



2016

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 14, 2016

ISSN 2039-2362 (online)

© 2016 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Co-Direttori

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge
Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino,
Girolamo Sciuolo

Coordinatore editoriale

Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara
Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia
Dragoni, Pierluigi Feliciati, Enrico Nicosia,
Valeria Merola, Francesco Pirani, Mauro
Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen
Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,
Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano,

Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria
del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita,
Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando
Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria
Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann,
Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele
Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico
Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace,
Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Giuliano
Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo
Pongetti, Adriano Prospero, Angelo R. Pupino,
Bernardino Quattrociochi, Mauro Renna,
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo
Sciuolo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi,
Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano
Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SIMMED

Rivista indicizzata WOS

Musei e mostre tra le due guerre

a cura di Silvia Cecchini e Patrizia Dragoni

Saggi

Hospitalidad transnacional: la implicación francesa en la exposición “L’Art Catalan” de París (1937)

Eva March*

Abstract

La primera exposición de arte catalán celebrada en el extranjero tuvo lugar en el Musée du Jeu de Paume de París en 1937. Acontecida en plena Guerra Civil española, la exposición “L’Art Catalan. Du X^e siècle au XV^e siècle” fue doblemente significativa: actuó salvaguardando el arte de la guerra y dio a conocer internacionalmente la producción artística de una nación, la catalana, que veía seriamente amenazada su existencia.

El artículo analiza el aparato ideológico de la exposición teniendo en cuenta su encaje en un marco preestablecido – la articulada política de exposiciones del museo parisino –,

* Eva March, Profesora agregada de Historia del Arte, Facultad de Humanidades, Universitat Pompeu Fabra, Ramon Trias Fargas 25-27, 08002 Barcelona, e-mail: eva.march@upf.edu.

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna* (HAR2015-66579-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

haciendo especial hincapié en su singularidad respecto a las demás exposiciones acogidas por el Jeu de Paume durante el periodo de entreguerras. Se demuestra que si la exposición de arte catalán pudo llevarse a cabo exitosamente fue debido, en gran parte, a la complicidad del gobierno francés en un momento en el que el desenlace de la guerra española era incierto y cualquier intervención exógena podía ayudar a proyectar al exterior una determinada imagen de los dos bandos en contienda.

The exhibition “L’Art Catalan. Du X^e siècle au XV^e siècle” that took place at the Musée du Jeu de Paume in Paris in 1937, was the first exhibition of Catalan art held abroad. It took place during the Spanish Civil War and was therefore doubly significant: it played a safeguard role for artworks during the war and additionally revealed internationally the artistic works of the Catalan nation whose existence was severely threatened.

The following paper surveys the ideological display of the exhibition by analysing its correspondence within an established framework – that of the management–policy of the Paris museum –, underlining its uniqueness compared to other exhibitions hosted by the Jeu de Paume in the interwar period. We demonstrate that the success of the Catalan art exhibition was due to the complicity of the French government, at a time when the outcome of the Spanish war was yet uncertain, and any exogenous intervention could have projected abroad a determined image of each of the contending sides.

De acuerdo con Francis Haskell, después de la Primera Guerra Mundial las exposiciones artísticas de signo nacionalista llegaron a su tercer estadio de evolución y dejaron de celebrarse en territorio autóctono para exportarse al exterior¹. Esta proyección estaba sólidamente apoyada en instituciones como el Musée du Jeu de Paume, que actuó como “centro de hospitalidad” al iniciar una política de exposiciones temporales cuyo objetivo era mostrar al público francés el arte nacional producido en países extranjeros.

Entre 1921 y 1939 el museo parisino acogió veintitrés exposiciones de estas características, siendo una de ellas la exposición “L’Art Catalan. Du Xe siècle au XVe siècle” (fig. 1). El valor intrínseco y la significación de cada una de ellas es desigual y depende de cuestiones tanto exógenas como endógenas. En cualquier caso, y puesto que para que se celebraran era necesario un acuerdo entre las máximas autoridades político-artísticas de los dos países – el anfitrión y el invitado –, y teniendo en cuenta que cada exposición puede analizarse individualmente pero debe considerarse como parte de un todo homogéneo, es obligado referirnos a dos aspectos preliminares con relación a la exposición de arte catalán en el Jeu de Paume. Por una parte, fue la primera exposición de arte catalán nunca celebrada en el extranjero², posibilitando que Cataluña actuara

¹ Haskell 2000, p. 107.

² Con anterioridad a 1937, y en el contexto de las exposiciones anuales que se celebraban en distintas capitales europeas para mostrar las obras más recientes de los artistas contemporáneos, el arte catalán había salido al exterior en diferentes ocasiones: en 1920 (“Exposition des Artistes Catalans”, Salon d’Automne, París); 1921 (“Exposição d’arte catalã”, Sociedade Nacional de Bellas Artes, Lisboa) y 1922 (“Tentoonstelling van Katalaansche Kunst”, Arti et Amicitiae, Amsterdam). La de mayor repercusión fue, sin duda, la primera de ellas (cfr. Cladellas 1931;

por vez primera como país invitado y, por otra, cabe destacar que pese a que ha sido estudiada anteriormente³, no ha sido analizada respecto a su articulación en un marco preestablecido. Ambas cuestiones están indirectamente relacionadas con el momento histórico en que se llevó a cabo la exposición: en plena Guerra Civil española. Por este motivo, el acento de la exposición siempre ha recaído en el doble objetivo que, a priori, tenía: apartar al arte de la guerra – salvaguardar las obras – y dar a conocer las manifestaciones artísticas de una nación, la catalana, que veía seriamente amenazada su existencia.

Gracias a la documentación de archivo conservada, en parte inédita, y entendiéndola como una manifestación que no se produjo de manera aislada, el artículo pretende demostrar que la exposición, diseñada con un aparato ideológico muy complejo, representó mucho más de lo que parecía, y así pudo ser gracias, en gran parte, a la complicidad del gobierno francés, que fue quien la hizo posible. En el caso catalán no se trataba solamente, como en tantas otras ocasiones, de ceder un espacio con el objetivo de que el país invitado lo llenara de las obras elegidas para elaborar un discurso que explicara su identidad nacional, sino de poner a disposición de un gobierno «autónomo» de un país en guerra todos los medios a su alcance para que la exposición, acontecida en un marco geopolítico excepcional, fuera un éxito.

Aunque es cierto que la exposición de arte catalán repitió algunos estereotipos respecto a las exposiciones que la precedieron y a las que la siguieron – los textos incluidos en sus respectivos catálogos demuestran la existencia de lugares comunes para todas ellas – también lo es que en aspectos determinantes la unicidad de la exposición de arte catalán es evidente y dificulta el poder parangonarla con las restantes. Así, pese a la ambigüedad de los títulos de las veintitrés exposiciones⁴, que no siempre precisan el límite cronológico que éstas

Rodríguez Samaniego 2009). No obstante, ni en el caso parisino ni en los posteriores se trataba de vender una nación y, como se ha señalado, el Salon d'Automne discurría: «tout à fait indépendant des aléas politiques et diplomatiques», Trenc, Raillard 1986, p. 149. El contenido de los catálogos de estas exposiciones, limitado prácticamente a la nómina de las obras expuestas, no revelan, en ningún caso, que las exposiciones fueran utilizadas como artefacto ideológico.

³ Cfr. Guardia 1993; Gracia, Munilla 2011, pp. 190-219; Joseph i Mayol 1971, pp. 149-163; Pujol 2006, pp. 68-69; Vidal 1991, pp. 359 y ss.; Vidal 1994, pp. 17 y ss. El «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona» ofrece un relato oficial sobre los preparativos, la inauguración y el contenido de la exposición en diversos números del año 1937: febrero (pp. 63-64), marzo (p. 96), abril (pp. 126-128), junio (p. 192), julio (pp. 209-220), agosto (pp. 255-256) y octubre (pp. 313-318).

⁴ “Exposition hollandaise: tableaux, aquarelles et dessins anciens et modernes”, 1921; “Exposition de l'art belge ancien et moderne”, 1923; “Exposition de l'art suisse du XVe au XIXe siècle (de Holbein à Hodler), 1924; “Exposition de l'Art roumain ancien et moderne”, 1925; “Exposition d'art argentin”, 1926; “Exposition hollandaise: tableaux, aquarelles, dessins”, 1926; “Exposition d'art autrichien: les trésors de Maximilien prêtés par la République d'Autriche”, 1927; “Exposition d'Art canadien”, 1927; “L'Art danois depuis fin XVIIIe siècle jusqu'à 1900”, 1928; “L'art belge depuis l'impressionnisme”, 1928; “Exposition d'art japonais: Ecole classique contemporaine”, 1929; “L'art suédois depuis 1880”, 1929; “Exposition polonaise. La Pologne 1830-1920-1930”, 1930; “Exposition portugaise: de l'époque des grandes découvertes jusqu'au XXe siècle”, 1931; “Exposition d'art chinois contemporain”, 1933; “L'art suisse contemporain

abrazaban⁵, y a pesar de la plasticidad del término “art moderne” y sobre todo, “art ancien”, cuya aplicación depende en gran medida de la “antigüedad” del país productor de las piezas a las que se les acomodaba el calificativo⁶, puede afirmarse que el conjunto de exposiciones celebradas en el Jeu de Paume durante los dieciocho años mencionados, aunque podían mostrar obras pertenecientes a periodizaciones diversas, alcanzaban siempre hasta finales del siglo XIX o, mayoritariamente, hasta principios del XX. Un encaje temporal que obedece a la existencia misma del Jeu de Paume como espacio destinado a albergar exposiciones temporales de arte contemporáneo, lo que sucedió en 1922 cuando el edificio se convirtió en un anexo del Musée du Luxembourg, reservando parte de su espacio a acoger las secciones extranjeras.

Como se ha señalado, las exposiciones de arte extranjero que tuvieron lugar en el Jeu de Paume en el periodo de entreguerras se organizaron para cumplir un doble objetivo: cubrir los vacíos de las colecciones francesas y situar el arte contemporáneo dentro de una continuidad histórica con la finalidad de que se pudiera apreciar mejor el arte propio⁷. Como espacio consagrado a las manifestaciones culturales contemporáneas, las exposiciones que acogía el Jeu de Paume debían mostrar, pues, total o parcialmente, obras que se correspondieran con aquella acotación.

Del total de las veintitrés exposiciones referidas, solamente dos de ellas escapan a esta categorización: la exposición “L’Art Catalan. Du Xe siècle au XVe siècle” (1937) – sobre la que volveremos más adelante –, y la “Exposition d’art autrichien: les trésors de Maximilien prêtés par la République d’Autriche” (1927). En esta última, la finalidad de la exposición – de una naturaleza muy diferente a las restantes, pues mostraba solamente obras de los siglos XV y XVI y además, como indica su catálogo y pese al título de la misma, las piezas procedían de préstamos hechos tanto por el Gobierno de la República de Austria como por museos y bibliotecas francesas, lo que subraya su singularidad respecto al total de exposiciones del Jeu de Paume (incluida la catalana) –, debe asociarse más a la glorificación del emperador Maximiliano I de Habsburgo que a la voluntad de exhibir el arte producido en el territorio del que él fue su archiduque, lo que la aleja todavía más si cabe, del resto. Aunque entramos en el terreno de lo puramente especulativo, podemos aventurar que

depuis Hodler”, 1934; “Exposition d’oeuvres d’artistes belges contemporains”, 1935; “L’art italien des XIX et XX siècles”, 1935; “L’art espagnol contemporain (peinture et sculpture)”, 1936; “Exposition d’art autrichien”, 1937; “L’art catalan. Du Xe siècle au XV siècle”, 1937; “Trois siècles d’art aux États-Unis”, 1938; “Exposition d’art de la Lettonie (peinture, sculpture et art populaire)”, 1939.

⁵ “Exposition d’art canadien” (1927) o “Exposition d’art autrichien” (1937), entre otras.

⁶ Por poner solamente dos ejemplos, en la “Exposition hollandaise: tableaux, aquarelles et dessins anciens et modernes” (1921) las obras más antiguas que se exponían databan del siglo XVII, mientras que en la “Exposition de l’art belge ancien et moderne” (1923) databan del siglo XIV.

⁷ Arnoux 2010, p. 3.

si el Petit Palais hubiera continuado acogiendo en estos años exposiciones temporales – suspendidas durante los años 1926 y 1927 –, muy probablemente la exposición se hubiera celebrado en aquella ubicación. Es posible, pues, que la exposición de arte austríaco se celebrara, excepcionalmente, en el Jeu de Paume ante la imposibilidad de encontrar un espacio más pertinente.

Respecto a la exposición de arte catalán, que exhibió piezas producidas estrictamente en los siglos X al XV, ¿cómo puede justificarse su encaje en el Jeu de Paume cuando estaban ausentes las obras contemporáneas? De ninguna manera. Se hizo una excepción, tal vez, porque deseaba enfatizarse que lo que se exhibía en el museo parisino tenía la misma consideración, el mismo rango nacional, que lo que se había mostrado en ocasiones anteriores. Si el objetivo era este, no había mejor ubicación en París para la exposición catalana que aquella en la que se habían expuesto todos los artes nacionales. Además, a diferencia de la exposición austríaca, el eje vertebrador de la de arte catalán no radicaba sobre alguien en concreto, sino que Cataluña actuaba, podríamos decir, como sujeto artístico, al igual que todos los demás países representados en el edificio parisino a través de sus exposiciones nacionales.

Llegados a este extremo hay que considerar que de toda la nómina de países que organizaron sus exposiciones en París, esto es: Holanda, Bélgica, Suiza, Rumania, Argentina, Austria, Canadá, Dinamarca, Japón, Suecia, Polonia, Portugal, China, Italia, España, Estados Unidos y Letonia, solamente Cataluña era un país sin estado. Y un país que, según cual fuera el desenlace de la Guerra, podía ver diluida su identidad. Seguramente por este motivo, porque era necesario reforzarla, el primer texto del catálogo de la exposición de arte catalán, a cargo de Ventura Gassol, exconsejero de Cultura del Gobierno de la Generalitat, presidente del Comité de la exposición en París e ideólogo de la misma, tiene la intencionalidad que tiene. Sus muy elegidas palabras, situadas en un lugar privilegiado, definen de la siguiente manera, y mediante una deliberada elipsis – en ningún momento hace referencia al contenido artístico de la exposición –, lo que el público encontraría en el Jeu de Paume: «la gloire et le passé de tout un peuple»⁸. Por tanto, las obras producto de esta gloria y este pasado adquieren una naturaleza simulada y actúan no como obras de arte – o no solo –, sino como una representación de la nación⁹; y de una nación o un nacionalismo muy concreto, aquel cuyo peso específico recae en el pasado común y en el deseo de perpetuarlo, de darle continuidad. No en vano Gassol continúa diciendo que la exposición permitiría ver, también, a través de cinco siglos de la historia de un pueblo «la pérennité de son destin»¹⁰.

⁸ Gassol 1937, p. 7.

⁹ Sobre las representaciones culturales y su utilización para producir una determinada visión de la historia nacional de cada país y, en concreto, sobre la articulación del discurso de la nacionalidad a través de los objetos de arte cfr. Wallis 2001, p. 266 y ss.

¹⁰ Gassol 1937, p. 7.

Estas palabras, junto a las escritas a continuación por el comisario general de los museos de Cataluña, Pere Coromines:

Vous présenter en raccourci un aspect de ce que les Catalans ont pu, avec effort, sauver et réunir pour la reconstitution d'un mouvement artistique national [...] nous voudrions qu'elle fut un appel [...] en faveur de la plus pure spiritualité d'un peuple qui ne veut pas succomber¹¹

obligan a referirnos a la definición de nación propuesta por Ernest Renan cincuenta y cinco años atrás, cuando en Cataluña empezaron a recogerse con gran esfuerzo – tal y como también señala Coromines – los vestigios que acabarían probando la existencia milenaria del pueblo catalán:

La nación, como el individuo, es el resultado de un largo pasado de esfuerzos, de sacrificios y de desvelos. El culto a los antepasados es, entre todos, el más legítimo; los antepasados nos han hecho lo que somos. Un pasado heroico, grandes hombres, la gloria (se entiende, la verdadera), he ahí el capital social sobre el cual se asienta una idea nacional. Tener glorias comunes en el pasado, una voluntad común en el presente; haber hecho grandes cosas juntos, querer seguir haciéndolas aún, he ahí las condiciones esenciales para ser un pueblo. [...] Una nación es, pues, una gran solidaridad, constituida por el sentimiento de los sacrificios que se ha hecho y de aquellos que todavía se está dispuesto a hacer¹².

Coromines, que finalizaba con las palabras referenciadas en la cita anterior su texto introductorio del catálogo, aludía, en las líneas iniciales del mismo, a la naturaleza de la exposición: lo que se presentaba en París era una síntesis de lo que había sido el arte en Cataluña durante «la période historique de sa vie nationale»¹³. Los términos son inequívocos, no se refiere a un pasado difuso, o relativo a un tiempo que pudo haber sido otro, sino a un pasado concreto y categorizado. Las obras que podían verse se habían producido en un territorio que, entre los siglos X y XV, había sido libre e independiente. Al haber sido creadas en aquel contexto se convierten, casi automáticamente, en pruebas objetivas de la memoria nacional¹⁴.

El director general de los museos de arte de Cataluña y comisario catalán de la exposición, Joaquim Folch i Torres, utilizó ciento trece obras – una exquisita selección de piezas románicas y góticas que podían parangonarse sin ningún complejo con las obras producidas en los mejores talleres europeos; en el caso del románico (fig. 2), la colección de arte catalán reunida en el Museu d'Art de Catalunya, de donde procedían las obras exhibidas, era la más completa de cuantas podían verse en cualquier museo europeo o norteamericano – para articular a través de ellas su discurso de la nacionalidad catalana con el motivo

¹¹ Coromines 1937, p. 12.

¹² Renan 1983 (1882), p. 38.

¹³ Coromines 1937, p. 9.

¹⁴ Sobre el anclaje histórico o la manipulación del pasado como eje central de la construcción de la nación en los museos y/o exposiciones nacionales cfr. Knell 2011, pp. 3-28.

de dar a entender que el cénit artístico de Cataluña solo se había alcanzado en los momentos de su plenitud nacional. Pero no se trataba, únicamente, de presentar las obras de arte que distinguían e identificaban el arte catalán o el arte del pueblo catalán, de enseñar una cultura o el producto de una cultura, sino de que se visibilizara, sobre todo, la historia. De mostrar cómo Cataluña construía su imagen.

Puesto que aquello que podía ser más obvio para la audiencia autóctona catalana no tenía porque serlo para la foránea, y ya que se trataba de enfatizar los puntos que evidenciaban la existencia de Cataluña más que como una nación, como un estado soberano, Folch i Torres fue muy cuidadoso en establecer vínculos visuales que engarzaran las manifestaciones artísticas con los símbolos históricos; y conectarlas con una monarquía histórica era, sin duda, la mejor de las maneras para cumplir su propósito. Por este motivo, y justo a mitad del recorrido de la exposición, se hallaban diversos objetos enmarcados en una “pared magistral” (fig. 3): un muro del que colgaba la bandera catalana la cual servía de paño de honor a la espada de Pedro IV (+1466) – Condestable de Portugal y monarca de la corona catalanoaragonesa en el siglo XV – y al trono del rey Martín el Humano (+1410). A un lado, la corona real y, al otro, un manuscrito que funcionaba como libro de la historia. Se había diseñado una escenificación de un efectismo impactante e impecable: eran los soberanos del Principado de Cataluña los que presidían, legitimaban y casi santificaban la exposición.

El aparato ideológico de la exposición – visual y textual – ahuyentaba cualquier ambigüedad, viéndose además amplificado su mensaje por algunas de las más autorizadas voces francesas. Así, André Dézarrois, que como conservador del Jeu de Paume y comisario general de la exposición, difícilmente podía distanciarse de lo que esta significaba, publicaba en el «Bulletin des Musées de France» un artículo – reproducido sin prácticamente variaciones en la «Revue de l’art ancien et moderne»¹⁵ – en el que podía leerse: «Du Xe au début du XVI^e siècle, l’art né en Catalogne avec la liberté et la prospérité, s’y épanouit avec elles. On peut dire qu’il mourut avec l’indépendance de son peuple»¹⁶. El crítico y director de «Cahiers d’Art», Christian Zervos, por su parte, quien a raíz de la exposición sacó a la luz su *L’Art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle*¹⁷, también le otorgaba al arte catalán producido entre los siglos X al XV, la condición de nacional:

¹⁵ Dézarrois 1937b. El mismo Dézarrois es autor también del álbum *L’Art Catalan du Xe au XV^e siècle*. En las páginas que preceden las ilustraciones se repite, también, el texto aludido.

¹⁶ Dézarrois 1937a, p. 55.

¹⁷ Zervos, Soldevila, Gudiol 1937. Se publicó también la edición alemana y la inglesa. La iniciativa de la publicación puede estar relacionada, parcialmente, con la relación que Zervos tenía con Picasso, miembro del Comité de organización de la exposición en París, de quien ya había empezado a publicar el catálogo razonado de su obra. En cualquier caso, Zervos recibió el encargo directamente de Ventura Gassol. (Cfr. Fort i Gogul 1979, p. 276).

Cette période artistique correspond à la formation de l'État catalan, à son extension vers le Midi de la France (de l'Atlantique à Nice) et vers l'Aragon, à son expansion maritime et à la formation d'un Empire méditerranéen comprenant la Sicile, Malte, Minorque, les duchés d'Athènes et de Néopatrie, la Morée, la Sardaigne, Naples et les royaumes de Tunisie, Tlemecen et Bougie, réduite à l'état des tributaires. C'est l'établissement de la dynastie castillane sur le trône des rois d'Aragon et comtes de Barcelone (1412), qui arrêta l'essor du pays et mit fin à sa production artistique¹⁸.

Y fuera ya del ámbito estrictamente artístico, no es difícil encontrar artículos en los que aparece, asimismo, un trasfondo similar al mencionado aunque con relación, en este caso, al difícil momento por el que pasaba Cataluña. Nos referimos, por ejemplo, a las manifestaciones realizadas por el crítico de arte Paul Alfassa, quien recordaba desde la tribuna que le brindaba la «Revue de Paris» que Cataluña «s'est constamment battue pour le maintien de ses libertés»¹⁹, o a la defendida por el periódico «Vendredi» en su editorial del 23 de marzo, en el cual, como ya se ha señalado²⁰, se aludía a la resistencia de los catalanes ante la más vergonzosa de las invasiones²¹.

Dejando a un lado el mensaje propagandístico, quedan todavía por considerar dos aspectos sustanciales de la exposición que permitirán juzgar más atinadamente su significación. Ambos han sido puestos en valor por Michela Passini quién ha demostrado, tras haber analizado la pauta conductual del Jeu de Paume durante los años comprendidos entre las dos guerras mundiales, que el museo parisino fue, en primer lugar, un interlocutor pasivo, limitándose a aprobar, o no, las propuestas de las exposiciones nacionales que llegaban del extranjero y, en segundo lugar, un administrador que aplicó severamente las condiciones económicas que gobernaban las exposiciones que en él se celebraban:

The contribution of the Jeu de Paume was limited to providing spaces whilst transportation and insurance, as well as organizational costs, were entirely covered by the guests. Italy and USA appear to be the only exception, possibly for reasons of exceptional prestige of the first and the excellence in contemporary art in the second case²².

¹⁸ Zervos 1937, p. 5.

¹⁹ Alfassa 1937, p. 5.

²⁰ Gracia, Munilla 2011, p. 215.

²¹ Además de los artículos aparecidos en los medios especializados, a los que pueden sumarse los que tuvieron cabida en «Museum», «Beaux-Arts», «L'Art Vivant», «L'Art et les Artistes» o «Revue de l'Art», decenas de reseñas de la exposición vieron la luz en revistas de información general y periódicos franceses durante los meses de marzo y abril de 1937. La exposición tuvo también gran repercusión en el extranjero y los principales rotativos belgas («Nation Belge»), holandeses («Het Vaderland», «Nieuwe Rotterdamsche Courant»), alemanes («Berliner Tageblatt», «Frankfurter Zeitung») o ingleses («Daily Mail») incluyeron en sus páginas noticias referidas a ella. Hay que tener en cuenta, no obstante, que algunas de las reseñas publicadas – especialmente las de la prensa germánica – se referían no tanto a la exposición como a la edición alemana de la monografía de Christian Zervos. (Cfr. *supra* nota 17). Debido al impacto de la exposición en el mismo año 1937 la Comisaría de Propaganda de la Generalitat publicó un catálogo donde, junto a la crónica de la misma, se recogen los comentarios de la prensa sobre ella. (Cfr. *L'Art Catalan a Paris 1937*).

²² Passini 2012, p. 459.

Debemos interrogarnos pues, si también en el caso de la exposición de arte catalán estos criterios se llevaron a la práctica de la misma manera. Ciertamente, la iniciativa de celebrar la exposición partió de las autoridades catalanas, las cuales, eso sí, necesitaron apenas unos días para conseguir aquello que otros países demoraron meses en alcanzar. En el caso de Canadá, por ejemplo, y después de varios intentos fallidos, finalmente se obtuvo la preciada aceptación la cual obligaba, no obstante, a esperar un año para acometer la exposición²³. La de arte catalán, por el contrario, se empezó a gestionar a mediados de octubre de 1936 y cinco meses más tarde, el 20 de marzo de 1937, quedaba solemnemente inaugurada²⁴.

Igualmente rápida e inusual fue la posterior decisión tomada no por el gobierno catalán sino por el francés: la exposición se prorrogaría por el éxito alcanzado, tanto de público como de crítica. Una prórroga que, debido a los compromisos adquiridos por el Jeu de Paume, forzó a que la exposición abandonara el edificio de las Tullerías para instalarse en el castillo de Maisons-Laffitte²⁵, el nuevo emplazamiento designado.

Todo esto, que evidentemente supuso una implicación muy activa de las autoridades francesas, conllevó, necesariamente, unos costes económicos elevados, los cuales fueron sufragados por la Dirección de los Museos nacionales. A su cargo estuvieron los gastos ocasionados por el traslado así como los

²³ Esto indica, por un lado, la anticipación con la que se solicitaba el espacio y, por el otro, que la competencia era grande puesto que en la respuesta de la Dirección de Bellas Artes de Francia a la National Gallery of Canada (2 de mayo de 1926) se especifica: «J'ai l'honneur de vous informer, qu'après examen des demandes de même nature, émanant d'autres nations, le Jeu de Paume pourra être mis à votre disposition, du 10 avril au 20 mai 1927». Cfr. Dawn 2006, p. 61.

²⁴ La inauguración estuvo presidida por Jean Zay, ministro de Educación Nacional de Francia, Anoni M. Sbert, consejero de Cultura de la Generalitat de Cataluña y Ventura Gassol, quién le había precedido en el cargo. Estuvieron también presentes, además de otras autoridades catalanas, todos los integrantes del Comité de Honor de la exposición, siendo algunos de ellos representantes de las principales instituciones de Francia: Édouard Herriot, presidente de la Cámara de los Diputados; Georges Huisman, director general de Bellas Artes; Henri Verne, director de los Museos nacionales o Paul Valéry, presidente del Comité de las Letras y las Artes del Instituto de Cooperación Intelectual. Como único representante del gobierno español se hallaba Luis Araquistáin, embajador de España en París. Una nimia participación del Estado español que confirma el carácter estrictamente catalán de la exposición. Cfr. Gracia, Munilla 2011, p. 199.

²⁵ La prórroga evidenciaba también que la exposición de arte catalán coincidiría en el tiempo con la Exposición Internacional de París de 1937, la "Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne", lo que quería decir un aumento exponencial, además de una diversificación, de los visitantes que podrían verla. Folch i Torres valora de la siguiente manera el cambio de ubicación: «En el veïnatge, hi ha el famós Camp de Curses de Cavalls, on hi fa cap el món elegant de París, i això vol dir un bon públic a prop de la Nostra Exposició. Durant la Exposició Universal de París el govern ha organitzat exposicions extraordinàries aVersalles, Malmaison i Saint Germain [...] serem inclosos en el programa d'aquestes exposicions [...] crec que hem tingut una gran sort». Barcelona, Arxiu Nacional de Catalunya (de ahora en adelante ANC), *Secció de Museus. Servei de Patrimoni Històric-Artístic i Científic. Expedient de trasllat de l'Exposició d'Art Medieval Català del Museu de "Jeu de Paume" de París al del Castell de Maisons-Laffitte*. Carta de Folch i Torres a Pere Coromines, sin fecha, matasellos de París 4.5.1937 y de Olot 11.5.1937.

derivados de la instalación de las obras hasta Maisons-Laffitte, cuyas salas debieron redecorarse para adaptarse a la naturaleza de las piezas expuestas. Así se publicó en la prensa y así queda confirmado por lo que Folch i Torres le dice, desde París, al comisario general de los museos de Cataluña:

l'Exposició Nostra ha sigut un èxit i també un èxit econòmic. La caixa dels Museus nacionals ha fet una recaptació que no crec que ens donessin per menys de 400.000 frs. [...] Tot això fa que el Govern francès sia "generós" i que pagui totes les despeses de la Nostra instal·lació i vull veure encara si podem, amb discreció, fer pagar les que ocasiona la Nostra residència²⁶.

Pero es que también anteriormente, cuando estuvo instalada en el Jeu de Paume, el gobierno francés la había cofinanciado, como precisaremos más adelante, lo que implica, de acuerdo con Michela Passini, poder aplicar a la de arte catalán la condición de exposición excepcional²⁷.

Acabamos de referirnos al exiguo margen de tiempo o, hasta cierto punto, a la precipitación, con la que se organizó la exposición catalana, un extremo que contrasta con el hecho que hubiera querido celebrarse anteriormente, aunque sin éxito. El malogrado episodio no es trivial y es recordado, a posteriori, tanto por André Dézarrois²⁸ como por Folch i Torres:

Les circonstances actuelles en Espagne ont possibilité, maintenant, la réalisation de l'Exposition d'Art catalan ancien a Paris que jadis, par l'entremise de notre ami commun M. Josep M. Sert, nous avions projeté célébrer au Musée du Jeu de Paume²⁹.

¿Por qué motivo en un pasado no tan convulso y seguramente menos apremiante no se pudo celebrar la exposición?, o, lo que es más importante: ¿qué quería decir que las circunstancias actuales posibilitaban el poder llevarla a cabo? Es presumible que Folch i Torres, como responsable de los museos de arte catalanes, se refiriera a que el detonante que permitiría acometer finalmente una iniciativa que se había perseguido en tiempos de paz fuera la amenaza que suponía para las obras de arte estar a merced del conflicto bélico pero, en términos generales y teniendo en cuenta lo dicho hasta el momento, las palabras de Folch i Torres pueden interpretarse también de otra manera: fue gracias a la Guerra Civil – a que la Cataluña republicana se viera en la necesidad de buscar apoyos exteriores, y a que alguien se los brindara – que la exposición podía celebrarse. La guerra de la que se quería apartar al patrimonio artístico catalán hizo posible, paradójicamente, la exposición.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ De igual manera que fueron excepcionales la exposición de arte italiano de 1935, la cual se instaló en dos sedes: Jeu de Paume (siglos XIX y XX) y Petit Palais (de Cimabue a Tiépolo), y la de arte norteamericano de 1938. Cfr. *supra* nota 4.

²⁸ Dézarrois 1937c, s.p.

²⁹ Barcelona, ANC, *Comissariat General de Museus. Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del "Jeu de Paume" de París*. Carta de Folch i Torres a André Dézarrois fechada el 21.12.1936.

En este sentido, cabe recordar que Mathilde Arnoux y Michela Passini han probado que las exposiciones hospedadas en el Jeu de Paume durante el periodo de entreguerras sirvieron a los intereses políticos de Francia y que fueron un instrumento, además de para conseguir lo que se ha indicado unas líneas más arriba³⁰, para reforzar los vínculos existentes entre el país invitado y el anfitrión – a los lazos artísticos entre ambos se remite constantemente en los prólogos e introducciones de los catálogos³¹. Por esta razón entre 1921 y 1939 no se celebró ninguna exposición de arte alemán en el museo parisino:

Il est en effet impossible dans les années qui suivent la guerre d'envisager une quelconque entente franco-allemande, ou de mettre en valeur l'identité nationale allemande dans une exposition organisée en France³².

Puesto que fueron las relaciones diplomáticas las que gobernaban la organización de las exposiciones nacionales, es evidente, como se ha señalado³³, que las franco-alemanas impidieron que el arte alemán fuera visto en París; las franco-catalanas, por el contrario, provocaron que el arte catalán se expusiera en el mejor escenario posible.

Entonces, la pregunta que quedaría por responder sería: ¿qué interés podía tener Francia en que se llevara a cabo la exposición de arte catalán?, o, dicho de otra manera: ¿por qué razón deseaba el gobierno francés estrechar los vínculos diplomáticos con un gobierno autónomo de un país en guerra?

La respuesta puede encontrarse, al menos parcialmente, en el contenido de la carta que el comisario general de los museos de Cataluña le dirige al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de España para convencerle de que el gobierno español autorizara la exposición de arte catalán. Una aprobación que era imprescindible puesto que las materias de aduanas y exportación no eran competencia del gobierno catalán sino del Estado español, quien era reticente a dejar salir unas obras que podían verse en dificultades de poder regresar si se agravaba la inestabilidad política europea. Para persuadir al ministro, Coromines recurre en su comunicado a lo siguiente:

el gobierno francés, por boca de su presidente, Monsieur Blum, ha manifestado el deseo de que se hiciese esta exposición, por entender que mejoraría, seguramente, el estado de opinión respecto a España en los centros artísticos y en una gran parte de la sociedad parisiense, que hoy nos es hostil³⁴.

³⁰ Cfr. *supra* nota 7.

³¹ Las imbricaciones entre el arte catalán y el francés están presentes tanto en los textos del catálogo de la exposición (cfr. *L'art catalan. Du X^e siècle au XV^e siècle* 1937) como en los de Dézarrois (cfr. Dézarrois 1937a, 1937b, 1937c), remarcándose especialmente que ambos pertenecían a la misma área de influencia: la mediterránea. De una manera más particular, se hallan también referencias constantes al mundo francés en la descripción de las piezas incluidas en el catálogo.

³² Arnoux 2010, p. 4.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Barcelona, ANC, *Comissariat General de Museus. Expedient de preparació de l'Exposició*

Por este motivo, continúa Coromines, el gobierno francés había consentido en hacerse cargo, a través de la Dirección de los Museos nacionales de Francia, del traslado de las obras a París, de su permanencia en la ciudad y de su posterior devolución. Al final de la carta puede leerse: «Es ahora [...] cuando nos conviene influir moralmente en la opinión internacional. Cuando se haya decidido, en cualquier sentido, la lucha, ya no tendrá objeto esta exposición»³⁵.

Aunque Coromines apelara a la causa republicana en general, hay que tener en cuenta lo que se ha sugerido en más de una ocasión: que el Gobierno francés del Frente Popular presidido por Léon Blum pudo contemplar la idea de apoyar una Cataluña independiente³⁶. Pese a que la posibilidad de que esto sucediera estuvo más cerca a finales de octubre y principios de noviembre de 1936, justo en el momento en el que se inicia la documentación de archivo relativa a la exposición³⁷, y cuando todavía no se sabía que Madrid acabaría resistiendo la ofensiva de los militares sublevados, lo que en parte alejaba la posibilidad que Cataluña proclamara su independencia, también lo es que los rumores de una supuesta implicación francesa en los “asuntos catalanes” fueron una constante a lo largo de toda la Guerra Civil³⁸. *Au sujet des affaires catalanes* fue el título que Yvon Delbos, ministro de Asuntos Exteriores francés, dio a una extensa nota del departamento que él encabezaba, fechada el 31 de octubre de 1936, con el objetivo de enumerar y analizar los elementos que la política francesa debería tener en cuenta antes de decidir cualquier intervención. Aunque Delbos sobre todo ve desventajas y su opinión es claramente favorable a una no intervención, no es menos cierto que:

la creación de un pequeño estado que ofreciera sus costas a la República francesa para romper el cerco italo-español en el Mediterráneo era suficientemente atractivo para que todos los rumores e informaciones que sugerían la posibilidad de la independencia catalana con ayuda gala fueran seguidas con gran atención³⁹.

Como este artículo ha demostrado, todo en la exposición “L’Art Catalan” del Jeu de Paume estuvo revestido de una áurea de excepcionalidad: desde los aspectos que afectaron a las cuestiones puramente organizativas, a las

d’Art Medieval Català al Museu del “Jeu de Paume” de París. Carta de Pere Coromines a Jesús Hernández fechada el 07.01.1937.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Colomer 2012, p. 353.

³⁷ El 9 de noviembre de 1936 está fechado un largo documento de seis páginas, titulado *Exposició d’art medieval de Catalunya al “Musée du Jeu de Paume” de París*, organizada per la Comissaria General dels Museus de Catalunya, en el que Joaquim Folch i Torres detalla todo lo referente a la exposición: obras seleccionadas, posibilidades de traslado a París, materiales complementarios que debían exhibirse y el cronograma de los preparativos de principio a fin. Barcelona, ANC, *Comissariat General de Museus. Expedient de preparació de l’Exposició d’Art Medieval Català al Museu del “Jeu de Paume” de París*.

³⁸ González i Vilalta 2012, p. 328.

³⁹ *Ibidem*.

relacionadas con el diseño programático de la exposición, pasando por las de mayor calado, especialmente la implicación del gobierno francés. Por todo ello puede afirmarse que la primera exposición de arte catalán nunca celebrada en el extranjero debe entenderse no como un producto cultural cuya aspiración fue enseñar al mundo el patrimonio artístico de una nación, sino como un artefacto ideológico que ambicionó sumar aliados a su causa. Fue un instrumento político más de la Guerra Civil española.

Referencias bibliográficas / Riferimenti bibliografici

- L'Art Catalan a Paris* (1937), París: Generalitat de Catalunya, Conselleria de Cultura.
- L'Art Catalan. Du X^e siècle au XV^e siècle* (1937), catálogo de la exposición (París, Jeu de Paume des Tuileries, marzo-abril 1937), Paris: Gauthier-Villars.
- Alfassa P. (1937), *L'Art Catalan*, «Revue de Paris», n. 9, pp. 197-206.
- Arnoux M. (2010), *L'absence d'expositions de peinture allemande dans les musées parisiens dans l'entre-deux-guerres – Essai de synthèse*, en *L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, Actes du colloque (París, 30-31 octubre 2008), par B. Tillier, D. Vezyroglou, C. Wermester, <<http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=394&lang=fr>>, 26.01.2016.
- Cladellas E. (1931), *Esguard retrospectiu a les nostres exposicions d'art*, «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona», n. 13, pp. 191-192.
- Colomer L. (2012), *La preparació de la Independència de Catalunya durant la Guerra Civil*, en *Contra Companys, 1936. La frustració nacionalista ante la Revolució*, editado por E. Ucelay-Da Cal, A. González i Vilalta, València: Universitat de València, pp. 341-358.
- Coromines P. (1937), *Introducción*, en *L'Art Catalan. Du X^e siècle au XV^e siècle*, catálogo de la exposición (París, Jeu de Paume des Tuileries, marzo-abril 1937), Paris: Gauthier-Villars, pp. 9-12.
- Dawn L. (2006), *National Visions, National Blindness. Canadian Art and Identities in the 1920s*, Vancouver: UBC Press.
- Dézarrois A. (1937a), *Au Musée du Jeu de Paume. L'Art Catalan du X^e siècle au XV^e siècle*, «Bulletin des Musées de France», n. 4, pp. 55-58.
- Dézarrois A. (1937b), *Le peinture et la sculpture catalanes du XI^e au XVI^e (sic) siècle*, «Revue de l'art ancien et moderne», n. 376, pp. 25-44.
- Dézarrois A. (1937c), *L'Art Catalan du X^e au XV^e siècle*, Paris: Librairie des Arts Décoratifs.
- Fort i Cogul E. (1979), *Ventura Gassol. Un home de cor al servei de Catalunya*, Barcelona: Edhasa.
- Gassol V. (1937), *Presentación*, en *L'Art Catalan. Du X^e siècle au XV^e siècle*,

- catálogo de la exposición (París, Jeu de Paume des Tuileries, marzo-abril 1937), París: Gauthier-Villars, p. 7.
- González i Vilalta A. (2012), *El afer Rebertés y su rastro sostenido en las fuentes diplomáticas francesas e italianas (1936-1938)*, en *Contra Companys, 1936. La frustración nacionalista ante la Revolución*, editado por E. Ucelay-Da Cal, A. González i Vilalta, València: Universitat de València, pp. 323-342.
- Gracia F., Munilla G. (2011), *Salvem l'art! La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil*, Barcelona: La Magrana.
- Guardia M. (1993), *El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de J. Folch i Torres*, «Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya», I, n. 1, pp. 303-321.
- Haskell F. (2000), *The Ephemeral Museum. Old Master Painting and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven: Yale University Press.
- Joseph i Mayol M. (1971), *El salvament del Patrimoni artístic català durant la guerra civil*, Barcelona: Pòrtic.
- Knell S. (2011), *National museums and the national imagination*, en *National Museums. Studies From Around the World*, London-New York: Routledge, pp. 3-28.
- Passini M. (2012), *Historical Narratives of the Nation and the Internationalization of Museums: Exhibiting National Art Histories in the Jeu de Paume Museum between the Wars*, en *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums: Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen* (París, 28 junio – 1 julio y 25-26 noviembre 2011), edited by D. Poulot, F. Bodenstein, J.M. Lanzarote Guiral, Linköping University Electronic Press, EuNaMus Report n. 4, <http://www.ep.liu.se/ecp_article/index.aspx?issue=078;article=028>, 26.01.2016.
- Pujol E. (2006), *París, 1937* en *La revolució del bon gust. Jaume Miravittles i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*, editat per R. Pascuet, E. Pujol, Barcelona: Ajuntament de Figueres-Arxiu Nacional de Catalunya-Viena Edicions.
- Renan E. (1983), *Qu'est-ce qu'une nation?*, París: Calmann Lévy, 1882; trad. esp. *¿Qué es una nación?*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Rodríguez Samaniego C. (2009), *Artistes espagnols au Salon d'automne de 1920*, «Cahiers de civilisation espagnole contemporaine», n. 4, <<http://ceec.revues.org/2711>>, 27.12.2015.
- Trenc E., Raillard E. (1986), *Les relations franco-espagnoles pendant la Guerre. La question catalane vue a travers les activites culturelles françaises a Barcelone*, en *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*, Madrid: CSIC. Centro de Estudios Históricos. Departamento de Historia Contemporánea, pp. 124-150.
- Vidal M. (1991), *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Vidal M. (1994), *La salvaguarda del patrimoni artístic català durant la Guerra Civil espanyola*, en *Viatge a Olot: la salvaguarda del patrimoni artístic català durant la Guerra Civil*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Àmbit, pp. 11-22.
- Wallis B. (2001), *Selling Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy*, en *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, edited by D.J. Sherman, I. Rogoff, London-New York: Routledge, pp. 265-281.
- Zervos C. (1937), *L'art de la Catalogne*, «Marianne», n. 238, p. 5.
- Zervos C., Soldevila F., Gudiol J. (1937), *L'Art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle*, Paris: Cahiers d'Art.

Apéndice

Fig. 1. Exposición “L’Art Catalan. Du X^e siècle au XV^e siècle”, Musée du Jeu de Paume, 1937. Acceso al Musée du Jeu de Paume con el cartel anunciador de la exposición (Fuente: *L’Art Catalan a Paris 1937*)



Fig. 2. Exposición “L’Art Catalan. Du X^e siècle au XV^e siècle”, Musée du Jeu de Paume, 1937. Detalle de la sala II. (Fuente: *L’Art Catalan a Paris 1937*)



Fig. 3. Exposición “L’Art Catalan. Du X^e siècle au XV^e siècle”, Musée du Jeu de Paume, 1937. Detalle de la sala V. (Fuente: *L’Art Catalan a Paris 1937*)

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Michela Di Macco, Università di Roma 'La Sapienza'
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre
Serge Noiret, European University Institute
Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale
Girolamo Sciuillo, Università di Bologna

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Enrico Nicosia,
Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
Sezione di beni culturali "Giovanni Urbani" – Università di Macerata
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
Division of Cultural Heritage "Giovanni Urbani" – University of Macerata

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer,
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,
Carmen Vitale