostrarà que a Goya no li interessava la confrontació de les dues nacions, la francesa i l'espanyola, com és el cas en els nombrosos gravats i quadres d'altres artistes de l'època sobre la revolta de la població de Madrid contra els francesos. Per contra, Goya va evitar subversivament la representació de la confrontació de dos enemics en temps de guerra mitjançant certs senyals i missatges ambigus, amb els quals va intentar produir dues obres d'art que haurien d'expressar de forma universal l'anhel de pau i el rebuig a la violència i la guerra.

Després d'una breu presentació del context històric i del canvi des de la francofília cap a la francofòbia efectuat cap al final del segle XVIII a Espanya, s'analitzaran les estratègies que Goya va adoptar en els dos quadres per a evitar una imatge de l'enemic simplificada i per a realitzar els seus ideals il·lustrats de lluitar contra prejudicis i estereotips, amb el resultat que va sublimar el tema donant-li una dimensió universal. La seva realització artística era enginyosa i eficient: Goya va representar allò humà en general, evitant amb això la dicotomia d'amics (espanyols) i enemics (francesos). A ell li interessava l'home, i sobretot l'home que sofreix.

L'escena amb els mamelucs en el primer quadre, una al·lusió a la Reconquesta, dóna al tema una dimensió històrica. El segon quadre, amb els seus indicis religiosos i teològics, serveix a Goya com a refutació de la imatge de l'enemic en el context de la llegenda negra: aquí els espanyols no són els conqueridors que aniquilen les altres nacions, sinó les víctimes. L'anàlisi de la representació artística i la utilització metafòrica de la llum del segon quadre mostrarà que els francesos ja no representen la Il·lustració i la innovació, sinó que els espanyols acullen i desenvolupen les idees il·lustrades, traïdes i abandonades pels francesos. La veritat com a meta i resultat essencial de la Il·lustració és representada a partir d'ara pel poble espanyol, que està disposat a lluitar per la seva autonomia i llibertat, encara a costa de la seva pròpia vida.

- **The Images of the Enemy and their Overcoming: Confrontation and Ingenious Destruction of Different Nationalisms in Francisco de Goya's Paintings *The Second of May 1808* and *The Third of May 1808***

By using imagologic methods and concepts, this paper will analyse two of Goya's paintings — *The Second of May 1808* and *The Third of May 1808* — as regards the construction and representation of nationalisms and the image of the enemy. It will discuss how Goya was not interested in the confrontation of the two nations, the French and the Spanish, as is the case of many engravings and paintings by other artists of the time, who depicted the uprising of the people of Madrid against the

French. By contrast, Goya subversively avoided depicting the confrontation between the two enemies in wartime by means of certain hints and mixed messages. He attempted to produce two works of art expressing the yearn for peace and the rejection of violence and war in a universal way.

After a brief presentation of the historical context and the transformation of francophilia into francophobia in Spain at the end of the eighteenth century, the strategies of Goya will be analysed, stressing how he avoided a simplified image of the enemy, in accordance with his Enlightened ideals, which opposed prejudices and stereotypes, resulting in an ennobled theme that attained universal dimensions. His artistic accomplishment was ingenious and efficient: Goya represented humanity in general, thereby avoiding the dichotomy of friends (Spanish) and enemies (French). He was interested in mankind, especially in those who suffer.

The scene with the Mamlukes in the first painting, an allusion to the Christian *Reconquista*, confers the topic a historical dimension. The second painting, with its religious and theological hints, serves Goya as a refutation of the image of the enemy in the context of the Black Legend: the Spanish are the victims there, and not the conquerors who annihilate other nations. The analysis of the artistic representation and the metaphorical use of light in the second painting shows that the French no longer represent Enlightenment and innovation, yet it is the Spanish who host and develop the Enlightened ideas, betrayed and abandoned by the French. The truth as an essential goal and as the result of the Enlightenment, is represented henceforth by the Spanish people, who are willing to fight for their independence and freedom, even at the cost of their own lives.

■ Imágenes del enemigo y su superación: la confrontación y destrucción ingeniosa de diferentes nacionalismos en *El 2 de Mayo de 1808* y *El 3 de Mayo de 1808* de Francisco de Goya

Mediante métodos y conceptos imagológicos se analizarán los dos cuadros de Goya *El 2 de Mayo de 1808* y *El 3 de Mayo de 1808* en cuanto a la construcción y representación de nacionalismos e imágenes del enemigo. Se mostrará que a Goya no le interesaba la confrontación de las dos naciones, la francesa y la española, como es el caso en los numerosos grabados y cuadros de otros artistas de la época sobre la sublevación de la población de Madrid contra los franceses. Por el contrario, Goya evitó subversivamente la representación de la confrontación de dos enemigos en tiempo de guerra mediante ciertas señales y mensajes ambiguos, con los cuales intentó producir dos obras de arte que deberían expresar de forma universal el anhelo de paz y el rechazo a la violencia y la guerra.

Después de una breve presentación del contexto histórico y del cambio desde la francofilia hacia la francofobia efectuado hacia el final del siglo XVIII en España, se analizarán las estrategias que Goya adoptó en los dos cuadros para evitar una imagen del enemigo simplificada y para realizar sus ideales ilustrados de luchar contra prejuicios y estereotipos, con el resultado de que sublimó el tema dándole una dimensión universal. Su realización artística era ingeniosa y eficiente: Goya representó lo humano en general, evitando con ello la dicotomía de amigos (españoles) y enemigos (franceses). A él le interesaba el hombre, y sobre todo el hombre que sufre.

La escena con los mamelucos en el primer cuadro, una alusión a la Reconquista, da al tema una dimensión histórica. El segundo cuadro, con sus indicios religiosos y teológicos, sirve a Goya como refutación de la imagen del enemigo en el contexto de la leyenda negra: aquí los españoles no son

los conquistadores que aniquilan las otras naciones, sino las víctimas. El análisis de la representación artística y la utilización metafórica de la luz del segundo cuadro mostrará que los franceses ya no representan la Ilustración y la innovación, sino que los españoles acogen y desarrollan las ideas ilustradas, traicionadas y abandonadas por los franceses. La verdad como meta y resultado esencial de la Ilustración es representada a partir de ahora por el pueblo español, que está dispuesto a luchar por su autonomía y libertad, aún a costa de su propia vida.

Gallego, Raquel ACAF/ART Roma

■ La identitat nacional i la presència artística dels artistes europeus a Roma durant la segona meitat del segle XVIII

La present comunicació té com a objecte analitzar, amb la major amplitud possible, la manera en què els artistes provinents de diverses nacions europees es van relacionar amb la ciutat eterna durant la segona meitat del segle XVIII i de quina manera aquests es van establir al territori atenent la seva nacionalitat i creant, al mateix temps, una forta identitat nacional en l'univers romà. Començarem per l'estudi de qüestions primordials com l'allotjament a la ciutat eterna, valorant la tendència que s'adverteix en els membres d'una mateixa nació a triar determinades parts de Roma i intentarem indagar sobre les raons que van motivar aquestes eleccions a l'hora de buscar un allotjament.

Així mateix, ens interrogarem sobre el paper que van representar en el desenvolupament de les estades dels artistes —la major part d'ells en període formatiu— algunes de les institucions que podem considerar oficials que les diferents ciutats van mantenir a Roma. Aquest és el cas de les ambaixades, els convents i les esglésies nacionals. Quin va ser el grau d'implicació que aquests llocs van tenir amb els artistes de les nacionalitats que representaven? Fins a quin punt les institucions oficials van resultar una garantia del benestar dels artistes durant la seva permanència a Roma? Quin grau de representació, i per tant d'adhesió a la pròpia nació, van tenir aquestes institucions oficials i de quina manera era interpretada aquesta en l'univers romà? Quines diferències existeixen entre la permanència a Roma dels qui provenien de països amb una representació històrica a Roma, és a dir, països com França o Espanya, i aquells altres, generalment del nord d'Europa, en els quals aquesta presència institucional és més feble o, fins i tot, inexistent?

A més, estudiarem aquells espais de Roma en els quals es va poder produir una relació entre personatges provinents de diversos països, llocs que haurien actuat com a punt d'intersecció entre artistes de diferents nacionalitats. Un d'ells és la Scuola del Nudo, en la qual es van formar joves artistes oriünds de diverses parts del continent i en la qual van impartir docència professors no només italians, sinó també d'altres països. Tampoc hauríem d'oblidar el paper de les acadèmies privades, en les quals van coincidir artistes de diversos punts d'Europa, per la qual cosa caldria interrogar-se si la nacionalitat va poder haver incidit en l'elecció d'unes o unes altres. Igualment interessant podria ser l'estudi de llocs d'oci, com el cèlebre Caffé Greco, obert en 1760, o fins i tot les festes que es van celebrar a la ciutat eterna quant a escenaris romans en els quals van conviure artistes de diverses procedències.

■ National Identity and Artistic Presence of European Artists in Rome during the Second Half of the Eighteenth Century

The following paper aims to analyse, in the broadest possible sense, the way in which artists from various European nations related to the Eternal City during the second half of the eighteenth century, and how they settled on the territory according to their nationality, creating at the same time a strong

national identity within the Roman world. We will begin with the study of major issues such as the lodging in the Eternal City, analysing the tendencies of the members of a same nation when choosing certain areas of Rome, and we will try to discern the reasons for their choices when they looked for accommodation.

We will also examine the role played by some of the institutions kept in Rome in a more or less official capacity by the different cities of origin in the development of the stay of the artists—most of them, for a period of training. This is the case of the embassies, convents, and national churches. What was the level of involvement of these centres with the artists of the nationalities they represented? To what extent were the official institutions a guarantee for the artists welfare during their stay in Rome? What level of representation, and thus adhesion to their nation, had these official institutions and how was it interpreted in the Roman world? What was the difference between those staying in Rome coming from countries with a historical representation in the city, that is, countries like France and Spain, and those with a weaker or non-existent institutional presence, generally the northern European countries?

Furthermore, we will explore the Roman spaces that generated the encounters between figures from different countries, places that served as a meeting point between artists of different nationalities. One of these places is the *Scuola del Nudo*, where young artists from around the continent were trained by teachers who were not only Italian but also came from other countries. We should not neglect the role of private academies, where various artists from different parts of Europe met, which suggests that nationality could have influenced their choice. Equally interesting would be to study entertainment spaces, such as the famous *Caffé Greco*, founded in 1760, or even the festivals celebrated in the Eternal City, the Roman scenarios where artists from diverse origins mingled.

■ La identidad nacional y la presencia artística de los artistas europeos en la Roma durante la segunda mitad del siglo xviii

La presente comunicación tiene como objeto analizar, con la mayor amplitud posible, la manera en que los artistas provenientes de diversas naciones europeas se relacionaron con la ciudad eterna durante la segunda mitad del siglo xviii y de qué modo éstos se establecieron en el territorio atendiendo a su nacionalidad y creando, al mismo tiempo, una fuerte identidad nacional en el universo romano. Comenzaremos por el estudio de cuestiones primordiales como el alojamiento en la ciudad eterna, valorando la tendencia que se advierte en los miembros de una misma nación a elegir determinadas partes de Roma, e intentaremos indagar sobre las razones que motivaron estas elecciones a la hora de buscar un alojamiento.

Asimismo, nos interrogaremos sobre el papel que representaron en el desarrollo de las estancias de los artistas —la mayor parte de ellos en periodo formativo— algunas de las instituciones que podemos considerar oficiales que las diferentes ciudades mantuvieron en Roma. Ese es el caso de las embajadas, los conventos y las iglesias nacionales ¿Cuál fue el grado de implicación que estos lugares tuvieron con los artistas de las nacionalidades que representaban? ¿Hasta qué punto las instituciones oficiales resultaron una garantía del bienestar de los artistas durante su permanencia en Roma? ¿Qué grado de representación, y por tanto de adhesión a la propia nación, tuvieron estas instituciones oficiales y de qué manera era interpretada ésta en el universo romano? ¿Qué diferen-

cias existen entre la permanencia en Roma de quienes provenían de países con una representación histórica en Roma, es decir, países como Francia o España, y aquellos otros, generalmente del norte de Europa, en los que dicha presencia institucional era más débil o incluso inexistente?

Además, estudiaremos aquellos espacios de Roma en los que se pudo producir una relación entre personajes provenientes de diversos países, lugares que habrían actuado como punto de intersección entre artistas de diferentes nacionalidades. Uno de ellos es la Scuola del Nudo, en la que se formaron jóvenes artistas oriundos de diversas partes del continente y en la que impartieron docencia profesores no sólo italianos, sino también de otros países. Tampoco debiéramos olvidar el papel de las academias privadas, en las que coincidieron artistas de diversos puntos de Europa, por lo que cabría interrogarse si la nacionalidad pudo haber incidido en la elección de unas u otras. Igualmente interesante podría ser el estudio de lugares de ocio, como el célebre Caffé Greco, abierto en 1760, o incluso las fiestas que se celebraron en la ciudad eterna en cuanto escenarios romanos en los que convivieron artistas de diversas procedencias.

Sureda, Joan *Universitat de Barcelona*

■ Glòria i infern. Retrat, poder i història en el Goya del Set-cents

Amb l'arribada dels Borbó al tron espanyol a principis del segle XVIII, es va emfatitzar la necessitat d'assentar visualment el poder real a través de retrats que, malgrat els segles transcorreguts des de l'afirmació de la reialesa cristocèntrica, manifestessin el caràcter de *gemina persona* del rei, caràcter que, en virtut de la seva naturalesa humana, el feia similar als altres éssers, i que pel poder sacramental superava tots els altres homes. Per això, els retrats del rei, que malgrat ser-ho no eren sinó considerats gènere menor davant la pintura d'història, suscitaven lleialtats i acataments tant a l'individu com a la institució, conjuminant el «jo» que porta la dignitat i la dignitat mateixa a través de la veritat d'allò real —la semblança—, de la significació dels elements simbòlics i de la manifestació de la bellesa de l'ideal. En l'època dels Àustria, des de l'holandès Moro fins a Carreño de Miranda, es va associar la dignitat, el simbolisme i la bellesa a la solemnitat d'allò auster i a la capacitat al·lusiva del cromatisme extremadament moderat. Amb els Borbó, que mai van renunciar al seu esperit versallesc i que anhelaven brillar entre els seus súbdits com ho feia el sol entre els estels del cel amb pintors aduladors i llaguters com Ranc i Van Loo, l'austeritat va esdevenir luxe i la sobrietat espectacularitat. Tot això, amb matisacions, fins a Goya, qui en el seu retrat de la família de Carles IV no només va fugir de la privatització de la vida cortesana que Velázquez havia ofert en el seu retrat de la família de Felip IV —privatització que, no obstant això, subjeu en l'agra representació que va pintar de la família de l'infant don Luis— sinó que en la línia que sosté l'il·luminat austríac Joseph von Sonnenfels en el seu *Von dem Verdienste donis Portraitmalers* converteix el retrat en veritable quadre d'història amb tota la seva càrrega de representativitat política.

■ Glory and Hell. Portrait, Power and History in Goya's Eighteenth-Century Works

With the accession of the Bourbon dynasty to the Spanish throne in the early eighteenth century, there was an increasing need to visually secure royal power by means of portraits, which, despite the centuries passed since the strengthening of Christocentric royalty, revealed the nature of the king as a *gemina persona*, resembling by virtue of his human nature other human beings, yet surpassing them all by his sacramental power. Therefore, the portraits of the king, considered to be a minor genre of historical painting, aroused loyalties and acceptances both in individuals and in institutions, combining the «self» that bears the dignity with the dignity itself through the truth of reality—resemblance—the significance of symbolic elements and the manifestation of ideal beauty. During the Habsburg period, from the Dutch Moro to Carreño de Miranda, dignity, symbolism and beauty were related to the austere solemnity and the allusive capacity of extremely restrained chromaticism. With the arrival of the Bourbons, who never renounced the spirit of Versailles and longed to shine among their subjects as the sun does among the stars, with sycophants and flattering painters such as Ranc and Van Loo, austerity became luxury and sobriety turned into magnificence. Nuances aside, this trend lasted until the time of Goya, who, in his family portrait of Charles IV not only avoided the «quotidianization» of court life depicted by Velázquez in his family portrait of

Philip IV—which in any case underlied Goya’s sour representation of the family of the *infante* Don Luis—but also, following the Austrian *Illuminatus* Joseph von Sonnenfels in his *Von dem Verdienste des Portraitmalers*, turned the portrait into a true historical picture with all its political significance.

■ Gloria e infierno. Retrato, poder e historia en el Goya dieciochesco

Con la llegada de los Borbones al trono español a principios del siglo XVIII, se enfatizó la necesidad de asentar visualmente el poder real a través de retratos que, a pesar de los siglos transcurridos desde la afirmación de la realeza cristocéntrica, manifestasen el carácter de *gemina persona* del rey, carácter que, en virtud de su naturaleza humana, le asemejaba a los otros seres y que por el poder sacramental superaba a todos los demás hombres. Por ello, los retratos del rey, que a pesar de serlo no eran sino considerados género menor ante la pintura de historia, suscitaban lealtades y acatamientos tanto al individuo como a la institución, aunando el «yo» que porta la dignidad y la dignidad misma a través de la verdad de lo real —el parecido—, de la significación de los elementos simbólicos y de la manifestación de la belleza de lo ideal. En la época de los Austrias, desde el holandés Moro hasta Carreño de Miranda, se asoció la dignidad, el simbolismo y la belleza a la solemnidad de lo austero y a la capacidad alusiva del cromatismo extremadamente comedido. Con los Borbones, que nunca renunciaron a su espíritu versallesco y que anhelaban brillar entre sus súbditos como lo hacía el sol entre las estrellas del cielo con pintores aduladores y lisonjeros como Ranc y Van Loo, la austeridad devino lujo y la sobriedad espectacularidad. Todo ello, con matizaciones, hasta Goya, quien en su retrato de la familia de Carlos IV no sólo huyó de la privatización de la vida cortesana que Velázquez había ofrecido en su retrato de la familia de Felipe IV —privatización que, sin embargo, subyace en la agria representación que pintó de la familia del infante don Luis— sino que en la línea que sostiene el iluminado austriaco Joseph von Sonnenfels en su *Von dem Verdienste des Portraitmalers* convierte el retrato en verdadero cuadro de historia con toda su carga de representatividad política.

Resum de les comunicacions / Paper abstracts

DISSABTE / SATURDAY 25

Narváez, Carme *Universitat de Barcelona*

■ Les cases de la Diputació del general en temps de torbacions polítiques: la representació institucional a través de l'arquitectura i dels símbols

Les convulsions polítiques i socials viscudes al Principat durant el regnat de Felip II van potenciar l'expansió i consolidació de la Generalitat com a principal institució administrativa del país. El progressiu control territorial dut a terme per la Diputació va fer necessària la seva visualització a partir d'estructures locals que permetessin l'organisme fer-se perceptible als principals punts neuràlgics de la geografia catalana. I d'aquí sorgí la conveniència de bastir edificacions que actuessin com a simbòliques representacions oficials de la institució, ubicades en paratges ben centrats de les poblacions amb major puixança econòmica.

En el darrer quart del segle XVI, la Diputació del General va aplicar a aquestes cases un disseny homogeni de traça, fixada el 1576, que, sense deixar d'atendre les funcions residencials i fiscals que totes desenvolupaven, havia de fer front al mateix temps a la diversitat d'emplaçaments (sovint fruit de la suma de cases preexistents) en els quals s'aixecaven les noves edificacions, però, sobretot, havia de consolidar una imatge unívoca de projecció de poder polític i administratiu. La primera d'aquestes noves cases aixecades en base a l'esmentada traça es bastí a Tortosa, i a partir d'aquí el disseny fou aplicat a la resta de viles catalanes on la Generalitat tenia representació (Lleida, Cervera, Tarragona, Girona).

En moltes d'aquestes construccions, a més, la presència a la façana d'imatges allusives a la devoció a sant Jordi (amb representacions del sant o bé amb la inclusió de la seva creu), insistia en la utilització patriòtica del culte al sant que la Diputació havia decidit dur a terme, convertint aquesta creu en l'emblema de la pròpia institució i dotant-la, doncs, de connotacions nacionals.

En aquesta comunicació ens proposem, en primer lloc, analitzar i establir els trets específics que a nivell de disseny conformen la confecció d'un model arquitectònic únic com a representatiu del poder polític que assumeix la Generalitat en el segle XVI, i, en segon lloc, estudiar l'abast de la incorporació a les façanes d'aquests edificis del símbol patriòtic de sant Jordi com a reforçament del missatge identitari.

■ The Houses of the Diputació del General in Times of Political Unrest: Institutional Representation through Architecture and Symbols

The political and social disorders of the Principality of Catalonia during the reign of Philip II promoted the expansion and consolidation of the *Generalitat* as the main administrative institution of the country. Its increasing territorial control made it necessary to display local structures in order to allow the institution to become noticeable in the main centres of Catalan geography. Therefore the result was the construction of buildings that symbolically represented the official institution located in very central places of the towns with the greatest economic growth.

In the last quarter of the sixteenth century, the Diputació del General implemented a homogenous design for these houses, defined in 1576, which, without neglecting the residential and fiscal functions they were to perform, had to face at the same time the diversity of locations (often the result of pre-existing houses) in which the new buildings were constructed, but mainly, the new buildings had to consolidate an unambiguous image of political and administrative power. The first of these new houses erected on the basis of the above mentioned specifications was built in Tortosa, and thereafter the design was applied to other Catalan towns where the Generalitat had representation (Lleida, Cervera, Tarragona, Girona).

Furthermore, the existence of images alluding to the devotion of St. George (either with depictions of the saint or the inclusion of his cross) on many of the façades of these buildings, insisted on the patriotic use of the saint's cult fostered by the Diputació. Thus, the cross became the emblem of the institution and national connotations were bestowed on it.

In this paper we aim, first, to analyse and establish the specific features that, as regards design, composed a single architectural model as a representation of the political power assumed by the Generalitat in the 16th century, and, second, to study the extent of the incorporation to the façades of these buildings of the patriotic symbol of St. George as a reinforcement of the identity message.

■ Las casas de la Diputació del general en tiempo de turbaciones políticas: la representación institucional a través de la arquitectura y de los símbolos

Las convulsiones políticas y sociales vividas en el Principado durante el reinado de Felipe II potenciaron la expansión y consolidación de la Generalitat como principal institución administrativa del país. El progresivo control territorial llevado a cabo por la Diputación hizo necesaria su visualización a partir de estructuras locales que permitieran al organismo hacerse perceptible en los principales puntos neurálgicos de la geografía catalana. Y de aquí surgió la conveniencia de construir edificaciones que actuaran como simbólicas representaciones oficiales de la institución, ubicadas en parajes muy céntricos de las poblaciones con mayor pujanza económica.

En el último cuarto del siglo XVI la Diputació del General aplicó en estas casas un diseño homogéneo de traza, fijada en 1576, que, sin dejar de atender a las funciones residenciales y fiscales que todas desarrollaban, tenía que hacer frente al mismo tiempo a la diversidad de emplazamientos (a menudo fruto de la suma de casas preexistentes) en los cuales se levantaban las nuevas edificaciones, pero, sobre todo, tenía que consolidar una imagen unívoca de proyección de poder político y administrativo. La primera de estas nuevas casas levantadas en base a la mencionada traza se construyó en Tortosa, y a partir de aquí el diseño fue aplicado al resto de villas catalanas donde la Generalitat tenía representación (Llérida, Cervera, Tarragona, Girona).

En muchas de estas construcciones, además, la presencia en la fachada de imágenes alusivas a la devoción a san Jorge (con representaciones del santo o bien con la inclusión de su cruz), insistía en la utilización patriótica del culto al santo que la Diputación había decidido llevar a cabo, convirtiendo esta cruz en el emblema de la propia institución y dotándola, pues, de connotaciones nacionales.

En esta comunicación nos proponemos, en primer lugar, analizar y establecer los rasgos específicos que a nivel de diseño conforman la confección de un modelo arquitectónico único como representativo del poder político que asume la Generalitat en el siglo XVI, y, en segundo lugar, estudiar el alcance de la incorporación a las fachadas de estos edificios del símbolo patriótico de San Jorge como reforzamiento del mensaje identitario.

Montijano, Juan María *Universidad de Málaga*

■ De la nació a la pàtria, del ciutadà al súbdit. Evolució dels conceptes en el desenvolupament de la literatura artística toscana del Manierisme

La literatura artística dels diferents estats toscans baix-medievals es caracteritza entre altres coses pel seu marcat caràcter social i polític. Ja no només en els tractats reivindicatius de Leone Battista Alberti, sinó fins i tot en les cròniques urbanes o en l'obra dels seus poetes. En molts casos el concepte clau i generador és el de «fama», glòria d'un artista que serveix al mateix temps a la glòria d'un estat-nació-ciutat. Un cas principalment notable és Florència, amb un possible antecedent en la Sició de Lísip i Lisístrat. Desenvolupament artístic i desenvolupament polític i social es presenten, de vegades, sense intenció, i en altres casos absolutament manipulats ideològicament, en les fonts i literatura artística com a exemple de progrés, llibertat i bonança. Les diferents escoles historiogràfiques, fonamentalment alemanyes i austríaques de finals del segle XIX, l'Escola de Viena i fins i tot la Sociologia de l'Art i la Història Social de l'Art, ens ho presenten així en molts casos. És el gloriós, famós, únic *Quattrocento fiorentino* de Donatello, de Masaccio, de Brunelleschi, però també el de Lorenzo il Magnifico, de Marsilio Ficino, de Miguel Àngel.

Florència va créixer en els seus dominis i va fer seves *signorie* amb la seva pròpia tradició historiogràfica i artística. L'última, Siena, però abans havien estat incorporades a la ciutat de l'Arno Pisa, Lucca, Grosseto, Volterra o Arezzo. Amb Cosme I de' Medici, Duc de Florència i Gran Duc de Toscana, els ciutadans es converteixen en súbdits i els artistes obligatòriament en seguidors d'una normalització de les llibertats artístiques a través de l'Accademia del Disegno, creada i ideada per Giorgio Vasari, Raffaello Borghini i Bronzino, i que havia de servir als propòsits propagandístics del propi Cosme I, i el seu control absolut dels artistes i de les seves creacions. En aquesta vinculació entre un art encaixonat en la norma imposada pel poder polític i la tradició local de la glòria nacional sustentada en la fama dels artistes, no és estrany que la primera missió oficial encomanada a l'Accademia del Disegno fos l'organització el 14 de juliol de 1564 dels funerals d'Estat de Miguel Àngel.

Prenent el cas toscà i florentí del Renaixement i el Manierisme com a paradigma del discurs, farem en la nostra intervenció esment als casos de Delorme, Sagredo i els ordres nacionals al segle XVI i l'ús del Renaixement – *versus* RR.CC. com a símbol de la unitat nacional exloent en la historiografia espanyola del Règim Franquista.

■ From Nation to Homeland, from Citizen to Subject. The Evolution of Concepts in the Development of Tuscan Artistic Literature during Mannerism

The artistic literature of the different Tuscan late medieval states is characterized among other things by its strong social and political features. Not only in the vindicative treaties of Leon Battista Alberti, but also in urban chronicles or in the work of poets. In many cases the key generating concept

is «fame», the glory of an artist who is simultaneously the glory of a nation-state-city. A notable case is Florence, with a possible antecedent in the Sicyon of Lysippos and Lisistrat. Artistic, political, and social development are shown in artistic sources and literature, sometimes unintentionally and in other cases as an absolute ideological manipulation, as an example of progress, freedom and prosperity. Various historiographical schools, mainly German and Austrian schools of the end of the nineteenth century, the School of Vienna, or even Art Sociology and Social History of Art, present it mainly in this way. It is the glorious, famous, and unique Florentine *Quattrocento* of Donatello, Masaccio, Brunelleschi, but also that of Lorenzo the Magnificent, Marsilio Ficino, and Michelangelo.

Florence extended its territory and dominated *signorie* with its own historiographical and artistic tradition. Siena was the last one, but the cities of Arno, Pisa, Lucca, Grosseto, Volterra or Arezzo had been incorporated first. With Cosimo I de' Medici, Duke of Florence and Grand Duke of Tuscany, citizens became subjects and artists necessarily became followers of a standardization of artistic freedom through the *Accademia del Disegno*, created and conceived by Giorgio Vasari, Raffaello Borghini and Bronzino, which served the propaganda purposes of Cosimo I himself, with an absolute control on the artists and their creations. In view of this link between an art constrained by the norm imposed by political power and the local tradition of national glory sustained by famous artists, it is not surprising that the first official mission given to the *Accademia del Disegno* was the organization, on 14 July 1564, of the state funeral of Michelangelo.

Surveying Tuscan and Florentine Renaissance and Mannerism as a paradigmatic case, we will discuss the situations of Delorme, Sagredo and the national orders in the sixteenth century and the use of the Renaissance—versus the Catholic Monarchs as a symbol of national exclusive unity in the Spanish historiography of the Francoist regime.

■ De la nación a la patria, del ciudadano al súbdito. Evolución de los conceptos en el desarrollo de la literatura artística toscana del Manierismo

La literatura artística de los distintos estados toscanos bajomedievales se caracteriza entre otras cosas por su marcado carácter social y político. Ya no sólo en los tratados reivindicativos de Leon Battista Alberti, sino incluso en las crónicas urbanas o en la obra de sus poetas. En muchos casos el concepto clave y generador es el de «fama», gloria de un artista que sirve al mismo tiempo a la gloria de un estado-nación-ciudad. Un caso principalmente notable es Florencia, con un posible antecedente en la Sición de Lisipo y Lisístrato. Desarrollo artístico y desarrollo político y social se presentan, a veces sin intención y en otros casos absolutamente manipulados ideológicamente, en las fuentes y literatura artística como ejemplo de progreso, libertad y bonanza. Las distintas escuelas historiográficas, fundamentalmente alemanas y austríacas de finales del siglo XIX, la Escuela de Viena e incluso la Sociología del Arte y la Historia Social del Arte, nos lo presentan así en muchos casos. Es el glorioso, famoso, único *Quattrocento fiorentino* de Donatello, de Masaccio, de Brunelleschi, pero también el de Lorenzo el Magnífico, de Marsilio Ficino, de Miguel Ángel.

Florencia creció en sus dominios e hizo suyas *signorie* con su propia tradición historiográfica y artística. La última, Siena, pero antes habían sido incorporadas a la ciudad del Arno Pisa, Lucca, Grosseto, Volterra o Arezzo. Con Cosme I de' Medici, Duque de Florencia y Gran Duque de Toscana,

los ciudadanos se convierten en súbditos y los artistas obligatoriamente en seguidores de una normalización de las libertades artísticas a través de la Accademia del Disegno, creada e ideada por Giorgio Vasari, Raffaello Borghini y Bronzino, y que tenía que servir a los propósitos propagandísticos del propio Cosme I, y su control absoluto de los artistas y de sus creaciones. En esta vinculación entre un arte encajonado en la norma impuesta por el poder político y la tradición local de la gloria nacional sustentada en la fama de los artistas no es extraño que la primera misión oficial encomendada a la Accademia del Disegno fuera la organización el 14 de julio de 1564 de los funerales de Estado de Miguel Ángel.

Tomando el caso toscano y florentino del Renacimiento y el Manierismo como paradigma del discurso, haremos en nuestra intervención menciones a los casos de Delorme, Sagredo y los órdenes nacionales en el siglo xvi y el uso del Renacimiento –*versus* RR.CC. como símbolo de la unidad nacional excluyente en la historiografía española del Régimen Franquista.

Ventura, Céline *Université Paris-Sorbonne*

■ 1640: la Batalla dels Gats i les Rates enfront de les *macacarias*, la guerra de Catalunya i Portugal immortalitzada en rajoles

Els regnes de Portugal i de Catalunya van compartir una situació bèl·lica que va culminar l'any 1640. Els problemes econòmics juntament amb certa consciència «identitària» es van expressar no sense virulència contra la corona de Castella. Aquest moment d'efervescència política va estar en l'origen de creacions originals en les quals van ser plasmades unes batalles determinants per al futur d'aquests regnes. Aquestes composicions emblemàtiques i simbòliques d'un període treuen a la llum mecanismes de creació, traduint esperits galvanitzats pels esdeveniments polítics del moment. *De facto*, el paper dels pamflets va ser almenys condicionant en el que toca a la disseminació de certa imatge de l'enemic. Pamflets, llibels, manifestos, gravats, van ser mitjans importants d'inspiració per als artesans rajolers en l'origen de conjunts que van donar així testimoniatges tant de la realitat guerrera del moment com de les mentalitats en emprar el zoomorfisme com a vincle per representar els actors de les batalles. Certes composicions parietals que decoraven els palaus de la noblesa lisboeta van satiritzar l'ocupació del «germà enemic» castellà, llavors aplicada i adaptada en rajoles. El panell de la *Batalla dels Gats i les Rates* conservat en la col·lecció Ros del Museu Municipal Vicenç Ros de Martorell o la *Batalla de Ameixial* en el palau de Santo Antonio da Cadriceira de Turcifal (Lisboa) són realitzacions que materialitzen una conjuntura similar representant la visió *a posteriori* del conflicte. Reflectint les mentalitats, les rajoles cristal·litzen una dialèctica satírica de l'enemic castellà representant-ho sota els traços d'animals el valor «diabòlic dels quals» —que siguin micos o gats— posa en relleu una veritable intenció. Ultrapassant el mer valor ornamental, l'ús de la rajola realitzada per humils artesans delinea un procés de creació en harmonia amb el context polític.

■ 1640: The Battle of the Cats and the Rats versus the *macacarias*, the Wars of Catalonia and Portugal Immortalized in Tiles

The kingdoms of Portugal and Catalonia shared a warlike situation that culminated in 1640. The economic problems together with a certain «identity» recognition developed virulently against the crown of Castile. This moment of political commotion was the background of the original creations that depicted some of the most decisive battles for the future of the aforementioned kingdoms. These emblematic and symbolic compositions use creative mechanisms that translate the spirits that were galvanized by the political events of the time. *De facto*, the role of the pamphlets at least conditioned the dissemination of a certain image of the enemy. Brochures, pamphlets, manifests, engravings, were important means of inspiration for tilers, who created works that were witnesses of the wartime reality and the mentalities of the time by using zoomorphism as a link to represent the actors of the battles. Certain mural compositions adorning the palaces of the nobility in Lisbon satirized the occupation of the Castilian «brother enemy», applied and adapted to the tiles. The depiction of *the Battle of the Cats and the Rats* preserved in the Ros collection of the *Museu Municipal Vicenç Ros* in Martorell or the *Battle of Ameixial* in

the palace of Santo Antonio da Cadriceira Turcifal (Lisbon) represent similar situations, showing an *a posteriori* perception of the conflict. Reflecting mentalities, the tiles crystallize a satirical dialectic with the Castilian enemies depicted as animals whose «diabolic» value—either as monkeys or cats—emphasizes their real purpose. Surpassing the mere ornamental value, the use of tiles by humble artisans outlines a creation process in harmony with the political context.

■ 1640: la Batalla de los gatos y las ratas frente a las *macacarias*, la guerra de Cataluña y Portugal inmortalizada en azulejos

Los reinos de Portugal y de Cataluña compartieron una situación belicosa que culminó en el año 1640. Los problemas económicos junto con cierta consciencia «identitaria» se expresaron no sin virulencia contra la corona de Castilla. Ese momento de efervescencia política estuvo en el origen de creaciones originales en las que fueron plasmadas unas batallas determinantes para el futuro de dichos reinos. Esas composiciones emblemáticas y simbólicas de un período sacan a la luz mecanismos de creación, traduciendo espíritus galvanizados por los eventos políticos del momento. *De facto*, el papel de los panfletos fue por lo menos condicionante en lo que toca a la diseminación de cierta imagen del enemigo. Panfletos, libelos, manifiestos, grabados, fueron medios importantes de inspiración para los artesanos azulejeros en el origen de conjuntos que fueron así testimonios tanto de la realidad guerrera del momento como de las mentalidades al emplear el zoomorfismo como vínculo para representar a los actores de las batallas. Ciertas composiciones parietales que ornaban los palacios de la nobleza lisbonense satirizaron la ocupación del «hermano enemigo» castellano, entonces aplicada y adaptada en azulejos. El panel de la *Batalla de los Gatos y las Ratas* conservado en la colección Ros del Museu Municipal Vicenç Ros de Martorell o la *Batalla de Ameixial* en el palacio de Santo Antonio da Cadriceira de Turcifal (Lisboa) son realizaciones que materializan una coyuntura similar representando la visión *a posteriori* del conflicto. Reflejando las mentalidades, los azulejos cristalizan una dialéctica satírica del enemigo castellano representándolo bajo los trazos de animales cuyo valor «diabólico» —que sean monos o gatos— pone de relieve una verdadera intención. Ultrapasando el mero valor ornamental, el uso del azulejo realizado por humildes artesanos delinea un proceso de creación en armonía con el contexto político.

Laborda, Adela *Museu Nacional d'Art de Catalunya*

■ La contribució catalana a la unitat d'Espanya: les pintures del saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat, 1925-1927

Aquesta decoració del saló de Sant Jordi mai no ha estat estudiada per la historiografia de l'art malgrat la seva significació polític-social i artística. Va ser promoguda per Josep Maria Milà i Camps, president de la Diputació de Barcelona, en temps de la dictadura del general Miguel Primo de Rivera (1923-1930), i es va encomanar a vint-i-sis pintors de perfil vuitcentista actius a la Barcelona de l'època.

Segons que va expressar el propi Milà, la sèrie es refereix a l'existència històrica d'un passat comú entre Catalunya i la resta d'Espanya. En efecte, tant les pintures d'història dels murs com les composicions al·legòriques i els retrats del sostre responen a una intencionalitat ideològica i política concreta: il·lustrar la contribució catalana a la unitat d'Espanya d'ençà del segle XIII i fins al XX. Les llegendes que part de les obres duïen en origen no fan més que corroborar aquest extrem.

En un moment en què els ideòlegs del Directori estaven elaborant la doctrina nacionalista espanyola que havia de legitimar la continuïtat de la dictadura mitjançant conceptes com religió, pàtria i monarquia, la decoració del saló de Sant Jordi es pot considerar una aportació de primer ordre al pensament primoriverista, així com la principal manifestació de l'art oficial del règim a Catalunya. Al mateix temps, el cas de les pintures del saló entronca amb la qüestió de l'exaltació de l'art del passat com a justificació del present duta a terme no només per les dictadures de la primera meitat del segle XX sinó pels poders autocràtics des de l'Antiguitat.

■ The Catalan Contribution to the Unity of Spain: The Paintings of the *Saló de Sant Jordi* in the *Palau de la Generalitat*, 1925-1927

The decoration of the Hall of St. George has never been studied by art historians despite its political and artistic significance. It was promoted by Josep Maria Milà i Camps, President of the *Diputació* of Barcelona, during the dictatorship of General Miguel Primo de Rivera (1923-1930), and was commissioned to twenty-six nineteenth-century influenced painters that were active in Barcelona at that time.

As Milà himself expressed, the series refer to the historical existence of a common past between Catalonia and the rest of Spain. As a matter of fact, the mural historical paintings, the allegorical compositions and the ceiling portraits reflect a specific political and ideological purpose: to illustrate the Catalan contribution to the unity of Spain from the thirteenth to the twentieth century. The legends originally contained in most of the works reinforce this statement.

At a time when the ideologues of the Directory were developing the Spanish nationalist doctrine that had to justify the continuity of the dictatorship through concepts such as religion, homeland and monarchy, the decoration of the Hall of St. George can be considered a major contribution to the thought of Primo de Rivera, as well as the main manifestation of the official art of the regime in Cata-

lonia. At the same time, the case of the paintings of the Hall relates to the issue of the glorification of the art of the past in order to justify the present, carried out not only by the dictatorships of the first half of the twentieth century but by all autocratic powers since Antiquity.

Portmann, Maria *Ludwig-Maximilians-Universität München*

■ La imatge del jueu en la pintura espanyola cap a 1500

Els mestres espanyols del segle *xiv* donen a la imatge del jueu situat en les imatges bíbliques un lloc important. Culmina cap a 1500 amb pintors que tornen d'Itàlia i figures emblemàtiques com els doctors de la llei, els fariseus (que tenen un vel sobre el cap i tenen una barba de doble punta amb llibres oberts sobre textos en pseudo hebràic) i Judes, vestit de groc. Fan de Judes la figura clau del jueu considerat com l'«altre». Es basen en la figura de l'hebreu que trobem en l'art italià que remunta fins al Judes de Giotto de Pàdua. A més del color groc, negatiu, i dels trets facials, cal estudiar aquesta figura en obres que van ser demanades per personatges importants per tal de reafirmar una identitat nacionalista forta. En les imatges bíbliques, l'alteritat del jueu es defineix pel seu vestit groc o el capell groc i de punta; és un testimoniatge de la vida de Jesús, però es distingeix per la seva religió dels apòstols que reconeixen a Crist. A Itàlia, on artistes espanyols es formen durant el segle *xv*, aquests trets es desenvolupen per identificar al jueu com la l'alteritat perfecta al cristià i als qui reconeixen en Crist al Fill de Déu; aquests pintors estan influïts per una política econòmica i social que imposa signes de distinció com la «rotella», una màniga o un índex groc o vermell segons les regions, per a marginalitzar-los. En les imatges bíbliques, els pintors recuperen la marginalitat i els colors de distinció per definir el «jueu» com un ésser diferent, (encara) no creient, però testimoniatge de Crist.

En aquesta comunicació em concentraré en la construcció de la imatge del jueu en Espanya i en les influències de l'art italià en les pintures espanyoles cap a 1500.

■ The Image of the Jew in Spanish Paintings around 1500

Fourteenth-century Spanish masters grant a significant role to the image of the Jew in important biblical images. This fact culminates around 1500 with painters returning from Italy and the representation of emblematic figures such as the doctors of the law, the Pharisees (wearing a veil over their head and a split beard, holding open books showing pseudo-Hebrew texts) and Judas, dressed in yellow. Judas became the archetypal figure of the Jew as «the Other». It is based on the figure of the Hebrew that can be found in Italian art, going back to the Judas depicted by Giotto of Padua. In addition to yellow, a negative colour, and facial features, this figure has to be necessarily studied in works that were commissioned by important people to reaffirm a strong nationalist identity. In the biblical images, the otherness of the Jew is defined by his yellow garments or by a yellow pointy hat. He is a witness of the life of Jesus, but, due to his religion, he is different from the apostles, who recognise Christ. In Italy, where Spanish artists were trained during the fifteenth century, these traits developed to identify Jews as the perfect otherness with respect to Christianity and those who recognised in Christ the Son of God; these painters are influenced by an economic and social policy which imposes special distinction features such as the «rotella», a yellow or red sleeve or badge, depending on the regions, used to marginalize them. In the biblical

images, painters recover marginality and the colours of distinction to define the «Jew» as a different being, not (yet) a believer, but a witness to Christ nonetheless.

I will focus this paper on the construction of the image of the Jew in Spain and the influences of Italian art in Spanish paintings around 1500.

■ La imagen del judío en la pintura española hacia 1500

Los maestros españoles del siglo *xiv* dan a la imagen del judío situado en las imágenes bíblicas un lugar importante. Culmina hacia 1500 con pintores que regresan de Italia y figuras emblemáticas como los doctores de la ley, los fariseos (que tienen un velo sobre la cabeza y tienen una barba de doble punta con libros abiertos sobre textos en pseudo hebraico) y Judas, vestido de amarillo. Hacen de Judas la figura clave del judío considerado como el «otro». Se basan en la figura del hebreo que encontramos en el arte italiano que remonta hasta el Judas de Giotto de Padua. Además del color amarillo, negativo, y de los rasgos faciales, hay que estudiar esta figura en obras que fueran pedidas por personajes importantes para reafirmar una identidad nacionalista fuerte. En las imágenes bíblicas, la alteridad del judío se define por su vestido amarillo o el gorro amarillo y de punta; es un testimonio de la vida de Jesús, pero se distingue por su religión de los apóstoles que reconocen a Cristo. En Italia, donde artistas españoles se forman durante el siglo *xv*, estos rasgos se desarrollan para identificar al judío como la alteridad perfecta al cristiano y a los que reconocen en Cristo al Hijo de Dios; estos pintores están influidos por una política económica y social que impone signos de distinciones como la «rotella», una manga o un índice amarillo o rojo según las regiones, para marginalizarlos. En las imágenes bíblicas, los pintores recuperan la marginalidad y los colores de distinción para definir al «judío» como un ser diferente, (aún) no creyente, pero testimonio de Cristo.

En este papel, me concentraré en la construcción de la imagen del judío en España y en las influencias del arte italiano en las pinturas españolas hacia 1500.

Garralda, Blanca *Universitat de Barcelona*

- Els centenaris de Diego Velázquez (1960-1999): la gestació de la imatge hegemònica de la pintura espanyola

1960 i 1999 suposen dos anys clau dins del desenvolupament de la fortuna de Diego Velázquez, atès que són les dates en les quals es van celebrar el III centenari de la seva mort i el IV centenari del seu naixement respectivament. Entre ambdues commemoracions va tenir lloc el moment àlgid de la fama «velazqueña», demostrat en la gran retrospectiva madrilenya *Velázquez* de 1990, quan el pintor de Felip IV es va consagrar com un dels principals estendards de l'art espanyol i europeu. El nom de Diego Velázquez es va alçar fins a les cotes més altes de popularitat, creant sota la seva figura una imatge hegemònica de la pintura molt vinculada al Museo del Prado.

Les exposicions i diversos actes commemoratius que es van dur a terme en ambdues celebracions van contribuir a la creació d'aquesta imatge preeminent de l'artista sevillà, la qual es va explotar fins a convertir-ho en un element icònic de la Història de l'Art. Termes i adjectius com «velazqueño» ho refermen i potencien la supremacia de Velázquez.

Darrere de tot el progrés de la fama i la fortuna de l'artista està, inevitablement, el Museo del Prado, la pinacoteca que conserva i exhibeix gran part de la producció del sevillà. Des dels alhors d'aquest museu, cal estudiar la forma en la qual Diego Velázquez ha estat exposat dins dels seus murs, experimentant un progressiu ascens que li ha atorgat els privilegis expositius amb els quals avui dia compta.

Són, llavors, les celebracions dels centenaris de l'artista, juntament amb la seva presència dins del Museo del Prado, els pilars fonamentals a través dels quals intentaré donar a conèixer el procés mitjançant el qual Velázquez s'ha convertit en el representant per antonomàsia no només de la seva època o del moviment artístic que el va embolcallar, sinó de l'art espanyol. El pintor sevillà ha aconseguit alçar-se com un estendard nacional en el qual es recolzen valors tant artístics com polítics que intenten salvaguardar-se i ser recordats a través d'obres tan emblemàtiques com *Las Meninas* o els retrats reials.

- The Centenary of Diego Velazquez (1960 – 1999): the Inception of the Hegemonic Image of Spanish Painting

1960 and 1999 represent two key years within the development of the success of Diego Velázquez, for these are the dates in which the 3rd centenary of his death and the fourth of his birth were celebrated. The peak of Velázquez's fame spanned between both commemorations, exhibited in *Velázquez*, a large retrospective devoted to him in Madrid in 1990, when the painter of Philip IV became one of the most significant artists of Spanish and European art. The name of Diego Velázquez rose to the highest levels of popularity, creating under his character a hegemonic image closely bound to the paintings of the *Museo del Prado*.

The exhibitions and various commemorative events that were held in both celebrations contributed to the creation of this preeminent image of the artist from Seville, which was exploited to turn him into an iconic element of Art History. Terms and adjectives such as «Velazquian» vouch for this fact and strengthen the supremacy of his character.

Behind the increase of fame and fortune of Velázquez can be inevitably found the *Museo del Prado*, the museum that preserves and exhibits most of his production. We must analyse the way in which Diego Velázquez has been exhibited within its walls since the beginnings of the museum, experiencing an ongoing rise that has granted his works the privileges they currently enjoy.

The anniversaries of the centenary of the artist, along with his presence in the *Museo del Prado*, are the fundamental premises through which I will try to evince the process that transformed Velázquez into the quintessential agent, not only of his period or the artistic movement to which he belonged, but of Spanish art in general. The Sevillian painter has managed to rise as a national standard in which both artistic and politic values relay and that tries to be preserved and remembered through iconic works such as *Las Meninas* or the royal portraits.

■ Los centenarios de Diego Velázquez (1960-1999): la gestación de la imagen hegemónica de la pintura española

1960 y 1999 suponen dos años clave dentro del desarrollo de la fortuna de Diego Velázquez, pues son las fechas en las que se celebraron el III centenario de su muerte y el IV centenario de su nacimiento respectivamente. Entre ambas conmemoraciones tuvo lugar el momento álgido de la fama velazqueña, demostrado en la gran retrospectiva madrileña *Velázquez* de 1990, cuando el pintor de Felipe IV se consagró como uno de los principales estandartes del arte español y europeo. El nombre de Diego Velázquez se alzó hasta las cotas más altas de popularidad, creando bajo su figura una imagen hegemónica de la pintura muy vinculada al Museo del Prado.

Las exposiciones y diversos actos conmemorativos que se llevaron a cabo en ambas celebraciones contribuyeron a la creación de esta imagen preeminente del artista sevillano, la cual se explotó hasta convertirlo en un elemento icónico de la Historia del Arte. Términos y adjetivos como «velazqueño» dan cuenta de ello y potencian la supremacía de Velázquez.

Detrás de todo el progreso de la fama y la fortuna velazqueñas está, inevitablemente, el Museo del Prado, la pinacoteca que conserva y exhibe gran parte de la producción del hispalense. Desde los albores de dicho museo, hay que estudiar la forma en la que Diego Velázquez ha sido expuesto dentro de sus muros, experimentando un progresivo alzamiento que le ha otorgado los privilegios expositivos con los que hoy en día cuenta.

Son, entonces, las celebraciones de los centenarios del artista, junto con su presencia dentro del Museo del Prado, los pilares fundamentales a través de los cuales intentaré dar a conocer el proceso mediante el cual Velázquez se ha convertido en el representante por antonomasia no sólo de su época o del movimiento artístico que le arropó, sino del arte español. El pintor hispalense ha conseguido alzarse como un estandarte nacional en el cual se apoyan valores tanto artísticos como políticos que intentan salvaguardarse y ser recordados a través de obras tan emblemáticas como *Las Meninas* o los retratos reales.

Van Wamel, Marieke *Radboud University*

■ **Anthonis Mor i Hieronymus Bosch: casos d'estudi sobre la problemàtica participació espanyola en la primerenca cultura moderna holandesa**

L'artista Anthonis Mor i la seva obra són sorprenentment poc coneguts entre el públic holandès. Tot i que és reconegut pels historiadors de l'art holandesos com un retratista important, Mor poques vegades ha estat objecte d'investigació o publicacions. El nom Hieronymus Bosch és molt conegut, però un tema ben diferent és la seva recepció. S'ha posicionat en la història de l'art com un artista singular i aïllat, i en conseqüència, les relacions i connexions amb els seus mecenes i col·leccionistes ha rebut poca atenció. Els casos d'aquests artistes són representatius de la influència que va tenir en la història de l'art la formació de la identitat nacional holandesa. Aquesta identitat es forjà al llarg de diversos segles, però un dels temes principals en la seva formació ha estat la problemàtica participació espanyola en la cultura flamenca durant el període anterior a la rebel·lió holandesa (1568-1648). El fet de considerar la presència espanyola gairebé exclusivament com una força externa i opressora va quedar fortament arrelat a la cultura holandesa. A causa d'aquest procés, els primers artistes moderns no complien amb els ideals de la identitat nacional tal i com aquesta es va construir entre els segles XVII i XIX. Aquest estudi planteja la qüestió de la recepció dels artistes flamencs amb connexions espanyoles, i de com eren percebuts en la literatura artística durant les diferents fases en que es va formar la identitat nacional holandesa. Es demostrarà que aquest punt de vista selectiu ha exclòs alguns artistes del repertori holandès, adoptant les biografies i obres d'altres per a la història de l'art. Aquests processos de política cultural van ser executats tan a fons que tant les estructures com les seves conseqüències esdevingueren invisibles, fins i tot pels holandesos actuals.

■ **Anthonis Mor and Jheronimus Bosch: casestudies in the problematic position of Spanish involvement in Early Modern Netherlandish culture**

The artist Anthonis Mor and his work are surprisingly little-known to the Dutch general public. Although he is recognised by Dutch art historians as an important portraitist, Mor has rarely been the subject of Dutch research or publications. The name Jheronimus Bosch is very well-known, but with regard to his reception another process has been at work. He has been positioned in art-history as an singular and isolated artist and consequently the relations and connections to his patrons and collectors have received little attention. The cases of these artists can be seen as representative of the impact that the formation of the Dutch national identity had on art history. This identity was shaped during several centuries, but one of the main issues in its formation has been the problematic position of the Spanish involvement in Netherlandish culture in the period preceding the Dutch Revolt (1568-1648). It is deeply rooted in the Dutch culture to regard the Spanish presence almost exclusively as an external and oppressive force. Because of this process, early modern artists did not comply with the ideals of the national identity as this was constructed in the seventeenth and nineteenth century.

Presented in this paper is the question of how Netherlandish artists with Spanish connections were perceived in literature on art during the different phases in which the Dutch national identity was formed. It will show that this selective view has excluded certain artists from the Dutch canon and has adapted the biographies and oeuvres of others in art history. These processes of cultural politics were so thoroughly executed that both the structures and the consequences became invisible, even for many of the Dutch today.

Solacini, Claudia *Università di Bologna***■ Connexions simbòliques: Retrats mitològics i propaganda política durant l'era revolucionària Americana**

La ponència analitzarà el paper que va tenir l'antiguitat clàssica en l'art americà, centrant-se en el desenvolupament inexplorat del retrat mitològic com a propaganda política durant l'era revolucionària. Les representacions dels pares de la pàtria com a semidéus van ser inspirades directament per les imatges de sobirans francesos representats com a membres de l'Olimp. Tanmateix, aquests retrats de poder no eren simples còpies d'una tradició figurativa europea. L'objectiu de la ponència és la de demostrar com la cerca d'una identitat nacional a través dels seus herois alliberadors va justificar l'ús de les virtuts clàssiques en els retrats americans, i de com les antigues al·legories van ser capaces de canviar els seus significats en funció dels diferents contextos històrics.

■ Symbolic Connections: Mythological Portraiture and Political Propaganda in the American Revolutionary Era

I will be analyzing the role classical antiquity played in American art, focusing on the unexplored development of mythological portraiture as political propaganda during the Revolutionary Era. The portraits of the Founding Fathers as demigods were directly inspired by images of the French sovereigns as Olympians, but these *portraits de pouvoir* were not mere copies of a European figurative tradition. My goal is to demonstrate how the search for a national identity through its liberating heroes justified the use of classical virtues in American portraiture, and how ancient allegories were able to change their meanings depending on the various historical contexts.

