

CEHA
XVII CONGRÉS NACIONAL D'HISTÒRIA DE L'ART



Departament d'Història de l'Art



PRE - ACTES

CEHA

XVII CONGRÉS NACIONAL D'HISTÒRIA DE L'ART

PRESIDÈNCIA D'HONOR

Santiago Alcolea Gil
Joaquín Yarza Luaces

COMITÈ ORGANITZADOR DEL CONGRÉS

President: Joan-Ramon Triadó

Secretari: Carles Mancho

Vocals: Lourdes Cirlot, Antoni Conejo, Rosa Creixell, Mireia Freixa, Vicenç Furió, Anna Maria Guasch, Juan Miguel Muñoz, Carme Narváez i M. Teresa Vicens

Col·laboradors: Víctor Adiego, Herman Bashiron, Flavia Bazzochi, Ricard Bru, Isabel Fabregat, Núria Fernández Rius, Borja Franco, Toni Galmés, Marisa Gómez, Izaskun Indacoechea, Verónica Jiménez, Barbara Marchi, Santiago Mercader, Modesta di Paola, Nuria Peist, Michela Rosso, Ilaria Sgrigna i Ariadna Sotorra

COMITÈ CIENTÍFIC

Presidenta: Mireia Freixa

COMITÈ CIENTÍFIC MESA I: "MEMÒRIA I TECNOART"

President: José Luis Brea (Universidad Carlos III, Madrid)

Vocal 1: José Ramón Alcalá (Universidad de Castilla-La Mancha)

Vocal 2: Claudia Giannetti (especialista en *Media Art*)

Vocal 3: Anna Maria Guasch (Universitat de Barcelona)

Vocal 4: Lourdes Cirlot (Universitat de Barcelona)

Adjunta: Michela Rosso (Universitat de Barcelona)

COMITÈ CIENTÍFIC MESA II: "MEMÒRIA DEL PASSAT"

President: Delfín Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid)

Vocal 1: Immaculada Lorés (Universitat de Lleida)

Vocal 2: Marià Carbonell (Universitat Autònoma de Barcelona)

Vocal 3: Germán Ramallo (Universidad de Murcia)

Vocal 4: Milagros Guardia (Universitat de Barcelona)

Adjunta: Ilaria Sgrigna (Universitat de Barcelona)

COMITÈ CIENTÍFIC MESA III: “LES NOVES HISTÒRIES DE L’ART”

President: Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid)

Vocal 1: Alberto Luque (Universitat de Lleida)

Vocal 2: Jesús Carrillo (Universidad Autónoma de Madrid)

Vocal 3: Núria Llorens (Universitat Autònoma de Barcelona)

Secretari: Vicenç Furió (Universitat de Barcelona)

Adjunta: Nuria Peist (Universitat de Barcelona)

COMITÈ CIENTÍFIC MESA IV: “REMEMORAR ARTEFACTA, ATIFELLS, ATUENDOS”

President: Ignasi Terradas (Universitat de Barcelona)

Vocal 1: Rosalia Torrent Esclapés (Universitat Jaume I, Castelló)

Vocal 2: Anna Muntada (Universitat Autònoma de Barcelona)

Vocal 3: Joan Domenge (Universitat de Barcelona)

Secretària: Teresa M. Sala (Universitat de Barcelona)

Adjunta: Ricard Bru (Universitat de Barcelona)

EDICIÓ *ON-LINE*

Núria Fernández Rius

Núria Peist

EDICIÓ EN PAPER DE LES PRE-ACTES

Flavia Bazzochi

Modesta di Paola

Ariadna Sotorra

TAULA DE CONTINGUTS

CALENDARI	16
MESA II: MEMÒRIA DEL PASSAT	
PONÈNCIA: Memòria del passat [títol provisional] Delfín Rodríguez	20
SUBPONÈNCIA: Recordant el passat. Descuberta, recuperació, ideologia [títol provisional] Arturo Carlo Quintavalle	20
SUBPONÈNCIA: La memòria artística i l'oblit del passat Carles Mancho	20
SUBPONÈNCIA: La historia de la restauración como deconstrucción de la memoria Ascensión Hernández Martínez	23
COMUNICACIONS	
El Barrio Gótico de Barcelona. Historiografía, nacionalismo y planificación del pasado Agustín Cocola Gant	26
Las artes en la Habana en los años Sesenta: memoria de la fase creativa de una revolución Alessandra Anselmi	28
La reconstrucción de la arquitectura militar como imagen del régimen franquista Alex Garrís Fernández	29
Fuentes clásicas para el estudio de la gestualidad en el arte medieval Alicia Mígueles Cavero	31
La representación después de la Shoah Alicia Yáñez Puentes	33
La Exposición Iberoamericana: monumento a la memoria, víctima del olvido Ana Souto Galván	36

El tiempo y la memoria. El Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada: programa de intervenciones arquitectónicas durante la época franquista Aroa Romero Gallardo	39
Las iglesias de Serrablo: un pasado renacido Asunción Urgel Masip	41
Arte del franquismo. La gloria del Imperio y el rechazo al arte abstracto judaizante, masónico y comunista Begoña Fernández Cabaleiro	44
Arquitectura, ciudad e ideología. La recuperación de señas de identidad por Francisco Pons-Sorolla Belén M ^a Castro Fernández	46
El historiador del arte y las intervenciones en el patrimonio histórico-artístico. Un caso práctico: el hotel palacio del bailío en Córdoba Blanca González Talavera	49
Uso y memoria de las fuentes antiguas en el primer manuscrito español sobre perspectiva Carmen González Román	53
La perspectiva de José Maria Quadrado (1819–1896) ante el patrimonio Catalina Cantarellas Camps	55
El Noucentisme y lo primitivo. ¿La tradición reformulada Cristina Rodríguez Samaniego	58
Apología de la desmemoria: la pintura española de los ochenta Daniel A. Verdú Schumann	60
Utilización y revalorización del pasado. La restauración de la arquitectura religiosa en el Gran Bilbao (1876–1936) Eva Diez Paton	62
Tratados, arquitectura y el vuelo del Boomerang Félix Díaz Moreno	65
“Actuar en libertad, con fe en el porvenir y respeto por el pasado”: Tomás García Luna y la difusión del eclecticismo en España Francisco Daniel Hernández Mateo	67
(Re)construir en pasado, (re)inventar el presente. La tradición popular como fuente de identidad y paradigma de modernidad en la arquitectura vasca de preguerra Francisco Javier Muñoz Fernández	70
La memoria de lo efímero: escenografía durante la Guerra Civil española Idoia Murga Castro	73
La ornamentación medieval y alto medieval: ejemplo de transmisión de la cultura clásica Ilaria Sgrigna	75
El expresionismo en Polonia: ruptura y reconciliación con el pasado Inés Ruiz Artola	78

Los pormenores de Nemesio M. Sobrevila en el aparato de propaganda cinematográfico durante la Guerra Civil	82
Izaskun Indacochea Oyarzun	
Mémoire d'une dynastie déchuée: l'image posthume des Aragonais de Naples en Italie et en Espagne	85
Joana Barreto	
La memoria de la antigüedad en las armaduras de cubierta y sus diferentes vías de difusión	88
Joaquín García Nistal	
Proyección del pasado en la obra de varios artistas latinoamericanos contemporáneos	91
Jodie Dinapoli Algarra	
La “construcción” del pasado a través de la memoria de los muertos: los sarcófagos antiguos de Fernán González y Doña Sancha	95
José Alberto Moráis Morán	
Fin de la historia, historia de la pintura y pintura de historia	98
Juan Pablo Wert Ortega	
Transmisión y enriquecimiento de programas iconográficos en la Alta Edad Media: el caso de las <i>Etimologías</i> de doña Sancha de León	99
Junko Kume	
El patrimonio artístico burgalés y la memoria histórica; su instrumentación	101
Lena Saladina Iglesias Rouco	
Valoración y uso de los vestigios de la antigüedad en la Valencia del Renacimiento	104
Luis Arciniega García	
Central Montemartini versus Centro Cultural Los Molinos: las políticas municipales y el patrimonio arqueológico-industrial	106
Luz María Gilabert González	
Adquisició i utilització de fotografies a l'Academia de Belles Arts de Barcelona, 1860–1880	108
Margarida Güell i Baró	
El mudéjar revisitado en la arquitectura zamorana de finales del siglo XIX y principios del XX	111
María Ascensión Rodríguez Esteban	
El humor gráfico en cuadernos para el diálogo. Los dibujos de Layus	115
María de la Paz Pando Ballesteros	
Recuperación de la tradición iconográfica oriental en el arte sacro actual	118
María Diéguez Melo	
Las primeras experiencias de protección del patrimonio: El papel de Roberto Fernández Balbuena durante la Guerra civil española	121
María Diez Ibargoitia	
Leyendas marianas e imágenes milagrosas. Las “vírgenes encontradas” en la Valencia medieval	122
María Elvira Mocholí Martínez	

Obras surgidas de la memoria: Pedro Cano María González Sánchez	125
El pasado como condición: discurso artístico e identidad nacional durante el franquismo M ^a Isabel Cabrera García	128
El centro artístico literario y científico de Granada: memoria del pasado (1885–1985) María José García Larios	130
La restauración en la España del Nacionalcatolicismo. Caudillaje y Cruzada María Pilar García Cuetos	133
Imágenes para el recuerdo: cuando la arquitectura efímera perdió su condición de fugaz testigo de la historia María Pilar Poblador Murga	136
Monedas y sellos como modelos figurativos: ejemplos de transposición iconográfica en la Corona de Aragón Marta Serrano Coll	139
Contribución a la memoria artística y cultural de Granada en la primera mitad del siglo XX. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno con Antonio Gallego Burín Matilde Morales Gallego	142
Arte, política y mercado: el caso de los frescos de Joaquín Torres-García en el Palacio de la Generalitat de Barcelona Michela Rosso	146
Memoria histórica y poder. Legitimación institucional en el mundo prehispánico mesoamericano Miguel Ángel Sorroche Cuerva	149
Francesc Santacana i Campmany. Restitución de una memoria patrimonial Miriam Aguilar Camañes	151
La dirección de regiones devastadas en Gijón. Una arquitectura al servicio del régimen Miriam Andrés Eguiburu	153
Cuando el patrimonio es baza política. Restaurar un monumento como emblema de una región Natalia Juan García	155
Monterrey reinventado: la estela de este palacio renacentista en la arquitectura salmantina del siglo XX. Un ejercicio de memoria Sara Núñez Izquierdo	156
Legado cultural y memoria en la España pos-Franquista: la Generación del 27 en el Reina Sofía Silvina Schammah Gesser	159
El relato de viajes como memoria. Siete recuerdos de San Juan de los Reyes Verónica Gijón Jiménez	161
La nueva figuración argentina. Origen y planteamiento. Propuestas de renovación Vicente Méndez Hernán	163

La nostalgia dell'Acropoli e la strategia di Eco in un progetto civico di Josep Ll. Sert. L'edificio della <i>Fundació Joan Miró-CEAC</i> di Barcellona como mezzo di rappresentazione della memoria della città e delle sue possibili metamorfosi	166
Vincenzo Ferraro	
Escenografías re-construidas	170
Virginia de la Cruz Lichet	
Influencias de los conventos franciscanos extremeños en la arquitectura conventual novohispana del siglo XVI	173
Yolanda Fernández Muñoz	
MESA III: NOVES HISTÒRIES DE L'ART	
PONÈNCIA: Metodologías o géneros literarios y estrategias narrativas	178
Fernando Marías	
SUBPONÈNCIA: Novedad y espejismo en la noción de "cultura visual"	180
Alberto Luque	
SUBPONÈNCIA: La narración de la historia del arte contemporáneo en España. Comentarios al margen	184
Jesús Carrillo	
SUBPONÈNCIA: Las historias del arte de James Elkins y algunas más	186
Vicenç Furió	
COMUNICACIONS	
Un pasado que devuelve la mirada: Carl Einstein y la historia radical del arte	189
José María De Luelmo Jareño	
A la sombra de Aby Warburg	192
Alexandre Bauzà Bardelli	
Una iconología para el futuro: la Bildwissenschaft y el debate alemán sobre el estudio de la imagen	196
María Lumbreras Corujo	
La historia del arte y la conciencia del espectador	199
Paula Barreiro López	
¿Lo visual / lo óptico? La primacía greenbergiana en los estudios visuales: continuidad y discontinuidad	202
Julia Doménech López	
Paseos por el extrarradio: desplazamientos desde la historia social del arte	204
Miguel Anxo Rodríguez González	
Memorias, cartografías y activismo: retos de la Historia del Arte a principios del siglo XXI	207
Rosa María Rodríguez Porto	
El cambio de estilo según Thomas Crow. Confrontaciones teóricas	210
Marlen Mayela del Carmen Mendoza Morteo	

El anclaje en lo cultural o por qué las nuevas historias del arte olvidaron a la sociología	214
Nuria Peist Rojzman	
El resquebrajamiento de la mirada dominante. Postcolonialismo y feminismo ante <i>Les Demoiselles d'Avignon</i>	217
María Teresa Méndez Baiges	
La aportación del estudio de los materiales y sus poéticas a una historia del arte contemporáneo abierta e interdisciplinar	220
Carmen Bernárdez Sanchís	
Arte y Economía: La inversión institucional en fondos museísticos y la capacidad de gasto de las Haciendas Forales Vascas durante el siglo XX	223
Xesqui Castañer López i José Luis Hernández Marco	
Las mujeres de El Jinete Azul	226
Mercedes Valdivieso Rodrigo	
Los retos del tercer milenio: factores de influencia en el estudio de la arquitectura contemporánea	229
Laura Muñoz Pérez	
Miradas amargas en espejos del desengaño	232
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez	
Acerca de lo memorable, o de cómo Claude Cahun y Suzanne Malherbe resistieron la invasión nazi en la Isla de Jersey	234
Elsa Plaza Müller	
Crítica de arte y polémicas de género en la España del primer tercio del siglo XX	237
Isabel Rodrigo Villena	
Cine e historia del arte: la memoria y sus desvaríos	240
Rafael Jackson	
“Recordar el dolor, dejar obrar al amor”. Arte y memoria de hechos históricos trágicos en las obras de artistas contemporáneas. El caso de [Sw:it] Home: A Chant (2001–2006) de Elena del Rivero	244
Assumpta Bassas Vila	
Construir una memoria: la relación creativa entre Remedios Varo y Leonora Carrington	246
María José González Madrid	
El Museo del Prado como monumento conmemorativo de la Guerra de la Independencia	249
Eugenia Afinoguénova	
A vueltas con la historia de la cultura: problemas y reflexiones sobre el uso del modelo polisistémico en la historia del arte	251
Ivan Rega Castro	
De cómo el método construye el objeto: la antropología histórica y la historia del arte. El caso del claustro de San Pedro de la Rúa en Estella (Navarra)	254
Renée del Porto Ortúzar	

La Teoría del Arte en el marco de las Humanidades Digitales: nuevas perspectivas de análisis	256
Nuria Rodríguez Ortega i Miguel Taín Guzmán	
¿Cultura y arte en los animales? Sobre la posibilidad de un Arte Animal	259
Concepción Cortés Zulueta	
La Historia del Arte nunca tuvo lugar. De profecías y fantasmas	262
Marta Morales Martín	
El Novecento de El Greco: historia del arte y modernidad (unas notas italianas sobre su recepción, historiografía y fortuna crítica)	265
Davide Lacagnina	
El filisteísmo metodológico: una suspensión temporal de los valores culturales	267
Joan Manel Arévalo Sabaté	
Un caso de estudio para una nueva historia de la fotografía del siglo XIX en España: Pau Audouard, un diálogo entre Barcelona y París	269
Núria Fernández Rius	

MESA IV: REMEMORAR ARTEFACTA, ATIFELLS, ATUENDOS

PONÈNCIA: Perspectivas de fusión entre arte y “artesanía”	274
Ignasi Terradas Saborit	
SUPONÈNCIA: Escultores de oro y plata	276
María Victoria Herráez Ortega	
SUPONÈNCIA: El diseño y el imaginario del lujo	278
Oriol Pibernat	
SUPONÈNCIA: Vestir el cuerpo, desnudar el arte	280
Mónica Carabias Álvaro	
COMUNICACIONS	
El león y el trono en la iconografía medieval: imagen de poder y exégesis teológica	282
Francisco de Asís García García	
Un busto-relicario para el monasterio gerundense de San Daniel	285
Joan Valero Molina	
Brandons, torxes, llibres, banderes, entremesos i altres arreus (la creació del càrrec de pintor de la ciutat a Barcelona i a Tortosa i les seves funcions)	287
Jacobo Vidal Franquet	
El orientalismo tardomedieval a través de la pintura: Nicolás Francés como exponente de un concepto	289
M. Carmen Rebollo Gutiérrez	
El record a través dels objectes devocionals. Les medalles, els rosaris i les creus del Born i de la Plaça Vila de Madrid de Barcelona	293
Maria de Gràcia Salvà Picó	

Estudios sobre el arte del hierro en Cataluña: nuevas aportaciones Lluïsa Amenós Martínez	296
Espectadores de nuestra memoria Natalia Juan García	298
Memòria i esperança. Els continguts vius del projecte. Nota sobre el pensament d'Ernst Bloch des de la recerca sobre el disseny Miquel Mallol Esquefa	300
El mueble, obra de arte o artefacto útil María Paz Aguiló	303
Espais viscuts: Cases grans. Interiors i mobiliari en la Barcelona del set-cents Rosa M. Creixell Cabeza	304
Los interiores del siglo XVIII, referente de la memoria familiar del linaje Carles Mónica Piera Miquel	306
Lujo, gusto y arte de la diplomacia hispánica en la corte francesa (1745–1791) Àngela Julibert Jiménez	308
L'evolució dels interiors del tombant del segle XIX al XX a través dels mosaics hidràulics de la Casa Escofet Maribel Rosselló Nicolau	311
Amueblar para recordar: la Diputación Provincial de Oviedo Gerardo Díaz Quirós	313
Josep Pascó, decorador de interiores. De la idea a la creación. A vueltas con la historia de la cultura: problemas y reflexiones sobre el uso del modelo polisistémico en la historia del arte Aitor Quiney Urbeita	315
Rememorar és avançar. Un viatge pels túnels dels temps de l'art Núria Ruiz Comin	319
Rememorar bimbals, joguines i artefactes en miniatura Pere Capellà Simó	322
Recuerdos, acumulación y Kitsch: las instalaciones de Pepón Osorio y la tradición latina de los objetos de altar Laura Bravo López	325
La consideración del objeto en las <i>Wunderkammern</i> de la posmodernidad Soledad Pérez Mateo i María Teresa Marín Torres	328
100 años de investigación en los tejidos del Valle del Nilo: claves para una nueva interpretación Laura Rodríguez Peinado	331
Recuperar l'esplendor d'un passat: els teixits sumptuosos a la Seu Vella de Lleida en època baixmedieval Francesc Fité Llevot i Alberto Velasco González	334
María de Molina y la promoción de textiles en la corte castellana entre el último cuarto del siglo XIII y el primero del XIV: usos y gustos María Pellón Gómez-Calcerrada	336

La indumentaria y las pompas fúnebres a través de los sepulcros góticos de la catedral de Toledo	338
Sonia Morales Cano	
L'ofici de brodar a la Catalunya del segle XVI. Els brodats en la indumentària litúrgica de la Seu de Vic	340
Miquel Mirambell i Abancó	
Historia y Arte de un atuendo significativo: El Mantón de Manila	343
Carmen Herrera Raquejo	
El tejido histórico de la moda en tiempos de Isabel II	344
Ana Llorente Villasevil	
Mangas pardas bordadas de pardo	348
Sílvia Saladrigas Cheng i Joan Soler i Jiménez	
Empremtes sobre teixit	350
Assumpta Dangla Ramon i Mònica Dòria Torres	
En estat de joia. L'aixovar de Frida com amor al cos	352
Laura Mercader Amigó	

MESA I: MEMÒRIA I TECNOART

PONÈNCIA: Memòria i tecnoart [títol provisional]	356
José Luis Brea	
SUBPONÈNCIA: Antecedentes del imaginario digital	356
Lourdes Cirlot Valenzuela	
SUBPONÈNCIA: Mapas de lo virtual y la virtualización en la era de la globalización	358
Anna María Guasch Ferrer	
SUBPONÈNCIA: Arte, política y nuevos medios	360
Juan Martín Prada	
COMUNICACIONS	
La memoria de la guerra civil en <i>El viaje de Carol</i> (Imanol Uribe) y <i>El laberinto del fauno</i> (Guillermo del Toro)	363
Amparo Aliaga Sanchis	
Paradojas artísticas contemporáneas: Naturaleza versus Tecnología	365
Ana Ara Fernández	
Rememoración y Repetición. Consideraciones sobre la memoria en la videocreación contemporánea	367
Andrea F. Díaz	
Imaginario Espacio-temporal en la Era Digital: Antecedentes Artísticos	370
M. Luisa Gómez Martínez	
La imagen del pasado en las películas mexicanas de la década de los noventa: de la reconstrucción histórica a la mitificación de la historia	373
Aleksandra Jablonska	

Arte Gráfico Digital: matrices híbridas y nuevas estampaciones Juan Francisco Macías López	375
La recuperación y recreación del pasado (aplicación de las nuevas tecnologías en el Patrimonio Histórico dañado o desaparecido) Victoria Quirosa García i Lucía Gómez Robles	378
Memoria personal y colectiva en la experimentación audiovisual: José Val del Omar y Javier Codesal Virginia Ruisánchez Acebal	381
El Interfaz como motivación del aprendizaje del Patrimonio. Aplicaciones prácticas en torno a los Reales Alcázares de Sevilla y el “descubrimiento” interactivo Francisca Torres Aguilar i Concepción Rodríguez Moreno	383
Presencias paradójicas: espacio, representación y performatividad en la era digital Juan Albarrán Diego	385
Desvanecimiento y renovación del imaginario tecno-utópico en el media art Pau Alsina González	388
Hacia una clasificación no matérica del arte digital David Casacuberta Sevilla	390
El mite de la fi de l’art Enric Ciurans Peralta	392
Narrativas fluidas. El agua como presencia material en las artes plásticas contemporáneas Esther Moñivas Mayor	393
Tejer una red de lugares. Oficialidades y subjetividades. Un proyecto de investigación en el marco de los Estudios Visuales Yolanda Pérez Sánchez	396
De la obra de arte total al XML Carlos Seda Gambín	400
Beirut, presente continuo. La memoria entre la destrucción y la reconstrucción Herman Bashiron Mendolicchio	402
En los umbrales de un Neo-humanismo digital: el trabajo artístico de Marotta & Russo Daniele Della Vedova	405
Imprevisibilidad creativa entre pensamiento archipiélago y cuerpo nomádico Modesta Di Paola	407
Estudio sobre líneas de trabajo y desarrollo del <i>New Media Art</i> ante las nuevas técnicas de control y vigilancia Paloma G. Díaz	410
Peter Greenaway: Un ilustrado en la Era Neobarroca Monika Keska	412
Marina Núñez. La búsqueda de la fractura Daniel López del Rincón	414

Una aproximación a distintos procesos de revisión histórica de ciertos artistas contemporáneos chinos	417
Laia Manonelles Moner	
Creación en los pliegues de la ciudad invisible: Síntesis sonora y visual en <i>La Celeste</i> (2004), de Pascal Auger y José Manuel López López	420
Pedro Ordóñez Eslava	
Metrópolis pixeladas. La ciudad postindustrial en los videojuegos	423
M ^a Aranzazu Pérez Indaverea	
Conceptualizando el Arte Postal: red sin inicio, ni fin	426
Fabiane Pianowski	

CALENDARI DEL CONGRÉS / CALENDARIO DEL CONGRESO**dilluns 22 de setembre / lunes 22 de Septiembre**

08:00 h.

Recollida de credencials / *Recogida de credenciales*

09:00 h.

Inauguració del XVII Congrés del CEHA / *Inauguración del XVII Congreso del CEHA*

09:30 h.

Conferència inaugural / *Conferencia inaugural*

Dr. Victor Stoichita: "Como saborear un cuadro. La Fiesta de Venus por Ticiano y la écfrasis de Filostrato"

10:30 h.

Pausa

11:15 h.

Inici de la sessió de la Mesa II: "Memòria del Passat" / *Inicio de la sesión de la Mesa II: "Memoria del Pasado"*Ponència / *Ponencia*

Dr. Delfín Rodríguez

12:15 h.

Subponència 1^a / *Subponencia 1^a*

Dr. Arturo Carlo Quintavalle

12:45 h.

Debat entorn de les ponències / *Debate en torno a las ponencias*

15:30 h.

Subponència 2^a / *Subponencia 2^a*

Dr. Carles Mancho: "La memòria artística i l'oblit del passat"

16:00 h.

Subponència 3^a / *Subponencia 3^a*

Dra. Ascensión Hernández Martínez: "La historia de la restauración como deconstrucción de la memoria"

16:30 h.

Debat entorn de les ponències / *Debate en torno a las ponencias*

17:00h-20:00 h.

Meses de discussió on es debatran les comunicacions de la Mesa II / *Mesas de discusión donde se debatirán las comunicaciones de la Mesa II***dimarts 23 de setembre / martes 23 de Septiembre**

09:30 h.

Inici de la sessió de la Mesa III: "Noves històries de l'art" / *Inicio de la sesión de la Mesa III: "Nuevas historias del arte"*Ponència / *Ponencia*

Dr. Fernando Marías: "Metodologías o géneros literarios y estrategias narrativas"

10:30 h.

Pausa

11:00 h.

Subponència 1^a / *Subponencia 1^a*

Dr. Alberto Luque: "Novedad y espejismo en la noción de «cultura visual»"

11:30 h.

Subponència 2^a / *Subponencia 2^a*

Dr. Jesús Carrillo: "La narración de la historia del arte contemporáneo en España.
Comentarios al margen"

12:00 h.

Subponència 3^a / *Subponencia 3^a*

Dr. Vicenç Furió: "Las historias del arte de James Elkins y algunas más"

12:30 h.-13:30 h.

Debat entorn de les ponències / *Debate en torno a las ponencias*

16:00 h.-20:00 h.

Meses de discussió on es debatran les comunicacions de la Mesa III / *Mesas de discusión donde se debatirán las comunicaciones de la Mesa III*

16:00 h.-19:00 h.

Sessió de l'Aula Oberta / *Sesión de l'Aula Oberta*

dimecres 24 de setembre / miércoles 24 de Septiembre

Festa de la Mercè

dijous 25 de setembre/ jueves 24 de Septiembre

09:00 h.

Inici de la sessió de la Mesa IV: "Rememorar artefacta, atifells, atuendos" / *Inicio de la sesión de la Mesa IV: "Rememorar artefacta, atifells, atuendos"*

Ponència / *Ponencia*

Dr. Ignasi Terrades: "Perspectivas de fusión entre arte y «artesanía»"

10:00 h.

Debat entorn de la ponència / *Debate en torno a la ponencia*

10:30 h.

Pausa

11:00

Subponència 1^a / *Subponencia 1^a*

Dra. María Victoria Herráez: "Escultores de oro y plata"

11:30 h.

Mesa de discussió i debat de les comunicacions / *Mesa de discusión y debate de las comunicaciones*

13:00 h.

Assemblea General del CEHA / *Asamblea General del CEHA*

15:30 h.
Subponència 2^a / *Subponencia 2^a*
Oriol Pibernat: "El diseño y el imaginario del lujo"

16:00 h.
Mesa de discussió i debat de les comunicacions / *Mesa de discusión y debate de las comunicaciones*

17:15 h.
Subponència 3^a / *Subponencia 3^a*
Dra. Mónica Carabias: "Vestir el cuerpo, desnudar el arte"

17:45 h.
Mesa de discussió i debat de les comunicacions / *Mesa de discusión y debate de las comunicaciones*

19h. Taula rodona / Mesa redonda:
"Un museu de les arts decoratives i del disseny a Barcelona"

divendres 26 de setembre / viernes 26 de Septiembre

09:00 h.
Inici de la sessió de la Mesa I: "Memòria i tecnoart" / *Inicio de la sesión de la Mesa I: "Memoria y tecnoarte"*

Ponència / *Ponencia*
Dr. José Luís Brea

10:00 h.
Subponència 1^a / *Subponencia 1^a*
Dra. Lourdes Cirlot: "Antecedentes del imaginario digital"

10:30 h.
Pausa

11:00 h.
Subponència 2^a / *Subponencia 2^a*
Dra. Anna Maria Guasch Ferrer: "Mapas de lo virtual y la virtualización en la era de la globalización"

11:30 h.
Subponència 3^a / *Subponencia 3^a*
Dr. Juan Martín Prada: "Arte, política y nuevos medios"

12:00 h.
Debat entorn de les ponències / *Debate entorno a las ponencias*

15:15 h.-18:30 h.
Mesa de discussió i debat de les comunicacions / *Mesa de discusión y debate de las comunicaciones*

19:00 h.
Cloenda / *Clausura*

CEHA
XVII CONGRÉS NACIONAL D'HISTÒRIA DE L'ART



Departament d'Història de l'Art



PONÈNCIA**Memòria del passat [títol provisional]**

Delfin Rodríguez

Correu electrònic: —

Institució: Universidad Complutense de Madrid

No disponible en tancar l'edició d'aquestes pre-actes.

SUBPONÈNCIA**Recordant el passat. Descoberta, recuperació, ideologia [títol provisional]**

Arturo Carlo Quintavalle

Correu electrònic: arturocarlo.quintavalle@unipr.it

Institució: Sezione dei Beni Archeologici e Storico Artistici (Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo)

No disponible en tancar l'edició d'aquestes pre-actes.

SUBPONÈNCIA**La memòria artística i l'oblit del passat**

Carles Mancho

Correu electrònic: carles.mancho@ub.edu

Institució: Universitat de Barcelona

*...y la verdad, no sé por qué
se me olvidó que te olvidé,
a mí que nada se me olvida.*

La recerca en història de l'art sovint, sinó exclusivament, es construeix a partir d'un procés dialèctic entre obra i model. Dialèctic amb totes les conseqüències, perquè no pot haver res més antitètic d'una obra que el seu / seus models. No ens entretindrem a cercar una definició universalment vàlida d'obra, d'art s'entén, perquè està fora de les nostres capacitats. Coincidirem, tanmateix, en què molts de nosaltres l'entendem com a creació original en què conflueixen tot un seguit d'experiències de l'artesà / artista, entre les quals s'hi poden comptar els models, entesos com a experiències estètiques, intel·lectuals.

Una praxis filla de l'època de la reproductibilitat tècnica de l'obra d'art ha reduït sovint aquesta confrontació entre obra i model a una mera i indiscriminada cerca de models possibles. Com si un llibre fos el resultat de la suma dels significats de cada paraula que el compona, aquest concepte holístic de l'obra d'art ha acabat convertint, en un cert sentit, l'eina d'anàlisi, és a dir, el model, en una finalitat en ella mateixa. L'obra ha quedat rellegada a un segon terme.

Un cop confirmada la profecia de Paul Valéry, "Com l'aigua, el gas o el corrent elèctric entren, gràcies a un esforç gairebé nul, procedents de lluny, en les nostres cambres per respondre a les nostres necessitats, així mateix serem fornits d'imatges i de seqüències de sons, que es manifesten amb un petit gest, gairebé un senyal, i després sobtadament ens deixen", es fa difícil per a molts investigadors de finals del segle 20 i inicis del segle 21 imaginar un món en què aquesta immediatesa no existís. No ens sembla estar descobrint cap novetat si afirmem que, lògicament, la configuració del nostre món determina la forma com afrontem l'anàlisi del passat. En el gest de fer clic amb el ratolí hi ha tanmateix quelcom de revolucionari i, per força, quelcom de perillós. Disposar de tota la informació de manera gairebé instantània ens permet, o hauria de permetre, d'incrementar la nostra producció científica. I això, probablement, deixa molt tranquil·les les aigües universitàries de les subvencions. El perill rau en perdre de vista que aquesta disponibilitat d'informació només ha existit en l'actualitat i que fins a l'aparició de la fotografia i el cinema no era ni tan sols imaginable. Sense voler entrar en l'àmbit d'altres meses, potser caldria fer la història de l'art considerant com a punts de tall l'abans i el després del cinema.

En relació amb tot això, no inventarem res si parlem de Vitruvi. Tampoc no ho va fer Poggio Bracciolini (1380-1459) trobant un manuscrit de *De architectura* en 1416 a Sankt Gallen (Suïssa). Ens és útil, tanmateix, per a identificar un dels problemes que volem tractar en aquesta ponència. Podríem afirmar que Gian Francesco Poggio Bracciolini, com a molt, devia descobrir Vitruvi de la pols, probablement no massa abundant, que el cobria a la biblioteca de Sankt Gallen. Com en el cas de moltes descobertes, en aquest cas va ser més important la identitat del descobridor que no pas l'objecte trobat. Poggio, humanista aretí format en l'estudi del grec en l'escola florentina de Manuel Crisoloras, també va ser, junt amb Coluccio Salutati, l'impulsor de la nova tipografia inspirada en la minúscola carolina i la capital romana que ha determinat el tipus de lletra a occident fins els nostres dies. Que aquest personatge exhumes per al naixent humanisme un manuscrit que no havia deixat de ser conegut des que va ser escrit va determinar amb tota probabilitat que se'n comencés a fer una lectura diferent de la que havia estat feta fins llavors i sobretot de la que havia estat feta ja en època d'August quan els Deu Llibres van veure la llum.

Els problemes de la recepció de Vitruvi són molts i complexos, la literatura a propòsit és vastíssima. Ens concentrarem, doncs, en un únic i gran problema metodològic: les còpies conservades del *De architectura* no havien salvat les il·lustracions originals. Que aquestes haguessin existit ens ho diu el propi text llatí que sovint remet a aquelles il·lustracions, per més aclaridores que la prosa de l'autor. Aquest fet, i de manera similar a com succeeix ara en algunes recerques de caràcter reconstructiu, va derivar en una veritable competició entre editors del text vitruvià; és més, fins i tot va derivar en una lluita entre el text i les il·lustracions que l'acompanyin.

El problema és molt interessant perquè, com s'ha dit, els usuaris del repristinat *De architectura*, gairebé mai van poder veure l'arquitectura de què els parlava l'autor. Vitruvi, arquitecte amb Cèsar i Octavià, va escriure sobre una arquitectura d'època republicana que va començar a desaparèixer tot just després de la redacció dels *Deu Llibres d'Arquitectura*. Justament, Vitruvi i el seu llibre van servir de palanca per a crear coses completament noves, tant que fins i tot sovint s'hi oposen. Per molt que els tractadistes des d'Alberti haguessin cercat de refer Vitruvi a la manera dels nostres estudis històrics, des de la distància és evident que les conseqüències d'aquest text han estat de caràcter creatiu, artístic, i no historicocientífic.

Això mateix ens hauria de posar en alerta davant la nostra manera d'explorar l'antiguitat, tingui el sentit que tingui aquesta paraula, Antiguitat, en funció del nostre punt de partida. La resposta, segons la pregunta, pot ser molt diferent: quin és el món romà que van veure els arquitectes del Renaixement? O, quin és el món romà que va llegar l'Edat Mitjana? Passem doncs, al segon problema que voldríem abordar.

Sovint, tiranitzada per l'ombra que el Renaixement n'ha projectat, la nostra imatge de l'Edat Mitjana ha estat paradigmàticament limitada o limitativa –i ens referim sempre a la manera com els estudiosos han afrontat el seu estudi– en relació amb l'Antiguitat. Començant per la més bàsica de les qüestions, la nominal, doncs, què hi ha de menys “clàssic” que l'Edat Mitjana? Per fortuna, aquest discurs ja fa un cert temps que comença a ser assaltat pels investigadors. No només des del punt de vista formal sinó des del punt de vista conceptual, també començant per les qüestions nominals. Atès que parlar d'art Clàssic referit a l'art de Grècia i Roma és un error, deixem d'utilitzar aquest substantiu-adjectivador o adjectiu-sustantivador i parlem d'art Antic o de l'Antiguitat.

De la mateixa manera com el Renaixement, o el Barroc, són plurals tant en la seva gènesi com en el seu desenvolupament, també hi ha una pluralitat d'Edats Mitjanes. Algunes molt allunyades de l'esperit de l'antiga Roma. Què en podem dir, sinó, de l'art hibernosaxó? D'altres terriblement properes. Sense l'enfocament cultural carolingi, l'humanisme del segle 15 hauria estat igual?

En darrer terme, sovint oblidem que també el món romà i el món grec tenien models. Per a Constantí, el més pagà dels emperadors “cristians”, els models són Trajà, Hadrià i Marc Aureli. Paradoxal veient la plàstica de la seva època! August va decidir trencar amb el seu passat, en què la figura d'Alexandre és essencial, i se'n va crear un de nou en què la plàstica reflectia un model polític que, no existint en la per a ell ja vella Roma, va haver de inventar en l'Atenes de Pèricles. Podríem pensar, doncs, que amb la Grècia “clàssica” arribem a l'origen i que amb Winckelmann i Mengs es tanca el cercle, però, caldria que ens demanessim, arribats en aquest punt: quina relació va existir entre l'art grec i les arts de Pèrsia i Egipte?

Si com sembla, doncs, cadascú ha anat creant-se un propi passat, prenent allò que servia millor els propis objectius d'acord amb la mentalitat de cada època, en l'anàlisi de la relació entre obra i model caldria considerar l'oblit del passat com un element complex en què conviuen formes actives i formes passives d'oblit. Exemple de les primeres podrien ser la decisió de Filipus I de Macedònia de donar una educació grega al seu fill, la d'August d'esborrar el seu passat filohel·lenístic, la de Carlemany de crear un nou tipus d'escriptura o la de Coluccio Salutati, d'impulsar l'estudi del grec a Florència. El millor exemple de les segones és com el temps i l'acció humana van suprimint o modificant el patrimoni monumental viscut, cosa que suprimeix en cada generació fites que podrien ser determinants per a futures mirades, fins i tot en l'època de la reproductibilitat tècnica de l'obra de l'art. La consciència de pèrdua, la voluntat de recuperació i la ideologia de la recuperació estan íntimament lligades amb les modalitats d'oblit. De com cadascun d'aquests factors es combina en depèn la relació de l'obra amb els propis models.

SUBPONÈNCIA

La historia de la restauración como deconstrucción de la memoria

Ascensión Hernández Martínez

Correu electrònic: ashernan@unizar.es

Institució: Universidad de Zaragoza

La restauración de monumentos viene siendo tradicionalmente presentada como una disciplina que nace a mediados del siglo XIX, que evoluciona a través de la sucesión de diferentes tendencias y escuelas, hasta llegar al siglo XXI cuando se acepta su transformación en una rigurosa disciplina científico-técnica, con una metodología y criterios de actuación claros y coherentes, a los que se añade una bibliografía ya casi inabarcable y una atención creciente por parte de los medios. Sin embargo, si se profundiza un poco más con detenimiento, analizando esa historia oficial que, al final, es también producto de una construcción realizada por el historiador, constataremos que la narración que se nos ha contado, a veces de manera extremadamente simplificada, oculta otras maneras de percibir lo que hoy se conoce como intervención en el patrimonio construido. Y es que tras la restauración de un edificio histórico, que a menudo se presenta como una simple operación técnica, se ocultan argumentos, razones y causas que van más allá de la pura conservación física de la obra, y que hacen de la restauración un acto cultural (cuando no político) que habla más de quien restaura que del objeto restaurado.

El objetivo de esta ponencia es, al hilo de esta reflexión, investigar en qué medida la restauración se ha convertido en un instrumento para consagrar una determinada memoria de las obras de arte. Memoria que puede no coincidir con su historia real, fijando una imagen de ellas que es producto de una intervención premeditada en la que pesan muchos factores, no siempre estrictamente científicos, que en muchos casos tienen que ver con la identidad social colectiva.

Como premisa debe partirse justo de lo opuesto, de la historia en negativo, de la destrucción de la que, por desgracia, tenemos numerosos ejemplos en los últimos cien años: desde las destrucciones que ocasionaron la guerra civil española y la II guerra mundial, a la premeditada voladura de piezas claves en el imaginario colectivo de ciertos grupos sociales como ha sido el Puente de Mostar, destruido en la guerra de la antigua Yugoslavia o los Budas de Bamiyán en Afganistán.

No es extraño que esto suceda porque la manipulación del patrimonio cultural ha sido algo recurrente en la historia, poniendo en evidencia que los monumentos, más allá del valor histórico y artístico concreto que puedan tener, están cargados de otros valores simbólicos, ideológicos y políticos, que los convierten en objetivos fáciles en tiempos de profundos cambios como los experimentados en las últimas décadas. En este sentido, en la frenética carrera de reescritura de la historia reciente desatada tras la caída del muro de Berlín en 1989, los países de Europa del Este siguen un camino que la Europa Occidental ya había recorrido.

En Alemania, se suceden operaciones como la liderada por la Fundación Frauenkirche en Dresde, que entre 1999 y 2007 ha conseguido reconstruir de las ruinas la más imponente construcción, símbolo de la iglesia protestante y levantada en el siglo XVIII según diseños del arquitecto George Bähr, destruida en el bombardeo de la capital sajona, en febrero de 1945, cerrando así las heridas, todavía abiertas desde la Segunda Guerra Mundial, para la población de la ciudad. Una controvertida operación en opinión de los especialistas, que cobra sentido en el marco de las iniciativas de los políticos locales, empeñados en cambiar la imagen de la ciudad a través de la recuperación de su etapa más gloriosa, el Dresde barroco, como si la historia se hubiera detenido entre aquella y nuestros días, intentando diluir en medio etapas tan controvertidas todavía como el nazismo o el comunismo. También debe recordarse la premeditada y consciente demolición que se lleva a cabo desde febrero de 2006 del Palacio de la República en Berlín, levantado en 1973 en parte del solar ocupado hasta 1950 por el Palacio Real de los Hohenzollern, a su vez derribado por el gobierno comunista de la República Democrática Alemana. El Palacio de la República, un edificio que desempeñó una activa función cultural y política en la vida social berlinesa durante tres décadas, ha sido condenado por las autoridades actuales por su calidad de símbolo demasiado explícito de una época que se intenta superar a toda costa en el acelerado proceso de “refundación y reconstrucción”

experimentado por la capital alemana los últimos diez años. En su lugar se levantará una construcción de nueva planta cuya fachada reproducirá, casi a manera de un telón escenográfico, la del antiguo Palacio Real desaparecido ¿cabe mayor perversión de la arquitectura y de la historia?

En el caso de España, la restauración de monumentos no ha escapado a la manipulación ideológica del patrimonio, ni mucho menos. Nuestras particulares circunstancias históricas a lo largo de los últimos 150 años, han dado lugar a intervenciones en las que los edificios históricos han sido modificados para dar respuesta a determinadas teorías apriorísticas condicionando decisivamente las operaciones a realizar en los mismos. Si en la primera etapa de la restauración, desde mediados del siglo XIX a las primeras décadas del siglo XX cuando triunfa una visión más moderna de la disciplina, encontramos cómo los monumentos tienden a responder a la necesidad de construir una identidad nacional de España asociada con la edad media como ejemplifican los argumentos expuestos en torno a la restauración del monasterio bajo o antiguo de San Juan de la Peña, con las particularidades regionales oportunas en cada zona, después de la guerra civil, el régimen franquista hace del patrimonio monumental uno de los principales recursos en la construcción de una identidad nueva, presentando a Franco como el adalid de la nueva España en estudiadas operaciones de propaganda en las que el dictador aparece ligado a la reconstrucción de los hitos simbólicos de la nación, alentándose a través de ellos una visión simplista del pasado reciente reducida al binomio “pasado-republicanos-destrucción” frente al “presente-régimen franquista-reconstrucción”. Las numerosas restauraciones realizadas en el primer franquismo, entre 1938 y 1958, por ejemplo la del castillo de la Mota en Medina del Campo o la de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo entre tantas otras que podrían citarse, son un determinante testimonio de lo afirmado.

Resulta curioso constatar cómo además en ambas etapas encontramos actitudes similares que tienden a simplificar la forma e historia del monumento, seleccionando de todo su devenir un único momento que suele coincidir con la etapa fundacional medieval, lo que conlleva la eliminación de todas las intervenciones posteriores. Ello ha supuesto una terrible pérdida, en la que ha sido particularmente castigado el arte barroco. Retablos y sillerías renacentistas y barrocas han sido trasladadas, cuando no sencillamente eliminadas, por el delito de desfigurar esa pureza prístina del edificio. Una visión reduccionista del patrimonio que, lamentablemente, todavía se constata en algunos casos contemporáneos.

Con la llegada de la democracia a España, el patrimonio monumental adquiere una singular relevancia como símbolo de la nueva situación política y social. La restauración de monumentos entra, de esta manera, en una fase diferente en la que, sin embargo, se constata también una cierta lectura ideologizada e interesada de algunas obras de arte que son utilizadas para construir y reforzar la identidad de las comunidades autónomas, sobre todo en aquellos lugares donde los nacionalismos habían sido fuertemente reprimidos en el período precedente. Por otro lado, el deseo de estar a la altura de Europa, la voluntad de modernizar el país, atrasado tras 40 años de dictadura, se evidencian también en la restauración monumental, al intervenir con extraordinaria libertad (y poca precaución a veces) en la arquitectura histórica sobre todo en la década de los ochenta. Esta situación ha conducido a nuestro país a una posición curiosa en el panorama internacional, ya que si por un lado se han producido intervenciones muy polémicas como la del teatro romano de Sagunto, por otro, en países más conservadores que nosotros se alaba (sobre todo en el ámbito profesional de la arquitectura) la libertad creativa que caracteriza a los españoles.

Todo ello me conduce a pensar que la historia de la restauración monumental, que todavía está por construir en gran parte, más allá de documentar hechos e intervenciones concretas, debe ser un instrumento de reflexión, de revisión crítica que sirva para poner en evidencia los procesos de cambio de los bienes culturales, su manipulación (en el que caso que se produzca) y los agentes y circunstancias que lo propiciaron. Una historia concebida como crítica más que como descripción, historia como cuestionamiento de lo sucedido (y de lo aprendido y escrito hasta ahora), para dar cabida a otras historias, a otras miradas hasta ahora no consideradas que expliquen de mejor manera la complejidad de los hechos y de los procesos culturales. Probablemente una historia de la restauración así entendida nos conduzca necesariamente a replantearnos los paradigmas tradicionales de la historia del arte asumidos durante décadas, porque quizás lo que hasta hace poco tiempo teníamos como arquitectura medieval resulte ser producto de profundas reelaboraciones realizadas no hace tantas

décadas, y esto nos lleve a lógicas tensiones y conflictos, que deberemos necesariamente afrontar si queremos responder adecuadamente a las actuales exigencias de nuestra disciplina (y de la sociedad contemporánea). Una historia crítica de la restauración así entendida serviría para conocer y comprender cómo el patrimonio se ha utilizado para reforzar y construir la memoria colectiva, y evitar la repetición de los errores del pasado.

El Barrio Gótico de Barcelona. Historiografía, nacionalismo y planificación del pasado

Agustín Còcola Gant

Correu electrònic: acogant@gmail.com

Institució: Universitat de Barcelona

En 1901 el partido de la Liga Regionalista gana las elecciones en el ayuntamiento de Barcelona. Fue el traslado al mundo político institucional del movimiento hasta entonces “cultural” de la Renaixença. A partir de este momento las aspiraciones de la burguesía catalana pasarán de las revistas literarias y de los periódicos locales a la toma de decisiones gubernamentales y administrativas. Los representantes de estas dos etapas en la evolución del nacionalismo catalán fueron, en la mayoría de los casos, las mismas personas. Entre ellas destacaba Joseph Puig i Cadafalch.

Político, arquitecto e historiador del arte, Puig i Cadafalch supo sintetizar en su producción artística e historiográfica el programa político del grupo social al que representaba y del cual también formaba parte. La Historia por él escrita buscó los orígenes de la nación catalana (en su forma arquitectónica), los encontró en la Edad Media, e intentó demostrar lo que él llamó “efecto de permanencia”, es decir, una *continuidad* desde dicho origen hasta el presente como medio para legitimar los objetivos del nuevo estado de cosas. Al mismo tiempo, las formas “creadas” en su actividad como arquitecto fueron una reinterpretación de las asignadas como nacionales.

Por otra parte, la reforma interior de Barcelona, junto a otras actuaciones urbanísticas y de saneamiento, representó el principal medio de la Liga Regionalista para intentar convertir una ciudad provinciana en una gran capital europea. Es en este contexto cuando a finales del siglo XIX surgen las primeras propuestas para transformar y monumentalizar el hasta entonces conocido como “barrio de la catedral”. Pero no fue hasta el comienzo de la abertura de la actual Vía Laietana, tras el derribo de numerosos edificios históricos y las protestas que este hecho generó, cuando no se proponga una solución capaz de satisfacer todos los intereses: seleccionar los elementos artísticos e históricos más interesantes y trasladarlos a las inmediaciones de la catedral. Así, por un lado “se conservaba el patrimonio” y, por otro, se creaba un barrio que sintetizaba la identidad histórica que se pretendía construir para la ciudad. Surgía, de esta manera, la idea del Barrio Gótico.

Sin embargo, el actual Barrio Gótico de Barcelona comienza a transformarse a partir de 1927 cuando la ciudad se preparaba para acoger la Exposición Internacional de 1929. Lo que surgió como una idea de recuperar las formas del pasado más glorioso de Cataluña se concretó como una operación de estética urbana, de imagen de una ciudad que comenzaba a convertir su pasado en *atractivo*. Sin embargo, las intervenciones realizadas desde esta fecha (restauraciones, reconstrucciones y traslado de edificios al barrio), buscaban la forma gótica primitiva (original) basándose en la Historia que la Renaixença había producido algunos años antes. Dichas intervenciones afectaron a la arquitectura civil del barrio, ya que independientemente de la catedral y de la capilla de Santa Àgueda, el resto de edificios son “casas”.

“La casa catalana” fue precisamente el nombre del artículo que Puig i Cadafalch presentó en el Primer Congreso de Historia de la Corona de Aragón, en 1908, dedicado al rey Jaime I el conquistador y a su época. En este texto, publicado también en su gran obra *L'Arquitectura Romànica a Catalunya*, Puig sintetizaba su estudio sobre la arquitectura civil medieval catalana, estudio que ya había comenzado con diferentes artículos en la década de 1890, y en el que a la vez recogía la aportación de personajes como Viollet-le-Duc, Brutails, Street o Balari. El principal interés que presenta su texto es que define por primera vez un modelo de casa románico-gótica catalana, modelo que será aceptado por toda la historiografía posterior y que servirá como base teórica para las futuras intervenciones en el Barrio Gótico.

El objetivo de la comunicación será determinar la génesis ideológica y formal del modelo prístino concretado por Puig i Cadafalch y analizar de qué manera, en un contexto político y temporal diferente, se llevan a cabo las intervenciones en el barrio, ejemplificando algunas de ellas. Hasta el momento, los estudios dedicados al Barrio Gótico no hacen referencia al tipo de pasado que el nacionalismo catalán definió como auténtico, original o posible, y su aportación va encaminada a establecer el origen de la idea del barrio en sí misma, en el contexto de la

destrucción del antiguo trazado medieval (Via Laietana) y de las consiguientes ideas de conservar el patrimonio.

Se parte de la base que la Historia, tanto en su forma escrita como en su forma monumental (patrimonio) es una construcción social, construcción que puede ser analizada en cada uno de sus puntos, es decir, origen, etapas, grupo social encargado de realizarla, objetivos y resultados. El pasado, aunque intente ser presentado como natural e ininterrumpido desde el origen de la nación es, en realidad, un artefacto planificado, susceptible de ser modificado en una época según los intereses de los encargados de escribirlo o de ponerlo en imágenes. Desde esta perspectiva, el pasado no son los hechos anteriores al presente, sino los que en el futuro se determinen como tales.

La Historia es el instrumento con el que se construye la Memoria. La Memoria es el instrumento por el qué definimos nuestra identidad. En otras palabras, hemos convertido el pasado, como *realidad histórica*, en Memoria, es decir, en un pasado percibido como lugar de encuentro en donde se identifica una comunidad. El historiador, seleccionando para su estudio hechos u obras del pasado, y olvidando los no seleccionados, transforma estos hechos objetivos (pasado) en una memoria subjetiva (presente), aunque paradójicamente, esta selección subjetiva se convierte, mediante este proceso de objetivación, en *realidad*. La Memoria, como facultad inconsciente y maleable, es alimentada continuamente por la Historia. Por lo tanto, la memoria colectiva no es una conquista, sino un instrumento de poder. ¿Qué sería de un pueblo sin archivos? Pero esta práctica social no es evidente, sino que es expresada en forma de ceremonias conmemorativas, en imágenes patrimonializadas, en *obras de arte*. Historia estetizada, puesta en valor por medio de monumentos. La labor actual debería ser, en este caso, explicar las causas y el proceso mediante el cual el *real* Barrio Gótico de Barcelona no es sino una *tradición inventada*.