



Núm. 3

## Modelant cultures:

El concepte de poder a través  
de l'herència material, artística  
i musical al llarg de la història

Jornades d'Estudis Doctorals d'Art i de Musicologia es publica sota una llicència Creative Commons segons la modalitat



© Autors dels articles  
© Departament d'Art i de Musicologia (UAB)

**Edició:**

Universitat Autònoma de Barcelona  
Programa de Doctorat d'Art i de Musicologia  
Departament d'Art i de Musicologia  
08193 Cerdanyola del Vallès, Barcelona (Spain)  
Tel. 93 581 13 70  
[uisad.art.historia.musicologia@uab.cat](mailto:uisad.art.historia.musicologia@uab.cat)

**Equip de redacció:**

José Miguel Pérez Aparicio (ed.) (UAB – CRAE)  
Paula Buades Morales (ed.) (UAB)  
Marta Huete Casanovas (ed.) (UAB)

**Consell assessor:**

Eduardo Carrero (UAB)

ISSN 2938-1533 (digital)

## ÍNDEX

Introducció – Introducció	5
<i>J. M. Pérez Aparicio, P. Buades Morales, M. Huete Casanovas</i>	

### PREHISTÒRIA I ROMA

<i>Power-pop</i> . El sorgiment de la (re)producció del poder a Catalunya a través del registre prehistòric	9
<i>Andreu Monforte-Barberán</i>	
Recursos en la retratística de l'emperador per a la legitimació del poder imperial durant l'Anarquia Militar (235-268)	25
<i>Marta Huete Casanovas</i>	
L'architettura della vittoria. La celebrazione del potere individuale e collettivo dal mondo romano all'età contemporanea	43
<i>Mateo Pucci</i>	

### SIMBOLOGIA

Els colors del poder: la simbologia del diví i l'autoritat a través de l'escultura policromada	63
<i>Laia Cutrina Gallart</i>	
Las imágenes de poder en la Mixteca del Posclásico: el caso del Señor 8 Venado "Garra de Jaguar"	77
<i>Noa Font Agraz</i>	
La <i>Predicació de sant Dídac d'Alcalà</i> de Josep Juncosa: reflexions i interpretació d'una imatge de poder	93
<i>Alejandro García</i>	
El poder de l'església: l'arquitectura del segle XI a Croàcia	109
<i>Dora Sesar</i>	

### PODER I GÈNERE

Poder patriarcal e invisibilidad femenina en el panorama artístico barcelonés del franquismo: el caso de Esther Boix i Pons	125
<i>Mercè Briones Dijort</i>	

Les dones artistes i la crítica d'art, una contínua batalla de poder. El cas de Pilar Montaner i Maturana 141  
*Paula Buades Morales*

#### DEL PODER REIAL AL POPULAR

Elfrida and Maria Carolina, between music and power 155  
*Stefano Caciagli*

El imaginario de las visiones musicales y sus implicaciones ideológicas: entre el folklore popular y el simbolismo nacionalista 163  
*José Miguel Pérez Aparicio*

“Cassalla contra Espanya”: representacions d'Espanya i del poder castellà en la música valencianista (1993-2022) 179  
*José Antonio España Salinas*

## INTRODUCCIÓ

La III edició de les Jornades d'Estudis Doctorals d'Art i de Musicologia ha tingut la intenció crear un espai de reflexió sobre el concepte de poder com a mitjà de diferenciació i prestigi en tots els seus nivells, en les diferents cultures i durant el transcurs de la història, a través de la cultura material, artística i musical.

L'exercici del poder, tant personal com institucional, ha funcionat en totes les societats com a base i motor en la creació i desenvolupament d'aquestes, utilitzant-se com a eina de diferenciació entre individus i col·lectius determinats. El poder, per tant, es crea a partir de la desigualtat i la jerarquia, elements presents en qualsevol cultura i que, per a poder existir, necessiten ser expressats i reconeguts per tothom. D'aquesta manera, un factor clau per a la legitimació del poder és la seva codificació en fórmules concretes que, molt sovint, podem trobar materialitzades en representacions artístiques, simbologia, mitologia, urbanisme, arquitectura, música, festes, rituals...

Així doncs, en les jornades d'enguany s'ha volgut aprofundir en l'anàlisi de casos concrets a partir de múltiples perspectives d'estudi, per a mostrar diversos tipus de fórmules que evidencien la diferenciació, l'autoritat i el prestigi, servint-nos com a eina per a conèixer amb més profunditat els mecanismes de funcionament de cada societat, des de l'Antiguitat fins als nostres dies.

José Miguel PÉREZ APARICIO  
Paula BUADES MORALES  
Marta HUETE CASANOVAS

Equip editorial de les  
III Jornades d'Estudis Doctorals d'Art i de Musicologia

## INTRODUCCIÓ

La III edición de las Jornadas de Estudios Doctorales de Arte y de Musicología ha tenido como intención la de crear un espacio para la reflexión sobre el concepto de poder como medio de diferenciación y prestigio en todos sus niveles, en las diferentes culturas y durante el transcurso de la historia; a través de la cultura material, artística y musical.

El ejercicio del poder, tanto personal como institucional, ha funcionado en todas las sociedades como base y motor creativo y de desarrollo, como una herramienta de diferenciación entre individuos y colectivos determinados. El poder, por tanto, se crea a partir de la desigualdad y la jerarquía, elementos presentes en cualquier cultura y que, para su existencia, se necesita que se expresen y se reconozcan por parte de todo el colectivo involucrado. Por ello, un factor clave para la legitimación del poder es su codificación en fórmulas concretas que, muy habitualmente, podemos encontrar materializadas en representaciones artísticas, simbólicas, mitológicas, urbanísticas, arquitectónicas, musicales, festivas, rituales...

En las jornadas de este año, se ha pretendido profundizar en el análisis de casos concretos a partir de múltiples perspectivas de estudio. El objetivo es mostrar diversos tipos de fórmulas que evidencien la diferenciación, la autoridad y el prestigio, que nos sirvan como herramienta para conocer más profundamente los mecanismos de funcionamiento de cada sociedad, desde la Antigüedad hasta nuestros días.

José Miguel PÉREZ APARICIO  
Paula BUADES MORALES  
Marta HUETE CASANOVAS

Equipo editorial de las  
III Jornadas de Estudios Doctorales de Arte y de Musicología



# PREHISTÒRIA I ROMA







# **POWER-POP. EL SORGIMENT DE LA (RE)PRODUCCIÓ DEL PODER A CATALUNYA A TRAVÉS DEL REGISTRE PREHISTÒRIC**

**Andreu Monforte-Barberán**

Grup de Recerca Arqueològica de la Mediterrània i del Pròxim Orient (GRAMPO)  
Departament de Prehistòria  
Universitat Autònoma de Barcelona

## **Resum**

L'estudi del sorgiment del poder ha de partir d'una clara premissa: l'essència o "estat natural" de l'ésser humà no és un element abstracte inherent a cada individu sinó que es defineix per un conjunt de relacions socials de producció i reproducció històricament determinades. Així, el concepte de *poder* transcendeix la falsa dicotomia plantejada per Rousseau (essència humana no-violenta) i Hobbes (essència humana violenta) per tal de definir-se com a resultat d'un conjunt d'interaccions socials i, per tant, com a producte social. El seu origen, ha de ser buscat en els mecanismes estructurals que van servir a sectors de les societats prehistòriques per tal de legitimitzar desigualtats socioeconòmiques. És doncs l'anàlisi d'aquestes desigualtats, plasmades tradicionalment en el registre funerari prehistòric, les que ens oferiran l'oportunitat de resseguir les primeres (re)produccions de poder del ésser humà. Concretament, com a objecte d'estudi d'aquesta comunicació, plantejarem aquesta problemàtica a través dels continguts i contenidors funeraris del nord-est de la península Ibèrica durant l'aparició i consolidació del model productiu agropecuari, model sobre el qual s'assentaran, posteriorment, les primeres societats estatals.

**Paraules clau:** Prehistòria, desigualtats, pràctiques funeràries.

## **Abstract**

The study of the emergence of power must start from a clear premise: the essence or "natural state" of the human being is not an abstract element inherent in each individual but is defined by a set of historically determined social relations of production and reproduction. Thus, the concept of power transcends the false dichotomy posed by Rousseau (non-violent human essence) and Hobbes (violent human essence) to be defined as a result of a set of social interactions and, therefore, as a social product. Its origin must be sought in the structural mechanisms that served sectors of prehistoric societies to legitimize socio-economic inequalities. Therefore, the analysis of these inequalities, traditionally reflected in the prehistoric burial record, will offer us the opportunity to trace the first (re)productions of human power. Specifically, as the object of study in this communication, we will address this problem through the funerary contents and containers of the northeast of the Iberian Peninsula during the emergence and consolidation of the agricultural and livestock production model, a model on which the first state societies will later be established.

**Keywords:** Prehistory, inequality, funerary practices.

## 1. Introducció

Les ciències socials, entre elles l'Arqueologia, són concebudes hegemònicament com a ciències neutres al servei de l'obtenció de coneixement sobre el comportament de l'ésser humà, la societat i les formes d'organització. Aquesta concepció aïlla el pla analític de la realitat objectiva, desvinculant el coneixement dels problemes de la societat en la que ens trobem. I és que les ciències socials ni són neutres ni estan al servei de tota la societat: es troben, majoritàriament, subjugades a uns interessos de classe que, lluny de beneficiar-nos, serveixen la classe dominant per reforçar, ideològicament, el conjunt de relacions socials sobre el qual es fonamenta el nostre sistema social i econòmic.

Sobre aquesta premissa, ens trobem davant d'un món desigual i injust. El capitalisme, sistema decadent i destructiu, viu una crisi econòmica global des del 2008 només comparable amb la de la dècada del 1930, agreujada per la crisi ambiental i la pandèmia. Creixen elements de violència que recauen amb més força sobre els sectors més explotats i oprimits del poble com les grans migracions, les guerres, els feminicidis i la fam.

En aquest context, les relacions desiguals de poder augmenten i ens veiem desarmades per poder canviar-les. Però, ha estat sempre així? Són naturals aquestes relacions? Sorgeixen en algun moment concret? Per tal de canviar les relacions socials hem de crear un corpus teòric que fugi d'allò que ha estat dit. És per aquest motiu que l'estudi del sorgiment del poder des de la història se'ns planteja com una clara necessitat per tal d'afrontar les contradiccions del present.

Abans, però, hem de tenir en compte que el concepte *poder* és molt complex i que encara avui en dia forma part de debats intel·lectuals per part de nombroses autores i corrents teòriques diferents com Foucault (1978) i Bourdieu (2000), que sostenen que el poder no es posseeix o s'exerceix de manera individual, sinó que és una relació social que es construeix en el marc de les interaccions entre els individus i institucions. L'essència d'aquesta interacció és totalment dialèctica, és a dir, els individus interactuen i són modelats per les institucions alhora que ells les transformen i les canvien. En aquest sentit, les institucions són productes socials construïts pels individus i, per tant, resultat de les relacions socials. En una societat on hi ha dissimetries socials i per tant relacions de poder, les institucions són dissenyades per tal de protegir i promoure els interessos de la classe dominant per mantenir l'*statu quo*. Per executar-lo, segons Arendt (1970) es basen en l'exercici de la violència.

Sota aquestes premisses, en el present article, des de la teoria arqueològica i social es proposa un marc teòric-metodològic per tal de, breument, aplicar-lo a un cas d'estudi concret: les primeres poblacions pageses i ramaderes del nord-est peninsular (5500-3300 cal. BC). L'elecció d'aquest marc espacial i temporal es dona al ser en aquest moment quan moltes investigadores consideren l'inici del desenvolupament de desigualtats jeràrquiques (García-Sanjuán i Díaz del Río 2006: 4; Hayden 1995: 15; Mazuri de Keroualin 2003: 169-170; Price 1995: 12).

Algunes investigadores associen l'aparició de desigualtats jeràrquiques amb l'aparició de l'agricultura (García-Sanjuán i Díaz del Río 2006), quan augmenten les opcions d'apropiació de la plusvàlua i s'adopten nous mecanismes d'explotació social (García-Sanjuán i Díaz del Río 2006). Segons Estévez et alii (1998: 15-17), el control de la reproducció d'animals i plantes, acompanyada de la noció de propietat, necessitaria una inversió de treball més gran. Les dones es veurien més oprimides ja que s'incrementaria la seva capacitat reproductiva per tal d'assegurar les forces productives, és a dir, la mà d'obra necessària per a aquesta nova economia. Per altra banda, Castro et alii (2005) es pregunten si les relacions entre homes i dones s'articulen sobre la base de la reciprocitat o de l'explotació, depenent de l'existència d'una compensació o asimetria entre la feina feta i l'accés als productes i serveis creats.

## 2. Punt de partida: les societats estatals i prestatalis

Tradicionalment el canvi de forma de subsistència humana des d'un model econòmic basat en la cacera i en la recol·lecció a un model fonamentat en pràctiques agro-pastorals, ha estat caracteritzat com un canvi transcendental per l'evolució humana, "revolucionari" segons Childe (1942). Al nord-est peninsular aquest canvi es va donar a la meitat del VI mil·lenni cal. BC (Oms et alii. 2016), moment en el que poblacions provinents d'orient es van implantar ràpidament al mediterrani (Zilhao 2001) de forma arrítmica i successiva (Guilaine i Escallon 2003; Guilaine 2013).

Aquesta transformació va comportar un seguit de canvis en l'organització social i econòmica: es van domesticar plantes i animals, va haver un gran augment demogràfic amb certa tendència cap a la sedentarització de les comunitats afavorint la previsió i la creació de territoris estables, van aparèixer noves estructures d'emmagatzematge per acumular el producte agrícola i noves eines com la ceràmica, la falç i les destrals polides. Tots aquest canvis, indubtablement, van comportar variacions en les relacions entre els subjectes socials, és a dir, entre els homes i les dones. Aquestes relacions són el que autors com Harnecker (1969) i Althusser (1970) anomenen estructura social i econòmica. El seu manteniment es dona per l'existència d'un corpus ideològic encarregat d'assegurar una determinada relació entre individus i amb les seves condicions d'existència, adaptant-los a les seves tasques fixades per la societat a través de la moral, la religió, la política, la filosofia... però també a través de la creació d'institucions com la família i l'estat. Aquest àmbit és conegut des del materialisme històric com superestructura econòmica (Marx 1867). El nivell ideològic és, per tant, una realitat objectiva indispensable per a totes les societats el qual es determina per l'estructura econòmica al mateix temps que la sustenta, és a dir, la seva relació és dialèctica.

Com dèiem, és dintre de la superestructura on es troba l'Estat. Aquest és definit per Lenin (2001: 16) com:

“L'Estat és fruit del producte i manifestació del caràcter irreconciliable de les contradiccions de classe (...), sorgit en el moment en el que el grau de contradiccions de classe no pot, objectivament, conciliar-se i per tant es creat per tal de legitimitzar i exercir la violència per la classe dominat, la màxima ostentació de poder”

L'Estat és doncs la màxima expressió de poder que podem trobar en qualsevol societat. La importància d'aquesta categoria d'anàlisi és tan evident en l'estudi social i econòmic que, aquelles societats en les que l'estat no és present, s'anomenen a través de la negació del terme, és a dir, societats prestamentals (Service 1984; Harris 1995).

Les restes materials que han quedat de les comunitats del VI mil·lenni cal. BC al nord-est peninsular no ens ofereixen cap evidència sobre l'existència de cap estat i per tant, de cap poder ja que aquestes són molt diferents a les localitzades quatre mil anys després al sud-est peninsular que sí que estan directament associades a l'aparició d'una societat totalment estatal (Lull *et alii*, 2011).

La recerca de les relacions de poder en aquestes societats s'ha de buscar, doncs, en el que alguns filòsofs van anomenar “estat natural de l'ésser humà” als segles XVII i XVIII.

### 3. L'estat natural de l'ésser humà

Encara que ens sembli inversemblant, les concepcions enunciades per Hobbes (1651), Locke (1690) i Rousseau (1762), tot i les seves contradiccions entre elles, encara estan vigents en l'imaginari col·lectiu d'avui en dia. Destruir-les, a través de les ciències socials, és una premisa indispensable per tal de formular propostes d'anàlisis del poder.

Aquests autors van utilitzar la categoria *estat natural de l'ésser humà* per tal de designar l'estat hipotètic en què es trobava la humanitat abans de l'existència de qualsevol forma de govern o de societat civil. Aquesta situació inicial, no “contaminada” per cap institució política va ser especialment utilitzada pels defensors d'un contracte social per determinar les característiques específicament naturals de la humanitat i fonamentar així les condicions de legitimitat de l'organització social i del poder polític del moment.

Concretament, per un costat, tenim a Hobbes el qual, al *Leviatán* (1651), afirma que en absència d'institucions polítiques, la humanitat viuria en un estat de guerra civil permanent entre tots els homes<sup>1</sup> ja que, sent tots iguals, desitjarien el mateix i lluitarien entre si per aconseguir-ho. A diferència dels

---

1. Hem cregut oportú mantenir el terme “homes” ja que la gran majoria dels autors tan sols consideren l'home com a subjecte polític, deixant la dona en un segon pla.

animals, l'home està dotat de raó i, en exercici de la seva racionalitat, prefeix garantir-ne la seguretat encara que hagi de cedir part de la seva llibertat en una forma de contracte social que atorga el poder al governant. D'aquí neix la legitimitat del poder, que en el seu moment va ser aplicada de forma concreta a la legitimació de la monarquia absoluta.

Locke, en canvi, a *Dos tractats sobre el govern civil* (1690), s'oposa a Hobbes ja que afirma que, encara que a l'estat de naturalesa tots els homes són lliures i iguals i no tenen lleis creades socialment, tots ells es troben sotmesos a la llei natural que, també de manera natural, tendeix a ser generalment respectada. Per això s'infereix que en un estadi inicial de la humanitat la llei natural seria suficient per regular la vida social. Són els excedents econòmics i la seva consegüent apropiació, segons l'autor, la que dona lloc a la necessitat de la seva defensa i, per tant, d'establir un contracte social legitimat pel poder polític. A diferència de Hobbes, Locke afirma que la cessió de les llibertats i drets als governants no ha de ser absoluta, sinó que els governants tenen un mandat popular però que estan sotmesos a les mateixes lleis que els governats, defensant així la separació de poders sustentant també el dret de rebel·lió en el cas que els governants fessin un ús il·legítim dels poders cedits.

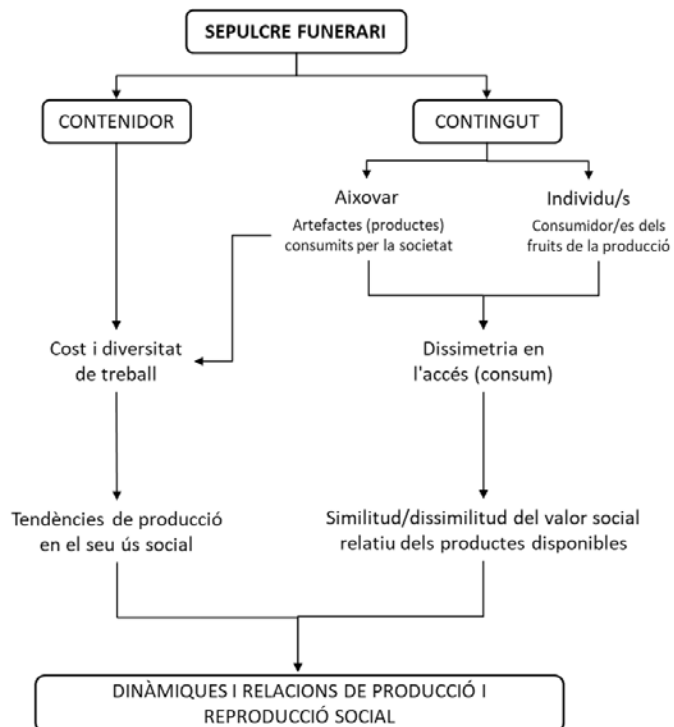
Finalment, la perspectiva defensada per Rousseau al *Contracte social* (1762), preparatòria del pensament romàntic, és la d'una defensa total de l'estat de naturalesa on l'ésser humà seria lliure i feliç i es manifestaria la plena igualtat de tots ja que, per naturalesa, tots els homes serien lliures i iguals. Segons l'autor, és la contradicció que emana de la pròpia organització social l'origen de tot el mal social, la desigualtat i la pèrdua de la llibertat. Aquesta generaria artifici, hipocresia i pèrdua de l'espontaneïtat natural. Per això, Rousseau, sustentava que el *progrés* material, lluny de conduir per si mateix al progrés moral i un augment de la felicitat, condueix al contrari.

Els tres autors plantegen aquesta qüestió des d'una perspectiva degenerativa o regenerativa, és a dir, fonamentada en una evolució lineal. La *tabula rasa* sobre la que avança la humanitat va d'un estat més elevat, millor, a un estat de decadència (Rousseau i Locke) o a l'inrevés (Hobbes). La simplicitat i generalització de la complexitat de la humanitat en etapes lineals i la falta d'evidències materials ha donat lloc a l'aparició de noves teories que defensen l'existència de diversitat de comunitats prehistòriques més canviants, complexes i heterogènies del que s'havia pensat fins al moment. Una de les últimes teories és la plantejada per Graeber i Wengrow (2022) al llibre *El amanecer del todo: Una nueva historia de la humanidad*. En elles es discuteixen les concepcions dels filòsofs presentats a través d'evidències arqueològiques, conclouent que la suposició que les societats esdevenen menys igualitàries i lliures a mesura que es fan més complexes i *civilitzades* no és més que un mite. La heterogeneïtat de relacions socials a la prehistòria podria haver donat lloc a societats amb relacions de poder, relacions dissimètriques però també relacions totalment igualitàries.

#### 4. Proposta teòric-metodològica: l'estudi del poder a través de les pràctiques funeràries

Sobre aquestes últimes concepcions teòriques és necessari establir un corpus teòric-metodològic d'anàlisi que busqui caracteritzar com eren les relacions socials del passat, ja siguin amb presència o absència de poder.

El registre arqueològic, lluny de materialitzar la totalitat de l'expressió material del passat, se'ns presenta com la parcialitat d'algunes de les relacions socials i econòmiques. La conservació del registre prehistòric, molt més escassa que en èpoques històriques, es fonamenta en alguns espais d'hàbitat, espais de producció i de consum de materials, expressions artístiques i sepulcres funeraris, entre d'altres. La importància d'aquestes últimes evidències recau en la informació que proporcionen sobre la materialitat socialitzada (Lull 1988), pel que poden ser considerats dipòsits de treball socialment necessaris per tal d'assegurar la reproducció del sistema (Lull i Picazo 1989: 17). Les pràctiques funeràries són fruit d'activitats polític-ideològiques en tant que estenen el temps productiu considerat socialment necessari per establir i mantenir les relacions socials. Si més no, formen part d'activitats associades a l'àmbit de la superestructura ideològica la qual, com defensàvem anteriorment, ve determinada per l'estructura social. Són doncs artefactes que, consumits de forma social, serveixen per tal de reproduir la societat.



**Fig. 1**  
Mapa conceptual de la proposta teòric-metodològica de l'estudi del poder a partir dels sepulcres funeraris.

Aquesta proposta es pot articular en dues esferes d'anàlisi: el continent o tomba i el contingut o deposicions (tant artefactuals com antropològiques). D'aquesta forma, més enllà del concepte sepulcre com a dipòsit de treball polític-ideològic, es pot mesurar la significació del continent i contingut respecte a les relacions socials de producció, és a dir, es poden establir dissimetries en les tendències productives en el seu ús social i el valor social relatiu en el cas contingut, possibilitant la lectura de desigualtats o dissimetries socials (Fig. 1).

Concretament, el contenidor es presenta com l'estructura en què es duu a terme la pràctica polític-ideològica en tant que la construcció del mateix ja en forma part. L'estudi del cost i la diversitat de la seva producció (*treball*) ens informa de les tendències de producció en el seu ús social. Tot i així, en considerar que el temps de la pràctica polític-ideològica estén el temps productiu, no podem sinonimitzar energia i treball i traduir mecànicament la seva inversió com a valor social, de la mateixa manera que no es pot establir el valor social d'un treball a partir exclusivament de l'esforç, ja que el valor social del treball cobra sentit en les relacions socials de producció i no en l'esforç. De la mateixa manera, no podem considerar els materials dipositats com a valors d'ús, de canvi o excedentaris ja que es distorsiona el discurs (Lull i Picazo 1989: 17). Els materials dipositats com a aixovar, en moltes ocasions, han estat seleccionats o realitzats exclusivament per ser consumits en aquesta activitat (Gibaja i Terrades 2008). Aquests formen part del contingut que, al seu torn, es divideix en dues esferes: per una banda els artefactes (*productes*) dipositats al sepulcre i que són consumits per la societat, en tant que aquests són dipositats en aquesta pràctica; i per, altra banda, l'individu o individus inhumats, els quals són els consumidors d'aquests fruits en companyia de la societat. Amb això, totes dues esferes ens poden acostar a dissimetries en l'accés al consum material, donant lloc a diverses significacions de valor social dels productes consumits, oferint-nos, en definitiva, l'oportunitat d'estudiar les dinàmiques i relacions de producció i reproducció social del passat.

Tal com assenyala Lull i Picazo (1989: 15), la complexitat social rau en l'existència o no de la divisió del treball, en la dissimetria d'accés als recursos per part de la població i les institucions generades per fixar la coerció. Tenint en compte això, els sepulcres funeraris ens brinden l'oportunitat d'avaluar aquesta complexitat social, indicant-nos tendències de consum en el seu ús social dels artefactes que conformen l'aixovar.

Els individus enterrats, aliens al procés productiu, són els consumidors indirectes de la producció, ja que és la societat la que permet que el tractament de la mort s'apropriï d'un treball social, primant un mort o un grup de morts sobre els altres com una inversió per a la reproducció del sistema en l'ordre desitjat (Lull i Picazo 1989: 17). Aquest fet possibilita observar o no l'existència de dinàmiques dissimètriques en el consum d'aquesta activitat associades a uns individus o altres.

Partint de la premissa que l'expressió de l'organització i el funcionament econòmic-social es pot materialitzar en una o més esferes de variabilitat de les pràctiques funeràries, tal com assenyala Castro (1994), la reiteració

d'atributs subratllarà l'existència de tendències en l'ús i el consum. Així doncs, només després de detectar les associacions significatives podrem involucrar les tendències de producció en el seu ús social i en el marc històric.

Per això, cal definir *tipus* d'artefactes (tombes, aixovars, individus) contenant en si la noció de models de producció (Estévez i Lull 1984: 235) i fugint de la consideració d'aquests com a mers models abstractes, coherents amb la lògica interna d'estructures o sistemes formals. Si més no, cal portar a terme una selecció conscient d'atributs observables o de variables epistemo-lògicament independents (Castro 1994: 25), eliminant aquells aspectes irrelevants o resultants de situacions aleatòries. Per aconseguir vincular atributs materials i dimensions socials cal una classificació prèvia de les variables seleccionades per tal d'establir convergències entre variables, recolzant així l'articulació de les dades en sistemes de relacions. El tipus de classificació ha de ser política, és a dir, s'ha de constituir un model d'entitats arqueològiques (Clarke 1968; 1984). D'aquesta forma, tal com assenyala Castro (1994: 25), es podrà obtenir una classificació en què tinguin cabuda les diferents esferes de variabilitat, com a expressió dels diferents àmbits socials del passat que configuren la producció, l'accés i l'ús dels productes.

El grup polític està format per elements que s'adscriuen al grup perquè tenen un nombre determinat d'atributs característics, no perquè s'identifiquin amb la totalitat de trets definidors. Cada atribut pot ser un factor comú a elements diferents adscrits al grup, però cap dels atributs és alhora suficient i necessari per assegurar la qualitat de membre del grup (Clarke 1984: 31). Les agrupacions polítiques, obtingudes mitjançant la demarcació de tendències d'associació de variables permeten orientar els casos empírics en funció de l'aproximació a aquestes tendències i no de la identitat amb una atribució demarcadora (Castro 1994: 26).

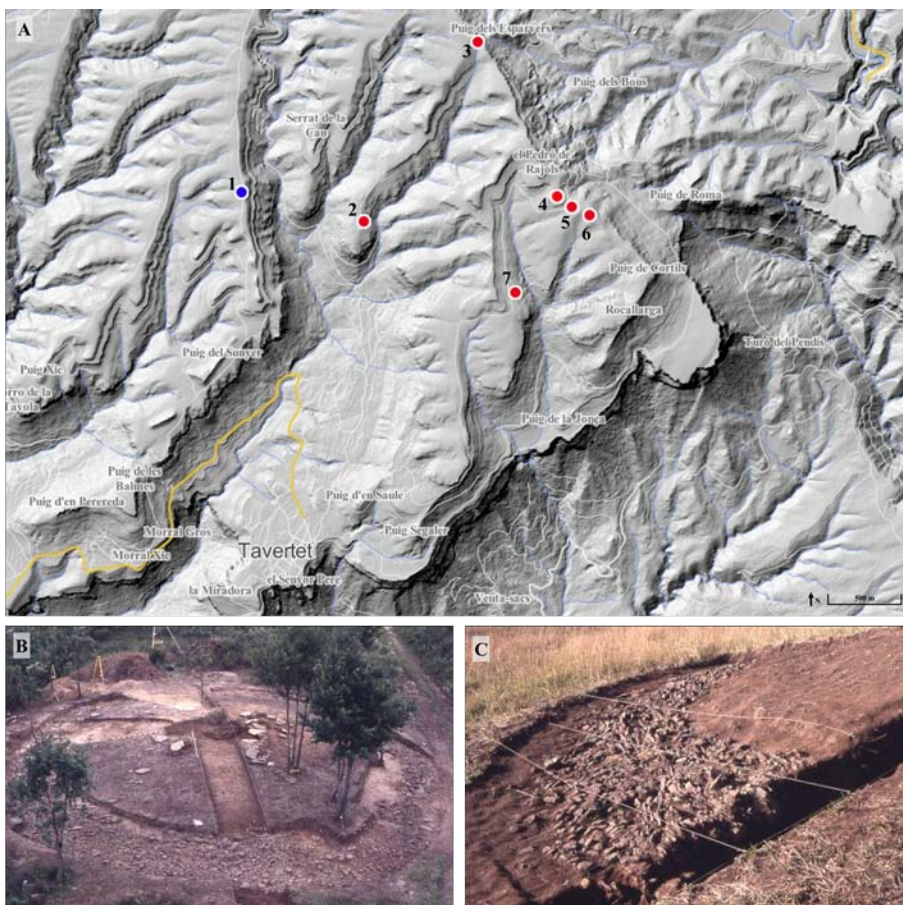
Els factors comuns seran els que atorguin o no valors a l'existència d'homogeneïtats en la normalització productiva. donat que les tendències de producció són el resultat de la convergència de diferents models de referència, l'associació rellevant d'atributs obtinguts per ajustaments a cada tendència productiva permetrà establir com expressa la materialització de les diverses esferes que engendren els models i els usos socials (Castro 1994: 26).

En definitiva, la classificació de les variables dels artefactes i dels artefactes en si seran l'expressió de diverses esferes de variabilitat de la producció i consum a les pràctiques funeràries. Cada dipòsit comptarà amb elements que el singularitzen, igual que amb elements que comparteix amb aquells que igualment intenten reproduir una norma de producció. L'existència de diverses normes i la definició de tendències models ens possibilitarà observar i analitzar dissimetries productives.

## 5. Cas d'estudi: *poder* a la “Catalunya” prehistòrica?

Arribats a aquest punt hem cregut oportú portar a terme l'aplicació d'aquest model, a grans trets, a la Catalunya prehistòrica.





**Fig. 2.** A. Mapa dels sepulcres megalítics a l'àrea del Collsacabra: 1. Pineda de la Serra; 2. Sant Corneli; 3. Font de la Vena; 4. El Padró I, II i III; 5. Collet de Rejols; 6. Rajols I i II; 7. La Rambla. B. Túmul de Font de la Vena (Molist i Clop, 2010: 218). C. Túmul del Padró I (Molist i Clop 2010: 221) (Monforte-Barberán et alii, en premsa).

Per aquest motiu, hem escollit la regió natural del Collsacabra, situada a l'extrem oest de la comarca d'Osona. En ella, a la dècada dels anys '80, l'estudi de les pràctiques funeràries neolítiques va tenir un desenvolupament molt important degut a la implementació d'un projecte de recerca que va posar en relleu la singularitat d'un grup de sepultures conegudes com a "grup megalític de Tavertet" (Molist et alii. 1987; Molist et alii. 2007; Molist i Clop 2010). Les estructures documentades són Collet de Rejols, Rajols, el Padró i Font de la Vena, a les que se'ls ha d'afegir una nova excavació al megàlīt inèdit de Pineda de la Serra l'any 2021 (Monforte-Barberán et alii. en premsa) (Fig. 2A).

Aquestes estructures, datades durant la meitat del V mil·lenni cal. BC, es caracteritzen per tres trets arquitectònics: una cambra sepulcral, el túmul

que la recobria i una anella exterior com a mètode de contenció del túmul. Es tracta doncs d'estructures megalítiques localitzades en punts elevats des del que tenen un control visual sobre el seu entorn més immediat i sempre al costat de camins rurals històrics. La cambra funerària està composta per lloses disposades verticalment sobre els quatre costats rebaixats a la roca natural, definint un espai de planta quadrangular o dues càmeres adossades que oscil·len entre els 1,40 m de longitud, una alçada de 0,85 m i una amplada d'1,50 a 1,70 m. L'estructura tumular, al seu torn, està formada per grans acumulacions de terra d'origen antròpic i és de planta circular (Cruells *et alii*. 1992), d'unes dimensions que, en els casos en què s'ha pogut documentar (Fig. 2B), se situa entre els 18 i 22 metres. L'alçada conservada oscil·la entre els 1,40 i els 2 m, cobrint totalment la cambra funerària. Aquesta estructura es sostesa per una anella exterior a mode de contenció (Fig. 2C). Es tracta d'un mur tombat fet de pedra seca format per pedres calcàries i gresos juxtaposades de forma compacta, inserides al límit del sediment del túmul i disposades de manera contínua al llarg d'un perímetre de 30-70 m amb una alçada d'1 a 2,5 m.

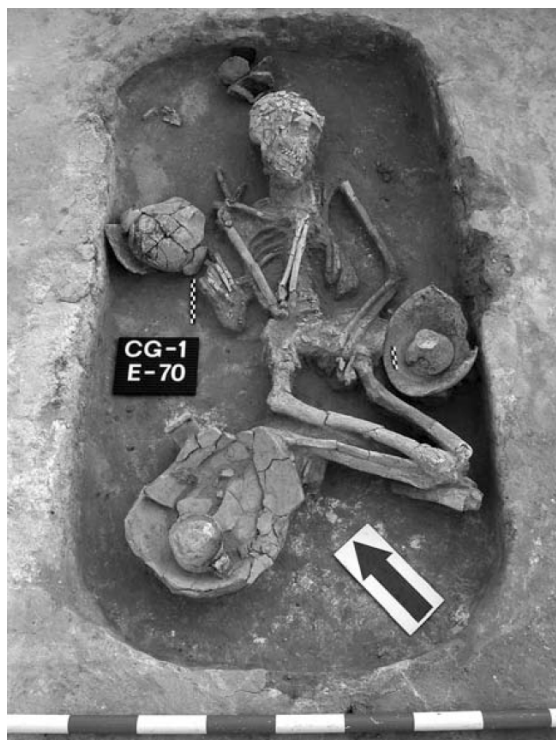
El ritual funerari utilitzat en els megàlits consistiria en una inhumació individual primària. L'única evidència coneguda és la detectada al Padró II, on es va documentar un individu masculí en posició fetal (Molist *et alii*. 1987). En totes les sepultures excavades es van constatar objectes que constituïrien part de l'aixovar. Estan formats essencialment per elements de ceràmica i indústria lítica, localitzats bé en posició primària al túmul o bé en posició secundària fruit de l'activitat de furtius.

Altres pràctiques funeràries que es porten a terme en la mateixa franja temporal que el grup de Tavertet es localitzen, principalment, en coves com la Cova de Can Sadurní (Edo *et alii*. 2019) i la Cova de l'Avellaner (Bosch i Tarrús 2017) i alguna fossa simple individual com l'estructura CRV-255 de Can Roqueta (Oliva *et alii*. 2018) i les foses associades a l'hàbitat del carrer Reina Amàlia 31-33 de Barcelona (Gonzalez i Harzbecher 2009).

Si allarguem la mirada a moments immediatament posteriors, a finals del V mil·lenni cal. BC es dona una irrupció d'un fenomen funerari conegut com la cultura dels Sepulcres de Fossa (Bosch-Gimpera 1913). Aquesta es caracteritza per enterraments localitzats de forma aïllada i agrupats en necròpolis. Les inhumacions que es localitzen en elles són principalment individuals, ocasionalment dobles i en menor mesura múltiples (Oms *et alii*. 2016: 298) amb una certa sobrerepresentació d'individus masculins que presenten certes dissimetries en les matèries primeres trobades als aixovars masculins i femenins (Allièse 2016; Duboscq 2017; Cintes-Peña 2019). La seva diversitat tipològica i arquitectònica segueix un criteri geogràfic sobre el qual també es veuen intensitats d'aparició diferents d'intercanvis a mitja i llarga distància relacionada amb la importació d'elements exògens (Terradas *et alii*. 2014).

A primer cop d'ull sembla evident que el temps productiu destinat al manteniment de les relacions socials esdevé molt diferent entre el "grup megalític de Tavertet" i la resta de manifestacions funeràries del V mil·lenni cal. BC, essent

major el d'aquest grup. Aquesta inversió es sustentaria doncs en una pressuposada dissimetria social ja que l'enterrament "aniria destinat a un sol individu". D'aquesta forma, la persona enterrada ostentaria alguna mena de poder cap a la resta de la societat que no es veu representat en les pràctiques funeràries.



**Fig. 3.** Exemple de Sepulcre de Fossa. Sepultura E70 de Can Gambús (Autoria de Jordi Roig i Joan Manel Coll, Arrago S.L.) (Roig i Coll 2010: 110)

Ara bé, si entenem que aquesta activitat és un acte de consum polític-ideològic portat a terme pels vius i per als vius, aquesta inversió de treball podria haver-se duta terme com una forma de venerar una persona important dintre del grup que no hauria d'haver ostentat poder *per se* i, per tant, per tal de cohesionar i reafirmar relacions socials no dissimètriques. Fugint dels supòsits hobberians, la presència de distinció social no té perquè implicar un accés diferencial als mitjans de producció, és a dir, es poden donar figures de lideratge que no comporten, obligatòriament un cabdillatge que exerceixi un poder actiu. El líder és un individu amb influència en algun àmbit social (ritual, productiu, organitzatiu, etc.) però sense cap coacció ni benefici, o el que és el mateix, sense un accés diferenciat als mitjans de producció ni al consum de la mateixa. I és que l'activitat funerària és dels i per als vius i, per tant, són ells els que la *gaudeixen*, ja sigui de forma coercitiva (per obligació) o cohesionadora.

L'absència d'altra tipologia de sepultures es pot donar pel fet que el tractament funerari tan sols estigui destinat a persones distingides, rellevant dintre de la societat que, *de facto*, no han de ser cabdills. Pel que fa a la inversió de temps tan diferent amb altres sepultures immediatament posteriors associades als Sepulcres de Fossa, aquesta no implica la presència de cap mena de dissimetria ja que els rituals funeraris són totalment diferents. A data d'avui, s'han documentat més de 500 sepultures associades als Sepulcres de Fossa, fet que ens fa pensar en que l'espectre de persones enterrades s'amplia a tota la societat o, almenys, a una gran majoria. Paradoxalment, és en aquesta certa homogeneïtat de ritual on es detecten dissimetries que, com bé afirma Dubosq (2017) i Allière (2016) són principalment geogràfiques i a la quantitat i tipologia d'artefactes associats al sexe dels individus. Donat que molts d'aquests artefactes són d'origen exogen, presumiblement, el seu valor social s'incrementa, essent així demarcadors d'accés diferenciat als productes i a les xarxes de circulació. D'aquesta forma, considerant l'individu inhumat com a consumidor indirecte de la producció polític-ideològica, es poden estudiar correlacions d'aquests materials amb el sexe, edat o de grups adscrits.

El problema historiogràfic rau en que no existeixen aproximacions que caracteritzen, a grans trets, l'evolució de les relacions socials d'aquestes societats. Tan sols existeixen estudis parcials que no agrupen la totalitat de les variables (contingut —individus i materials— i contenidor) o que ho fan de forma qualitativa. És per tant necessari crear, sota aquestes premisses teòriques i metodològiques, grups polítics que evidencien les relacions de poder a la prehistòria. Actualment, aquesta proposta d'investigació està en curs de publicació (Monforte-Barberán en curs).

## 6. Conclusions

Si més no, el cas paradigmàtic de grup de Tavertet es pot considerar, tal i com afirmaven Graeber i Wengrow al seu llibre (2022), un cas fortuït fruit de la heterogeneïtat organitzativa que els humans, pel simple fet de ser socials, podien haver desenvolupat a la prehistòria. Per altra banda, els Sepulcres de Fossa, tot i ser un fenomen més extens a Catalunya amb similituds i característiques pròpies, també presenta particularitats territorials (p.ej. els enteraments en cista del Solsonès i les fosses del Vallès). Si bé no hi ha elements que, *a priori*, semblen evidenciar l'existència de gran poder (no hi ha grans estructures com les piràmides d'Egipte ni grans tombes principesques com les del nord d'Europa), sí que es poden evidenciar de forma més subtil, implementant aquest marc teòric-metodològic, relacions dissimètriques, i per tant de poder, entre homes i dones.

Esbrinar el perquè de tot plegat, caldrà fer-ho a través de l'estudi complementari d'altres dades associades a l'hàbitat, patró d'assentament, producció subsistencial, etc. D'aquesta forma, emfatitzant l'anàlisi de les relacions soci-

als, posarem llum a la foscor respecte el que va significar l'adopció d'un model econòmic totalment diferent a l'anterior.

## Bibliografia

- Allièse, F. 2016: *Les Sépultures de la Bòbila Madurell-Can Gambús (Vallès Occidental): éclairages sur les pratiques funéraires du nord-est de la péninsule Ibérique à la fin du Ve et au début du IVe millénaire*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Althusser, L. 1970: *Ideología y aparatos ideológicos del Estado (notas para una investigación)*. Le Pensée, 151.
- Arendt, H. 1970: *Sobre la violència*.
- Bosch, A. i Tarrús, J. 2017: "La cueva sepulcral del Avellaner (Cogolls, les Planes d'Hostoles, Girona)" en Gibaja, J. F., Subirà, M. E., Martín, A., Mazota, M. i Roig, J. (eds.), *Mirando a la Muerte. Las prácticas funerarias durante el Neolítico en el Noreste peninsular*, Volum 1, E-ditArx, Publicaciones Digitales.
- Bourdieu, P. 2000: *Poder, derecho y clases sociales*.
- Castro, P. 1994: *La Sociedad de los Campos de Urnas en el nordeste de la Península Iberica*. University of Michigan Press
- Castro, P., Escoriza-Mateu, T., Fregeiro, M.I., Oltra, J., Sanahuja-Yll, M.E., Ontañón, R., García-Moncó, C. i Arias, P. 2005: "Trabajo, Producción y Neolítico", *Actas del III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica*, 115-124
- Childe, G. 1942: *¿Qué pasó en la historia?*
- Cintas-Peña, M. i Sanjuán, I.G. 2019: "Gender inequalities in Neolithic Iberia: A multi-proxy approach", *European Journal of Archaeology*, 22(4), 499-522.
- Cruells W., Castells J. i Molist, M. 1992: "Una necròpolis de cambres amb túmul complex del IV mil.lenni a la Catalunya interior", *9è Col·loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà. Estat de la investigació sobre el neolític a Catalunya*, Institut d'Estudis Ceretans, Andorra la Vella, 244-248.
- Duboscq, S. 2017: *Caracterización de las relaciones sociales de las comunidades del Nord-este de la Península Ibérica entre la segunda mitad del V y la segunda mitad del IV milenio cal BC a partir del estudio de las prácticas funerarias*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Edo, M., Antolín, F., Martínez, P., Villalba, M. J., Fullola, J. M., Bergadà, M. M., Saña, M., Verdún, E., Fernández, E., Famba, C., Arroyo, E., Ache, M., Gibaja, J.F., Palomo, A., Clop, X., Manen, C. i Convertini, F. 2019: "La cueva de Can Sadurní (Begues, Barcelona): el episodio funerario del Neolítico antiguo cardial pleno. Estado actual de la cuestión", en Gibaja, J. F., Subirà, M.E., Martín, A., Mazota, M. i Roig, J. (eds.), *Mirando a la Muerte. Las prácticas funerarias durante el Neolítico en el Noreste peninsular*, Volum 3, E-ditArx, Publicaciones Digitales.
- Estévez, J. i Lull, V. 1984: "Propuesta metodológica para el estudio de las necrópolis argáricas", *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*, 441-452.

- Estévez, J., Vila, A., Terradas, X., Piqué, R., Taulé, M., Gibaja, J. F., i Ruiz, G. 1998: "Cazar o no cazar, ¿es ésta la cuestión?", *Boletín de Antropología Americana*, 33, 5-24.
- Focault, M. 1978: *Microfísica del poder*.
- García-Sanjuán, L. i Díaz del Río, P. 2006: "Advances, problems and perspectives in the study of social inequality in Iberian Late Prehistory" en Díaz del Río, P. i García-Sanjuán, L. (eds.), *Social Inequality in Iberian Late Prehistory*, 1-9.
- Gibaja, J.F. i Terradas, X. 2008: "Los restos líticos tallados de la necrópolis de Can Gambús-1 (Sabadell, Barcelona): primeros resultados del análisis tecnológico y funcional", *Actas del IV Congreso del Neolítico peninsular 2*, 178-183.
- González, J. i Harzbecher, K. 2009: *Memòria de la intervenció arqueològica als carrers de Reina Amàlia 31-33, Lleialtat 1-9 i Carretes 46-58. Codi 041/08*.
- Graeber, D. i Wengrow, D. 2022: *L'amanecer del todo: Una nueva historia de la humanidad*. Editorial Ariel.
- Guilaine, J. 2013: "The neolithic transition in Europe: some comments on gaps, contacts, arrhythmic model, genètics", en Starnini E. (ed.) *Unconformist Archaeology. Papers in honour of Paolo Biagi. BAR International Series 2528*, 55-64.
- Guilaine, J. i Escallon, G. 2003: "Les Vautes (Saint-Gély-du-Fesc, Hérault) et le Néolithique final du Languedoc oriental", *Archives d'Écologie Préhistorique*, Toulouse.
- Harnecker, M. 1969: *Los conceptos elementales del materialismo histórico*.
- Harris, M. 1995: *Antropología cultural*. Alianza. Madrid.
- Hayden, B. 1995: "Pathways to power: principles for creating socioeconomic inequalities", en D.T. Price i G.M. Feinman (eds.) *Foundations of Social Inequality*. Plenum Press, 15-86.
- Hobbes, T. 1651: *Leviatan*.
- Lenin, V. 2001: *El Estado y la Revolución*. Barcelona: De Barris.
- Locke, J. 1690: *Dos tractats sobre el govern civil*
- Lull, V. 1988: "Hacia una teoría de la representación arqueológica", *Revista de Occidente* 81: 62-76.
- Lull, V. i Picazo, M. 1989: "Arqueologia de la mort i estructura social", *Arxiu Espanyol d'Arqueologia*, 62, 5-20.
- Lull, V., Micó, R., Rihuete, C. i Risch, R. 2011: "El Argar and the Beginning of Class Society in the Western Mediterranean", *Archäologie in Eurasien* 24, 381-414.
- Marx, K. 1867: *El Capital*.
- Mazuri de Keroualin, K. 2003: *Genèse et diffusion de l'agriculture en Europe*. Editions Errance
- Molist, M., Castells, J. i Cruells, W. 2007: "Le groupe des "sépultures de Taverdet" dans le cadre des pratiques funéraires du Ve millénaire en Catalogne (Espagne)". En Moinat, P. i Chambon, P. (eds.) *Les cistes de Cham-*

- blandes et la place des coffres dans les pratiques funéraires du Néolithique moyen occidental. Cahiers d'Archéologie Romande 110 et Mémoires de la Société préhistorique française* 43, 61-67.
- Molist, M., Cruells, W. i Castells, J. 1987: "L'àrea megalítica de Tavertet (Osona)", *Cota Zero*, 3, 55-68.
- Molist, M. i Clop, X. 2010: "Los orígenes del megalitismo en Cataluña en el marco de las prácticas funerarias del Neolítico", *MUNIBE*, 32, 212-224.
- Monforte-Barberán, A. *en curs*: Dinámicas y relaciones sociales en las primeras sociedades agropecuarias del noreste de la península ibérica (5500-3500 cal. BC). Estudio de los contenedores y contenidos funerarios mediante el análisis de redes sociales. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Monforte-Barberan, A., Sisa-López de Pablo, 1., Villarroja, E., Álvarez, R., Bach, A., Breu, A., Molist, M. i Rauret, A.M. *en premsa* "Entre els altiplans del Cabrerès i la vall de Sau. El dolmen de Pineda de la Serra i la transformació diacrònica de l'entorn", *Actes de les VI Jornades d'Arqueologia a la Catalunya Central*.
- Oliva, M., Terrats, N., Palomo, A., Rodríguez, A. i Majó, T. 2018: "Can Roqueta (Sabadell, Barberà del Vallès, Barcelona)" en Gibaja, J. F., Subirà, M. E., Martín, A., Mazota, M. i Roig, J. (eds.) *Mirando a la Muerte. Las prácticas funerarias durante el Neolítico en el Noreste peninsular*, Volum 2, E-ditArx, Publicaciones Digitales.
- Oms, F. X., Martín, A., Esteve, X., Mestre, J., Morell, B., Subirà, M. E. i Gibaja, J. F. 2016: "The Neolithic in North-East Iberia: Chronocultural phases and C14", *Radiocarbon* 58, 1-19.
- Price, D.T. 1995: "Social Inequality at the Origins of Agriculture" en D. T. Price i G. M. Feinman (eds.), *Foundations of Social Inequality*. Plenum Press, 129-155.
- Roig, J. i Coll, J. M. 2010: "La necròpolis del Neolític mitjà de Can Gambús-1 (Sabadell, Vallès Occ.): nova tipologia dels Sepulcres de Fossa i pràctiques funeràries durant el IV mil·lenni cal BC a Catalunya", *Cypsela*, 18, 93-122.
- Rousseau, J. 1762: *Contracte social*.
- Service, E.R. 1984: *El origen del Estado y la civilización*. Alianza. Madrid.
- Terradas, X., Gratuze, B., Bosch, J., Enrich, R., Esteve, X., Oms, F. X., i Ribé, G. 2014: "Neolithic diffusion of obsidian in the western Mediterranean: New data from Iberia", *Journal of Archaeological Science*, 41, 69-78.
- Zilhao, J. 2001: "Radiocarbon evidence for maritime pioneer colonisation at the origins of farming in west Mediterranean Europe", *PNAS*, 98 (24), 14180-14185.





# RECURSOS EN LA RETRATÍSTICA DE L'EMPERADOR PER A LA LEGITIMACIÓ DEL PODER IMPERIAL DURANT L'ANARQUIA MILITAR (235-268)

**Marta Huete Casanovas**

Departament d'Art i Musicologia  
Universitat Autònoma de Barcelona

## Resum

Des dels inicis de l'Imperi romà, gran part dels programes propagandístics es van centrar en la figura de l'emperador, fruit de la dinàmica iniciada per August dins el seu programa de regeneració política. Durant els propers dos segles, els cànons marcats per ell esdevindrien una forma més de vincular-se a la figura del "bon governant" i respecte per la tradició. No obstant, a partir del segle III, el model d'emperador començaria a transformar-se per poder fer front a les múltiples dificultats que amenaçaven la integritat de Roma. Davant d'un escenari insòlit, Roma s'adaptava o moria, una disjuntiva que es faria extrapolable al seu governant. En consonància, el retrat imperial d'aquesta època també viuria una sèrie de canvis estilístics i iconogràfics que començarien a consolidar-se a partir de l'Anarquia militar (235-268), constituint un important instrument propagandístic per a aquests nous emperadors per consolidar el seu poder, tant davant dels seus rivals com del poble romà.

**Paraules clau:** Anarquia Militar, retrat, emperador, escultura, realisme.

## Abstract

Since the beginning of the Roman Empire, a large part of the imperial propagandistic programs were focused on the figure of the emperor as a result of the dynamics initiated by Augustus in his program of political regeneration. During the next two centuries, the canons marked by him would become a way to approach his successors to the figure of the "good ruler" and the respect for tradition. However, from the third century onwards, the model of emperor started to change in order to be able to face the multiple difficulties that would threaten the integrity of Rome. In front of an unprecedented scenario, Rome must adapt or die, a disjunctive that would include its ruler. Correspondingly, the imperial portrait of this period would also experience a series of stylistic and iconographic changes that would begin to consolidate since the *Militar Anarchy* (235-268), being an important propagandistic tool for these new emperors to consolidate their power, both in front of their rivals and the Roman people.

**Keywords:** Militar Anarchy, portrait, emperor, sculpture, realism.

## Introducció

Un cop portada a l'àmbit públic, la imatge supera automàticament el seu nivell estètic per caure a la força dins l'àmbit polític, adquirint així una funció afegida: la propagandística, servint i representant una realitat sociopolítica determinada (Ramírez López 2002: 74). En aquest sentit, la complexitat i protagonisme de l'art estatal dins els discursos de poder a l'Imperi Romà, el situarien com a principal referent en qüestions d'art propagandístic per part de la tradició històrica occidental.

L'art públic romà trobaria la seva màxima expressió en l'escultura, sobretot a través del retrat i el relleu històric. La principal clau d'èxit de l'escultura pública imperial —concretament del retrat— recauria en la seva rigidesa tipològica ja que, a partir de la repetició de formes i símbols, facilitaria la lectura del seu missatge als lectors: la totalitat de la ciutadania romana. Aquesta rigidesa, no obstant, també ha provocat que aquest tipus d'escultura s'hagi utilitzat, sovint, com a font secundària en l'estudi de períodes i episodis concrets per part de la historiografia tradicional, inclús en estudis prosopogràfics dels mateixos emperadors.

Si bé és cert que, per si sol, el retrat públic imperial proporciona una quantitat d'informació limitada en l'anàlisi del seu context, també pot constituir una valuosa font en determinats casos, sobretot si es complementa i es contrasta amb altres recursos, com poden ser els testimonis literaris. Aquest és el cas, per exemple, d'un període tant crucial com complex —i sovint poc estudiat— dins la història de l'Imperi romà: el segle III. Vinculat tradicionalment a una crisi generalitzada, constitueix un pont entre l'Alt i el Baix Imperi comportant, de forma inherent, una sèrie de canvis substancials en la seva esfera social, política, econòmica i religiosa. D'aquesta evolució no n'estaria exempta la figura de l'emperador que, a l'utilitzar el retrat públic com un dels principals canals de comunicació entre ell i el conjunt de la ciutadania romana, hauria d'adaptar aquest format propagandístic a una nova realitat on, davant un escenari inèdit fins llavors, esdevindria totalment imprescindible reforçar els mecanismes de legitimació. Aquestes innovacions retratístiques quedarien paleses de forma explícita durant l'Anarquia Militar (235-268), 30 anys en què es succeïrien més de 20 emperadors.

## El retrat propagandístic romà: de la República a l'Imperi

La importància conferida al retrat escultòric en la cultura romana es remonta a època republicana, amb l'anomenat *Brutus Capitolí* (c. 300 a. C.), el primer retrat conservat (Di Cesare 2022: 250). Com és freqüent en tantes altres cultures, des d'un bon principi, la majoria d'imatges escultòriques romanes —sense tenir en compte la imageria divina— apuntarien cap a dos objectius principals: per una banda, la búsqueda de la pervivència en la memòria dels seus semblants i, per altra, la seva utilització com a instrument polític (Ramírez López 2002: 74).

D'aquesta manera, serien les famílies patrícies romanes les que sovint, durant la República, es trobarien darrere el comissariat de retrats públics. Utilitzant-lo com a medi d'expressió de masses, aquest format escultòric serviria per promocionar la família dins l'escena política, reforçar l'antiguitat i importància del seu llinatge i/o connectar-los amb accions evergètiques que mostressin la seva preocupació pel poble (Di Cesare 2022: 253). El rol polític d'aquests ciutadans es complementava amb el militar. La importància de la conquesta com un dels pilars en el creixement de Roma també van provocar la proliferació d'estatuària militar amb què es commemoraven generals i comandants, sovint d'origen patrici, que servien a l'exèrcit com a part del seu *cursum honorum*. Amb això, no només es buscava un vincle per part d'aquesta elit amb l'esfera pública —on era el poder—, sinó que a l'hora també es fonamentaven els valors propis de la *romanitas*.

L'inici de l'Imperi aniria acompanyat d'un gran projecte propagandístic preparat per August destinat a la legitimació del nou model polític i a l'enfortiment de la figura de l'emperador. Un dels grans pilars d'aquest projecte seria, sens dubte, l'art oficial, que en el camp de l'escultura pública es traduiria a través de la multiplicació i estandarització d'aquelles tipologies ja utilitzades per l'elit durant la República però que, en aquests moments, quedarien centrades en la figura de l'emperador (Zanker 2011: 9). Si des de tant antic els ciutadans romans havien rebut i sabut transmetre, fins aquell moment, el culte a les lleis, el respecte pel *mos maiorum* i l'estat, aquest ara quedava encarnat en la figura d'August. Aquest model quedaria, en conseqüència, com a referent de la moralitat i el *fer bé* polític, social i econòmic. Tot i haver-se acabat la República, August posaria com a base del nou imperi els valors tradicionals republicans que havien donat —i haurien de seguir donant— identitat a Roma.

L'estandarització de tipologies en el retrat públic quedarien, molt marcades amb August. La seva preocupació per mostrar-se com a exemple arquetípic de bon *princeps* passava perquè fos ell qui escollís reflexar una imatge o altra. Seguint aquesta premissa, la primera diferenciació en el retrat imperial públic quedaria marcada per la voluntat de mostrar les diverses obligacions i funcions —*rols*— del que havia de ser un bon emperador de Roma. D'aquesta manera, s'estereotipen diversos tipus que, bàsicament, es classifiquen en tres principals principals:<sup>1</sup> En primer lloc, el tipus togat, en què es mostra l'emperador en el seu rol de ciutadà modèlic i màxima autoritat civil romana seguint el model de senador tradicional, portant la toga i sovint l'edicte a la mà (di Cesare 2022: 251); el segon, de tipus militar, mostra la responsabilitat de l'emperador com a màxim ostentador de l'*imperium* militar de Roma, donant importància a la seva faceta d'estratega, protector de l'imperi i a l'hora responsable de la seva expansió militar; el tercer, de tipus religiós<sup>2</sup> (*capite vela-*

1. Per motius d'extensió s'exclouen en aquest treball les categories que vinculen emperadors i deïtats.

2. Aquesta tipologia anirà decreixent en detriment de les representacions en què es mostra l'emperador deïficat, coincidint amb l'auge del culte imperial.

to), es mostra l'emperador amb el cap cobert per la túnica, en el seu rol com a *pontifex maximus* i màxima autoritat religiosa de Roma, mentre que, a l'hora, es vol posar èmfasi en la importància de de la religió i els cultes religiosos tradicionals en els valors que conformen la moral del bon ciutadà romà.

Tot i les múltiples variables dins de cada categoria, aquestes tipologies (sobretot les dues primeres) serien mantingudes per tots els emperadors en els propers dos segles, fins al punt d'utilitzar, en molts casos, la fórmula dels caps mòbils per a cossos polivalents (Wood 1986: 8). La imatge havia de ser clarament percebuda perquè tingués validesa i quedar associada a la persona o poder que representava, facilitant el reconeixement i la lectura de la mateixa (Ramírez López 2002: 80). D'aquesta manera, davant de la reproducció gairebé immutable d'uns codis iconogràfics, esdevindria vital la reproducció elemental dels trets fisiològics de cada emperador perquè aquest fos reconeixible, jugant sovint amb motius semblants dins de cada dinastia.

Les modificacions retratístiques que es farien a partir d'època augustea serien mínimes fins la segona meitat del segle II. Durant tot aquest període, deixant de banda particularitats estilístiques menors, s'utilitzaria una certa tendència a l'idealisme molt present en els retrats del primer emperador. El model establert per August, que el mostraria sempre jove i amb unes faccions reconeixibles però suavitzades, tindria clares influències hel·lenístiques i estaria probablement concebut per escultors d'origen grec<sup>3</sup> (Di Cesare 2022: 252). Tot i això, aquest tret distintiu serviria per projectar no només la seva imatge per tot l'imperi, sinó, sobretot, per projectar la imatge política concreta d'un governant enèrgic, invicte que podia garantir el futur del seu poble (Zanker 2011: 124-125). Tret d'algunes modificacions puntuals per apropar-lo més al poble (rostre cansat, certa malenconia, etc.), August es seguiria representant d'aquesta manera fins a la seva mort. La perpetuació d'aquests esquemes es trenca clarament amb Caracal·la, coincidint amb un moment en què l'Imperi ha de començar a fer front a diverses circumstàncies adverses. Això es pot observar, per exemple, en el seu bust conservat als Museus Capitolins (Fig. 1), on la severitat i duresa de les seves faccions seria una primera aproximació a les noves tendències retratístiques que agafarien notable embranzida amb l'arribada del segle III.

### **La crisi del segle III**

L'imperi romà del segle III ha estat tradicionalment tractat com un període de crisi generalitzada, tractant-se com un punt d'inflexió entre l'època "daurada"

3. La conquesta romana de Corint el 146 a. C. comportaria el control de Roma sobre els aqueus i el saqueig dels grans tresors públics de la ciutat. L'impacte d'aquest esdeveniment seria clau en l'art romà, que es veuria a partir de llavors molt influenciat per l'estètica grega. Arribarien a també Roma grans escultors de la Grècia hel·lenística, ara arruinada, on treballarien per famílies patrícies (Ramírez López 2002: 77).

i el començament del Baix Imperi, una espècie de principi del fi. Si bé s'ha acostumat a simplificar la crisi amb un sol període que abarca tot el segle, generalment s'hi poden identificar tres fases (Bravo 1998: 497): la Monarquia militar (193-235), l'Anarquia militar (235-284)<sup>4</sup> i Dioclecià i la Tetrarquia (284-324). De totes elles, és durant la segona quan s'han atribuït els moments més crítics, en tant que s'estaven posant en perill les dinàmiques tradicionals que conformaven la personalitat de l'imperi i que asseguraven la seva continuïtat.



**Fig. 1.** *Caracal·la*, bust de marbre, 212-217, Musei Capitolini, Roma.

Tot i això, molts dels problemes d'aquesta crisi ja existien al segle II, si bé la seva intensitat i simultaneïtat entre 235 i 284 hauria provocat la visió d'un caos generalitzat, tal i com es pot corroborar en el to pessimista compartit pels autors que van escriure sobre aquesta època<sup>5</sup> (Gascó 1988: 136). Tot i la complexitat de les dinàmiques que van intervenir en l'agreujament de la situació, destaquen dos detonants. El primer, l'inici, amb la victòria de Septimi Sever sobre Pesceni Níger el 193 després de la mort de l'emperador Pèrtinax, d'un nou "sistema" conegut com a Monarquia militar, caracteritzat pel pes creixent que adquiriria l'exèrcit en l'elecció de l'emperador (López Barja

4. A la vegada, aquesta fase sol subdividir-se en l'època dels *emperadors soldat* (Maximí el Traci a Gal·liè, 235-268) i la coneguda com època dels *emperadors il·lírics* (Claudi II a Dioclecià, 268-284).

5. A "The Crisis of the Third Century as seen by Contemporaries" (1974), G. Alföldy presenta un catàleg dels canvis bàsics d'aquesta època presents en les fonts.

de Quiroga, Lomas Salmonte 2004: 415). Així és com va ser nomenat emperador Septimi Sever, que seria el primer en augmentar la paga als soldats de forma substancial i concedir-los privilegis en agraïment, tals com “utilitzar anells d’or i viure amb les seves dones, el que es considerava absolutament contrari a la disciplina militar”, fet que els portaria a “desitjar les riqueses i conduir-los a una vida de molícia” (*Herod.*, III, 8, 5).<sup>6</sup> L’empoderament de la classe militar aniria directament relacionat amb el segon detonant: una pressió com mai s’havia vist sobre els *limites* oriental i septentrional per part de l’Imperi Sassànida i els pobles germans, respectivament, que actuarien per primer cop com a conjunts organitzats (Bravo 2005: 61). Relegats a fer front a aquestes amenaces sense una segona línia de reserves d’efectius, es va fer necessari de forma natural que fossin homes vàlids, capaços i fets a la vida de soldat els que ostentessin els principals càrrecs militars, sent molts d’ells de càrrec eqüestre i d’origen provincial (Buenacasa Pérez 2013: 206). D’aquests, alguns acabarien sent proclamats emperadors, la majoria de cops per iniciativa del mateix exèrcit. Comptant que, des del segle I, el reconeixement oficial d’un emperador es feia a través del Senat, no és estrany que la majoria d’aquests emperadors autoproclamats als *limites* no fossin reconeguts (al menys inicialment) per la classe senatorial,<sup>7</sup> conscient de la disminució de la seva influència. I així seria durant el transcurs de segle quan, en detriment del creixent poder i acumulació de funcions dels dirigents militars, al final s’acabaria convertint en una institució pràcticament honorífica.

Durant aquesta època, la dinàmica en el reconeixement d’un nou emperador passaria a esta formada per les seves capacitats militars i la dels suborns amb què pogués comprar el favor dels soldats. En un context de guerra constant, seria inevitable una pujada d’impostos per tal que arribessin a l’exèrcit. La bel·licositat de la situació complicaria l’efectivitat de l’administració imperial, produint-se un augment de la burocratització. Per altra banda, tant els exèrcits enemics com les pròpies tropes romanes coartaven la capacitat productiva de les ciutats i nuclis urbans de determinades zones, a través tant de la confiscació d’aliments<sup>8</sup> com del saqueig,<sup>9</sup> una conseqüència lògica de moure les tropes de forma tant constant, fet que obligava als magistrats

6. Encara que així ho afirmi Heròdot, Còmode ja va augmentar la paga legionària de 300 a 375 denaris anuals. No obstant, Septimi Sever l’elevaria fins els 400 i el seu fill Caracalla fins els 600 (Bravo 1998: 495).

7. Eutropi (IX, 1, 1) i Eli Esparcià (*Hist. Aug.*, 19, 8) afirmen que, inclús, en el cas de Maximí el Traci (235) la seva proclamació oficial com a emperador va donar-se de forma unilateral i sense l’aprovació del Senat.

8. Herodià explica que, després que Maximí el Traci arruïnés a un gran nombre de famílies distingides “es va dirigir al tresor públic i va començar a apropiarse dels diners que s’havien recaptat a les ciutats per a l’abastiment d’aliments i subsidis destinats al poble...” (*Herod.*, VII, 3, 5-6).

9. “Després de conèixer el succeït a Bitínia, Valerià desconfiava en encomanar a cap dels seus generals la defensa contra els bàrbars (...) ell per la seva part va fer camí a Antioquia a Capadòcia per retornar després havent només aconseguit deixar exhaustes les ciutats al seu pas” (*Zos.*, I, 36, 1).

locals a col·laborar (de Blois 2001: 211-212). Aquests fets es reflectirien en un augment de l'èxode rural i un declivi demogràfic. Per intentar paliar aquest dèficit de liquiditat, una de les solucions seria la multiplicació de ceques pel territori imperial, posant especial atenció a llocs d'especial importància militar (Lo Cascio 2005: 162). Això, no obstant, comportaria de forma indesitjada l'aparició d'una devaluació monetària que duraria tot el segle III. La situació arribaria a límits desesperats quan, en més d'una ocasió, l'Estat va haver de confiscar l'or i la plata custodiats en temples, tal i com faria Maximí (*Herod.*, VII, 3, 5) com a recurs extrem per mantenir la fidelitat d'unes tropes com a única garantia de conservar el títol imperial (Jones 1964: 21).

El període de 235 a 284 també destacaria per una crisi religiosa i moral. Ja des de principis de segle s'havia donat dins l'imperi un ràpid creixement en els cultes i religions místiques. El col·lectiu cristià, a més d'haver-se expandit, ja comptava amb importants nuclis com Cartago o Alexandria, on ja començaven a reunir un patrimoni material rellevant (González Salinero 2005: 25). A la vegada, també el culte imperial vivia un repunt important com a instrument de propaganda i legitimació, imposant-se al politeisme tradicional pel seu caràcter eminentment polític: el culte al *numen* de l'emperador constituïa un ritual de lleialtat política sota pena de delictes de lesa majestat. La negativa cristiana a participar provocaria el creixent recel de la població que, al trencar la *Pax Deorum*, els acusarien dels difícils moments que travessava l'imperi. Les conseqüències d'aquest descontent popular respecte als cristians van acabar materialitzant-se en les primeres persecucions sistemàtiques contra ells durant els regnats de Deci (249) i Valerià (257 i 259).

### La nova figura de l'emperador

Tot i haver viscut un segle després, és en un escrit de l'historiador i polític Aureli Víctor, en què millor s'il·lustra la visió general de les fonts respecte els emperadors de l'Anarquia militar:

“Des de llavors, donat que els emperadors, més desitjosos de dominar als seus que de sotmetre als estrangers i prenent les armes més uns contra els altres, precipitaren a l'estat romà com a un precipici, van ser elevats al poder imperial de forma indiscriminada els bons i els dolents, els nobles i els que no ho eren, inclús molts bàrbars. Doncs quan tot és confús i res segueix el seu curs natural, tots consideren que és lícit (...) apoderar-se de càrrecs aliens que no són capaços d'exercir (...) Així, el poder de la Fortuna, (...) continguda durant molt de temps per la virtut com per un mur, després de que gairebé tots cedissin davant els vicis, va entregar el govern inclús als més vils pel seu naixement i educació.” (*Aur. Vict.*, 24, 9-11)

Sens dubte, un dels fenòmens més interessants en l'estudi del segle III és la transició que es produiria en el model d'emperador. La figura concebuda com el model del bon governant —resultat de la combinació entre l'ideal d'Isòcrates i les virtuts reivindicades per August (de Blois 1994: 166)— encarnava

el model de *romanitas*.<sup>10</sup> Però les vicissituds inaudites per les que passava l'imperi entre 235-284, comportarien canvis en la figura de l'emperador amb tal de poder gestionar tots els fronts oberts. Tot i que la informació proporcionada per les diverses fonts sobre els emperadors d'aquesta època és tardana, tendenciosa i sovint contradictòria, totes conflueixen en què, solament l'emperador, era qui podia arreglar la complexa situació (Fowden 2005: 558). Així és com aquest aniria adquirint una posició cada cop més centralitzada, acumulant recursos i funcions, començant a confondre's emperador i imperi i provocant que tota l'atenció es desviés a cadascun dels seus moviments<sup>11</sup> (Gascó 1988: 120).

D'aquesta manera, durant l'Anarquia militar, s'observaria un desajust entre la concepció tradicional de l'emperador i les exigències de la realitat. L'associació entre alt llinatge i capacitat de govern que requeria en la transmissió generacional dels valors tradicionals es veuria truncada quan, per primer cop, ascendirien al tron homes d'ordre eqüestre i origen provincial<sup>12</sup> sense cap lligam amb l'elit política romana i únicament legitimats per l'exèrcit. Són els coneguts com a *emperadors-soldat*. Aquesta democratització del tron imperial provocaria la separació i radicalització entre els diversos grups de poder conformats per l'ordre militar i el senatorial,<sup>13</sup> debilitant la política interior romana fins al punt que, en només 30 anys, es succeïrien 29 emperadors legítims i almenys 10 usurpadors, la majoria auto proclamats per l'exèrcit.

### Retrat imperial durant l'Anarquia militar. Tendències i objectius

El buit de poder constant al capdavant de l'imperi, fruit de les contínues usurpacions i complots en què caurien els diversos emperadors, no faria més que evidenciar la falta de cohesió entre els diversos grups de poder,

10. Ciutadà modèlic, pietós, culte, vetllador de la tradició, just, amb connexió i respecte pel Senat, de naixement civilitzat, intel·ligent, destacat en les arts militars...

11. D'aquesta tendència acabaria naixent la visió de l'emperador com a *restitutor orbis*, preparant el terreny per a la consolidació de la monarquia teocràtica del Baix Imperi (Fowden 2005: 560).

12. En aquest cas "origen provincial" fa referència a províncies tradicionalment considerades poc romanitzades (forta presència de pobles foranis, forta "ruralitat" de la zona...), sovint vistes com a semi-bàrbares com la zona de l'*Illyricum* (Dàcia, Tràcia), que en aquest moment prendrien notable importància al ser una important font de contingent humà militar. D'elles provindrien alguns dels seus emperadors-soldat més famosos, com Maximí el Traci o Deci Trajà (Martin 2006: 101).

13. Una constant en les fonts que parlen dels emperadors d'aquesta època està centrada en aquesta diatriba, interpretant la persona i el mandat de cadascun d'ells segons la seva provinença entre el món militar o senatorial, que sovint anava en estreta relació amb la forma en com serien nomenats. A partir d'allà, els autors interpreten d'una manera o altra servint-se d'una relació entre l'origen, el físic i la personalitat de l'emperador en constant dependència del seu nivell de "romanitat" que, sovint, també anava molt en consonància amb el respecte i la relació que tinguessin amb el Senat.



fent visible la lluita entre ells per ostentar el títol imperial. Aquesta competència entre candidats tindria un impacte molt visible en l'àmbit artístic, ja que per primer cop des de la República es faria necessària la diferenciació entre els "aspirants" al govern de Roma. Així doncs, la diversitat estilística característica del retrat durant l'Anarquia militar es convertiria en un excel·lent mètode per recalcar les virtuts que feien, de cada emperador, el més indicat per a governar.

Desgraciadament, com a conseqüència de la ràpida successió d'emperadors i la inestabilitat del context, el retrat imperial d'aquesta època és tan interessant com escassos en són els seus exemples conservats,<sup>14</sup> extrapolant-se aquesta dinàmica a vestigis d'art públic en general. A més d'escassos, gairebé tots els retrats són còpies de marbre que, en moltes ocasions, també han estat mutilats i descontextualitzats, pel que la dificultat en la seva identificació ha estat una constant. Aquestes limitacions han provocat que les fonts iconogràfiques d'aquesta època no ocupessin un lloc massa important en la investigació d'aquest període. Tot i això, és evident la importància conferida en aquell moment a la *imago principis* i la seva difusió pel territori com a base per a la legitimació del poder imperial<sup>15</sup> (Zanker 2011: 85), donat que inclús emperadors-soldat amb alguns dels regnats més curts en van preocupar de fer-ne.<sup>16</sup>

La diversitat estilística present en el retrat imperial de l'Anarquia militar ha estat, a grans trets, classificada pels acadèmics en dos grans grups: l'estil "militar" o "verístic" i l'estil "augusteu" o "gordiànic",<sup>17</sup> podent haver-hi certa

14. Això es pot comprovar en la dinàmica general dels estudis d'història de l'art imperial romà que, entre els anys 235-284 es caracteritza per un buit general (García Bellido 1990: 574). L'estudi artístic de mitjans del segle III acostuma a ser passat per alt en els estudis d'arquitectura i epigrafia monumental. Aprofundir en el tema requereix recórrer a estudis regionals, tot i que tampoc és un camp massa explotat. Encara que avui en dia no existeixi un estudi totalment dedicat a aquesta qüestió, sí s'observa, a nivell regional, un creixement en el nombre d'estàtues honorífiques dedicades a l'emperador (pels epígrafs dels seus pedestals) i en el nombre d'obres públiques municipals amb l'emperador com evergeta en detriment de les elits locals. Al no haver estat això treballat de forma conjunta, conèixer el fenomen en detall implica recórrer a estudis i memòries arqueològiques centrades en territoris particulars.

15. A més de l'erecció d'estàtues monumentals i la seva presència en institucions públiques, el retrat de l'emperador prendria des del principi una part realment important en les cerimònies públiques. Els governadors provincials haurien de posar-lo a tots els edificis públics (particularment al pretori) on rebria adoració oficial; també era carregat per les legions i assentat en els campaments (Swift 1923: 298).

16. Ens referim, per exemple, a casos com el de Pupí i Balbí (març-juny 238) o Maximí el Traci (235-238), qui a més, segons les fonts, va patir una *damnatio memoriae* de totes les seves representacions després de la seva mort. Una relació completa dels casos de *damnatio* entre els anys 235-285 es pot consultar a E. R. Varner (2004) *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Monumenta Graeca et Romana, 10 (200-213).

17. En el seu extraordinari anàlisi del retrat imperial del segle III, G. Mathews ("The Character of the Gallienic Renaissance", *JRS*, 33, 66-67) distingiria tres estils diversos: el *militar*, el *senatorial* o *gordiànic* i l'*augusteu*, de tal manera que aquests podien relacionar-se amb cada emperador segons la seva proclamació, el seu origen i els recolzaments amb què comptava. Molt semblant seria la tesi de B. Schweitzer ("Altrömische Traditionselemente in der Bildniskunst des 3. Nachchristlichen Jahrhunderts", *Niederlande Kunsthistorische Jahrbuch*, 5, 173-190),

confluència entre els dos depenent de l'exemple. En general, cada tipologia estilística encaixa amb el físic i el perfil de cadascun dels emperadors, que coneixem —al menys parcialment— gràcies a les fonts.

Els retrats que segueixen l'estil militar acostumen a coincidir amb els anomenats emperadors-soldat.<sup>18</sup> En aquests casos, seguint la tendència iniciada per Caracal·la uns anys abans, els rostres acostumen a tancar un subtil patró en forma d'"X" creat per les arrugues entre celles i nas amb les d'ambdós costats de la boca, obtenint com a resultat la percepció d'una intensa contenció expressiva, magnificada per claroscurs creats a partir de les mateixes arrugues, que evidencien una clara expressió de serietat i preocupació. Els representats solen mostrar-se com a homes ja madurs i amb experiència, sobretot en l'àmbit militar, ja que normalment apareixen amb una barba incipient cisellada i el cabell tallat a ras de front, que augmenta més la impressió d'un soldat de campanya que d'un emperador (García Bellido 1990: 590). D'aquesta categoria, l'exemple per excel·lència és el de Maximí el Traci (235-238), el primer usurpador que ascendiria al poder i que seria especialment maltractat per les fonts, que el descriurien com un salvatge d'origen traci amb terrible físic i gran crueltat,<sup>19</sup> que mai tindria l'aprovació del Senat i que, de fet, un cop mort, seria condemnat a patir *damnatio memoriae*. Un dels seus millors retrats és el de Copenhagen (Fig. 2), en què se'l mostra com un home ja madur, de faccions dures i marcades, que vol evocar a la personalitat i experiència militar on recau la seva força (Kleiner 1992: 364). Aquest model seria seguit per altres emperadors com Deci Trajà, Felip l'Àrab o Pupíe (Fig. 3), per la seva connexió amb l'exèrcit i la perícia militar, també voldrien destacar aquest aspecte a l'hora d'assumir el govern imperial.

---

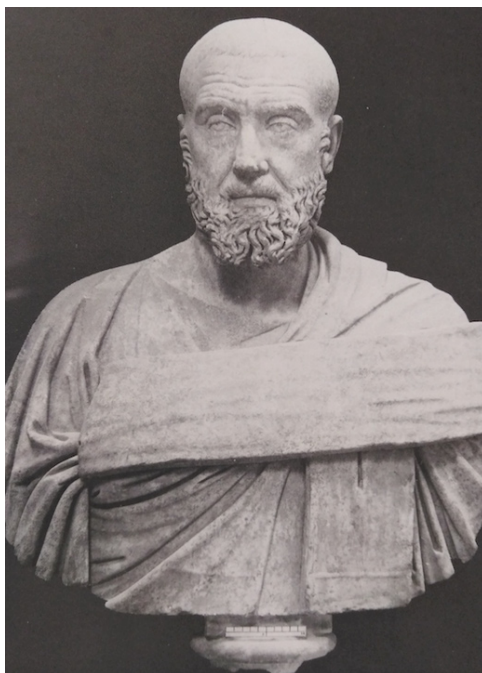
que identificaria només l'*augusteu* i el *verístic*, relacionant aquest amb l'aspecte emocional del representat i les tendències realistes republicanes i flàvies, pel que es tractaria d'una regeneració estilística. En aquest últim punt diferirien G. Zingerling ("Altrömische Traditionselemente in Porträtkunst und Historienmalerei der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts u.z.", *Klio*, 41, 200-201) o D. E. Strong, que no veurien l'estil "militar" com un revival, sinó com un mecanisme de legitimació que, a partir de la ruptura, voldria diferenciar-se de la tradició. No obstant, els estudis de H. P. L'Orange (*Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*) es centrarien en els continuïsmes i les connexions retratístiques amb el passat. Nodelman ("Severan Imperial Portraits, A.D. 193-217", *Diss.*, 392-418), també centraria l'atenció en la personalitat artística en cada estil. Aquestes dues últimes contribucions han ajudat a entendre que, si bé va ser una època d'innegables canvis també a nivell artístic, aquests no sorgien de la nada.

18. El model pot veure's en altres emperadors com Deci Trajà, Pupíe o Felip l'Àrab, que compartirien amb Maximí el seu destacat poder militar. Tot i això, la intensitat dels trets característics d'aquesta variant estilística oscil·la en diversos graus.

19. Herodià ens diu d'ell que "era originari d'una de les tribus semi-bàrbares de l'interior de la Tràcia (...) procedia d'una vila on havia estat pastor durant els anys de la seva infància" (VI, 8, 1). De físic, era "tan terrible i corpulent que no podien fàcilment igualar-lo ni un atleta grec ni el millor guerrier bàrbar (*Herod.*, VII, 1, 2). Pel seu origen bàrbar "estava convençut que el poder es mantenia només amb la crueltat; al mateix temps temia ser despreciat per la noblesa a causa del seu humil origen bàrbar", pel que "va matar a tots els que coneixien el seu origen..." (*Hist. Aug.*, 19, 9).



**Fig. 2**  
*Retrat de front i perfil de Maximí el Traci,*  
cap de marbre, ca. 235-238,  
Carlsberg Glyptotek, Copenhagen.



**Fig. 3**  
*Togat de Pupíè,*  
bust de marbre, ca. 238,  
Museo Vaticano, Roma.

Per altra banda, els retrats d'estil augusteu es caracteritzen per uns contorns suaus i modelats amb detall que presenten al subjecte de forma elegant i estilitzada (Wood 1986: 64). En aquests casos, la relació amb l'estil d'època augustea és molt més acurada degut a que, en contraposició al militar, es segueix molt més en la línia tradicional del model establert per August. Els seguidors d'aquesta tendència serien, per un costat, emperadors joves<sup>20</sup> i, per l'altre, els que volien destacar el seu rol i legitimitació senatorial (Wood 1981: 85). Dins d'aquesta categoria, l'exemple més clar és el de Gordià III (Fig. 4). D'ell, bàsicament es diria que “va ser un príncep alegre, bell, amable, grat per tots (...) res li faltava per exercir el poder excepte l'edat (...) va ser estimat pel poble, pel Senat i per l'exèrcit com no ho va ser cap altre emperador” (*Hist. Aug.*, 20, 31). Deixant de banda la tendència a exagerar de les fonts, la joventut de Gordià III a l'hora d'ascendir al tron imperial —només tenia 13 anys—, el seu destacable llinatge i el seu nomenament per part del Senat farien totalment lògic que se'l representés destacant aquests trets, que el relacionaven directament amb la figura tradicional de l'emperador present en dinasties passades.



**Fig. 4**  
*Togat de Gordià III,*  
 bust de marbre,  
 ca. 238-241,  
 Antiken Sammlung, Staatliche Museen,  
 Berlín.

20. Això es deu a la necessitat de compensar la joventut i inexperiència de l'emperador a l'hora d'ostentar el tron imperial. En aquest cas, representar amb dignitat i autoritat les faccions immadures d'un adolescent era més fàcil si es confiava en els recursos oferts per l'antiga tradició de retrat imperial: representar al noi destinat al tron a través d'un tractament de les faccions que suggerís, a través de la calma i simplicitat, tant un naixement aristocràtic com una preconcebuda serietat. Això pot observar-se molt bé en els casos d'Heliogàbal i els retrats de joventut de Marc Aureli.

Si bé la representació estilística encaixa amb cada perfil d'emperador, en la vessant iconogràfica no s'aprecia un distinció entre ells. En la mesura en què les peces conservades ho permeten, es pot observar una continuïtat en l'ús de les mateixes tipologies iconogràfiques tradicionals en la representació de l'emperador. La permanència en aquests codis visuals es dona en tots els retrats imperials de l'Anarquia militar, fossin del perfil que fossin. Alguns exemples que es conserven són els de Pupien (Fig. 3) i Felip l'Àrab, el quals destacarien pel seu rol militar (de fet Felip seria proclamat emperador per l'exèrcit). Tot i això, els trobem representats segons el tipus de toga *contabulata* típic de l'època.<sup>21</sup>



**Fig. 5.** Gordià III com a militar, bust de mig cos de marbre, ca. 242, Musée du Louvre, París.

Pel que fa a la tipologia iconogràfica militar, només es conserva un bust a mig cos de Gordià III (Fig. 5) i el relleu de la cara frontal del sarcòfag de Balbí. El fet de que es conservin exemples d'aquesta tipologia constata que els

21. El fet de que no s'hagin conservat retrats togats d'alguns usurpadors militars no ens ha de fer pensar en la seva forçosa inexistència. La poca conservació d'exemples escultòrics imperials, en general, durant el segle III, no permet dur a terme un anàlisi totalment realista i exhaustiu de les principals tendències escultòriques.

altres —encara que no se n'hagin conservat— també n'haurien tingut, perquè tant Gordià III com Balbí responen a un perfil totalment senatorial. El primer, nomenat pel Senat com a emperador només als 13 anys d'edat, nomenaria al seu sogre Timesiteu com a prefecte. Gràcies a ell, es “compensava les deficiències que en la cura del regne poguessin causar la seva joventut” (Zos., I, 18, 1). Tot i reflectir la importància de Timesiteu, tots els èxits militars serien vinculats a Gordià com a instrument purament propagandístic ja que, arrel de la mort del seu sogre, “es va veure enormement menguada la confiança de l'emperador en la solidesa del seu cabdillatge” (Zos., I, 18, 2).

Pel que fa a Balbí, la seva destresa militar també brillaria per la seva abència. Nomenat emperador juntament amb Pupíe pel Senat com a contra ofensiva al nomenament militar de Maximí el Traci, a qui mai donarien legitimitat, ostentaria el títol imperial únicament de març a juny del 238. Segons Zòsim (I, 14, 2), la seva elecció s'hauria degut a que, dels 20 candidats proposats pel Senat, ambdós haurien estat reconeguts com els més capacitats per al govern de l'imperi.<sup>22</sup> Tot i que, com és evident, el seu regnat no tindria cap mena d'impacte degut a la seva brevetat, les fonts acostumen a idealitzar-los<sup>23</sup> i ressaltar la seva importància en un moment en què la institució senatorial havia perdut poder de forma considerable (Lo Cascio 2005: 158). D'aquesta forma, Balbí no s'entendria sense Pupíe, ja que seria la combinació de les seves personalitats i fortaleces les que formarien l'emperador perfecte segons els requeriments d'aquest moment. Pupíe encarnaria l'experiència militar i la rectitud,<sup>24</sup> i Balbí destacaria per la seva noblesa, una gran cultura i una gran capacitat de govern i generositat cap als seus súbdits, pel que tindria un rol més cortesà.<sup>25</sup>

Tot i això, en el seu sarcòfag, Balbí es faria representar en doble clau iconogràfica. A la part superior de la tapa, apareix togat, jacent i juntament amb la seva dona, recordant als models etruscos, mentre que ocupant un lloc central en la cara frontal, apareix de nou vestit amb *paludamentum, mullei*, i el que sembla una *lorica plumata*, mentre és coronat per una Victòria al mateix temps que es rodeja de la seva esposa, Mart, *Virtus* i *Abundantia* (Andreae 1974: 301) (Fig. 6).

22. Per Syme (*Emperors and Biography: Studies in the Historia Augusta*, 1971, 165) aquesta elecció de dos candidats per part del Senat és una possible solució a una probable existència de grups rivals dins la institució, que recordaria clarament al sistema consular o a l'exemple de Marc Aureli i Luci Ver.

23. “Regien l'Estat amb gran moderació i amb el content del Senat i el poble romà. Tenien en gran respecte al Senat; promulgaven lleis òptimes; escoltaven les causes judicials amb imparcialitat i disposaven amb gran encert les qüestions militars” (*Hist. Aug.*, 21, 13).

24. Pupíe era de “semblant greu, inclús esquerp, alt d'estatura, la seva aparença corporal era molt saludable...” (*Hist. Aug.*, 21, 6), així com “el més enèrgic per la seva experiència, el més ferm pel seu valor i el més serè per la seva saviesa” (*Hist. Aug.*, 19, 20).

25. Això també queda palès en la confluència entre les característiques del seu retrat i la seva descripció a les fonts, en què es diu que “tenia l'estatura pròpia d'un romà, una canícia elegant i un rostre majestuós; vermellós més que blanc i de cara molt ampla, la seva boca i front imposaven respecte; lleugerament gras...” (*Hist. Aug.*, 20, 6).



**Fig. 6.** Vista frontal del sarcòfag de Balbí, marbre, segon quart del segle III, provinent de les catacombes de *Praetextatus*, Museo Classico, Roma.

D'aquesta manera, si bé a nivell estilístic en els retrats acostuma a haver-hi una correspondència amb les característiques físiques i/o el perfil de cada candidat, a nivell iconogràfic, pel que es conserva, no sembla que es faci una especial distinció entre les tipologies per part de cap emperador.

## Conclusions

El retrat imperial durant l'Anarquia militar seria un instrument propagandístic molt potent que utilitzaria cada emperador per a recalcar les seves virtuts i així guanyar legitimitat. En un context sense precedents, que sovint s'ha vist per part de la historiografia com el principi del fi de l'Imperi romà, la confluència de problemes econòmics, militars, polítics socials i religiosos, crearien un escenari inèdit on, més que mai, seria necessària la figura d'un líder fort i de característiques gairebé extraordinàries. Res més lluny de la realitat, seria un període marcat per contínues usurpacions i la successió d'un gran nombre d'emperadors, la gran majoria assassinats per rivals o pel propi exèrcit. El poder quedaria polaritzat entre el Senat i l'estament militar, proclamant cadascú els seus propis candidats.

La democratització de l'ascens al poder imperial i la fragilitat d'aquest, faria necessària la singularització de cadascun dels candidats, que aprofitant la dispersió de la *imago principis* pel territori de l'imperi a partir dels seus retrats, es representarien seguint diferents estils a partir dels quals volien remarcar les singularitats que els feien els més aptes per al govern. D'aquests dos estils, el militar i l'augusteu, se'n desprenen dos perfils d'emperadors diferents, que no deixen de representar els dos bàndols de poder —formats per Senat i exèrcit.

Tot i aquesta diferenciació a nivell estilístic s'aprecia una voluntat de continuïtat en els seus tipus iconogràfics. Així doncs, tot i que a les fonts literàries s'acostumi a contraposar la vestimenta militar a la toga com a distintiu del caràcter d'un emperador determinat, la realitat és que, amb només els pocs exemples retratístics conservats, ja es pot comprovar que l'ús de cadascuna d'elles —i a les idees a les que al·ludeix—, es pot compaginar perfectament amb l'altra. La combinació d'ambdues facetes seria viable en el moment en què tant les habilitats militars com les civils, formaven part del conjunt de virtuts del bon emperador, al que tots ells, fossin del perfil que fossin, volien emular.

## Bibliografia

- Andrae, B. 1974: *Arte Romano*, Gustavo Gili.
- De Blois, L. 1994: "Traditional virtues and new spiritual qualities in third century views of empire, emperorship and practical politics", *Mnemosyne* 47.2, 166-176.
- De Blois, L. (2001): "The crisis of the third century A.D. in the Roman empire: a modern myth?" a Blois de, L. i Rich, J. (eds.) *The Transformation of Economic Life under the Roman Empire*, 204-217.
- Bravo, G. (1998): "Para un nuevo debate sobre la crisis del s. III (en Hispania), al hilo de un estudio reciente", *Gerión*, 16, 493-500.
- Bravo, G. (2005): "Del Mediterráneo al Danubio: configuración histórica del espacio europeo" a Bravo, G. i González Salinero, R. (coords.) *La aportación romana a la formación de Europa: naciones, lenguas y culturas*, Signifier Libros, 55-70.
- Buenacasa Pérez, C. (2013): "La crisi del segle III, preludi de la fi del Món Antic", *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, XXIV, 191-218.
- Di Cesare, R. (2022): "Public Sculpture and Social practice in the Roman Republic" a Cline K. L. i Elkins T. N. (eds.) *The Oxford Handbook of Roman Imaginery and Iconography*, Oxford University Press, 245-269.
- Fowden, G. (2005): "Public religion" a Bowman, A.K.; Garnsey, P. i Cameron, A. (eds.) *CAH12: The Crisis of Empire A.D. 193-337*, Cambridge, 553-572.
- García Bellido, A. (1990): *Arte Romano*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid.
- Gascó, F. (1988): "Buenos y malos emperadores en Casio Dion" a Candau, J.M. et alii (eds.) *La Imagen de la realeza en la Antigüedad*, Madrid, 115-140.



- González Salinero (2005): *Las persecuciones contra los cristianos en el Imperio romano: una aproximación crítica*, Madrid.
- Jones, A. H. M. (1964): *The Later Roman Empire 284-602*, Basil Blackwell, Oxford.
- Kleiner, D. E. E. (1992): *Roman Sculpture*, Yale University, New Haven.
- Lo Cascio, E. (2005): "The government and administration of the empire in the central decades of the third century" a Bowman, A.K.; Garnsey, P. i Cameron, A. (eds.) *CAH12: The Crisis of Empire A.D. 193-337*, Cambridge, 156-169.
- López Barja de Quiroga, J. i Lomas Salmonte, F. J. (2004): *Historia de Roma*, Akal, Madrid.
- Martin, J.-P. (2006): "L'image de Maximin le Thrace dans Hérodiens" a Quet, M.-H. (ed.) *La crise de l'Empire romain, de Marc-Aurèle à Constantin: mutations, continuités, ruptures*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 95-106.
- Ramírez López, B. (2002): "El retrato de Augusto y la propaganda imperial romana", *Euphoros*, 5, 71-96.
- Swift, E. H. (1923): "Images in Imperial Portraiture", *American Journal of Archaeology*, 27, 286-361.
- Wood, S. (1981): "Subject and Artist: Studies in Roman Portraiture of the Third Century", *American Journal of Archaeology*, 85:1, 59-86.
- Wood, S. (1986): *Roman Portrait Sculpture, 217-260 A.D.: the transformation of an artistic tradition*, Brill, Leiden.
- Zanker, P. (2011): *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza Forma, Madrid.



# L'ARCHITETTURA DELLA VITTORIA. LA CELEBRAZIONE DEL POTERE INDIVIDUALE E COLLETTIVO DAL MONDO ROMANO ALL'ETÀ CONTEMPORANEA

**Matteo Pucci**

Macroarea di Lettere e Filosofia  
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

*A Gustavo, in memoriam*

## **Abstract**

I rituali che glorificavano la vittoria nell'antica Roma vennero affiancati, almeno dalla media e tarda repubblica, da forme artistiche e architettoniche che celebrassero in chiave materiale i successi di un singolo o dell'intera collettività. Comparvero dunque gli archi di trionfo, che univano aspetti simbolici a rappresentazioni storiche delle vittorie ottenute, celebrando così in maniera diretta il generale o l'imperatore che aveva riportato il successo sul campo e, di conseguenza, il potere dello Stato come collettività. Accanto agli archi ebbero un particolare rilievo anche le colonne istoriate. Il messaggio veicolato dalle forme architettoniche utilizzate per celebrare la vittoria e dai rituali a essa connessi ebbe un tale successo che fu più volte ripreso nelle epoche successive. Ne sono un esempio i recuperi di linguaggi e repertori squisitamente romani durante la Rivoluzione Francese e l'età di Napoleone o, in chiave distorta, durante i regimi totalitari della prima metà del Novecento.

**Parole chiave:** Trionfo, arco di trionfo, colonna istoriata, Età Napoleonica; regimi totalitari.

## **Abstract**

By the middle and late republic, the rituals that glorified victory in ancient Rome were enriched by artistic and architectural forms that celebrated the successes of an individual or of the entire community in a material way. Among these, the triumphal arches combined symbolic aspects with historical representations of the victories obtained, celebrating the winner and, consequently, the power of the state as a community. Alongside the arches, the historiated columns also had a particular relevance. The message conveyed by the architectural forms used to celebrate the victory and by the rituals connected to it was so successful that it was repeatedly taken up in the following eras. An example of this is the recovery of Roman languages and repertoires during the French Revolution and the age of Napoleon or during the totalitarian regimes of the first half of the twentieth century, in a distorted key.

**Keywords:** Triumph, triumphal arch, historiated column, Napoleonic age, totalitarian regimes.

La vittoria e la sua celebrazione sono sempre stati al centro della storia dello stato romano, che su di esse fondava gran parte del proprio potere. Da ciò deriva inevitabilmente una grande complessità di letture e linguaggi. La vittoria, infatti, poteva essere vista in duplice veste: era sicuramente individuale, riportata da un singolo generale e dal suo esercito per meriti propri, ma finiva per avere sempre ricadute statali, in prima istanza quando un successo accresceva il potere politico di Roma e la sua sfera di influenza, ampliandone i territori; in secondo luogo poiché era il senato stesso che decideva se tributare ai generali vittoriosi il trionfo o l'ovazione. Dunque, come fu tipico della società romana almeno fino alla fine della repubblica e in misura maggiore prima dell'espansione romana in Oriente (*contra* Bastien 2007: 152), il singolo si riduceva a diventare rappresentante e portavoce di una intera collettività, pur senza cadere totalmente nell'anonimato. Celebrando in maniera eclatante, ma controllata, il singolo individuo, lo stato romano non solo gli rendeva il giusto riconoscimento per un successo personale, ma forniva indirettamente al popolo un paradigma di cosa volesse dire servire ottimamente lo stato e quali potessero essere i benefici collettivi e personali di ciò (cfr. Petacco 2022: 25). In questa chiave vanno lette le cerimonie e la processione in cui si articolava il trionfo. Si trattava di un uso che, stando a quanto riferisce Plutarco (*Plut. Rom.*, 25, 5. Cfr. Petacco 2022: 25) fu avviato da Romolo dopo la vittoria sui Veienti<sup>1</sup>. Il trionfo era così sontuoso e solenne, come emerge dalla ironica descrizione di Giovenale (*Iuv. Sat.* 10,36-42), che vi era il serio rischio che il generale vittorioso si sentisse pari agli dei. Effettivamente, sarà questo l'esito più naturale della celebrazione del potere e dei successi individuali, soprattutto dalla fase medio-tarda dell'epoca imperiale, quando i costumi orientali erano ormai permeati nella cultura romana. Tuttavia, soprattutto durante la repubblica e in parte durante i primi anni del principato la divinizzazione in vita di un mortale era inaccettabile per le istituzioni e per una parte della popolazione; motivo per cui, come Giovenale, anche Tertulliano afferma che vi fosse uno schiavo pubblico che, seguendo il carro del vincitore, ricordava allo stesso la sua natura mortale (*Tertull. Apolog.* 33, 4). Il potere pubblico, rappresentato dalle istituzioni e in maniera preminente dal senato, entrava in gioco nel momento in cui bisognava decretare il diritto di un generale al trionfo. La celebrazione della vittoria, infatti, non era un fatto automatico: bisognava valutare di volta in volta se il successo riportato su un nemico avesse i presupposti perché il generale potesse ambire al trionfo (Beard 2007: 199, Hjort Lange 2013: 68 e Petacco 2022: 25-28.) e in quale grado: vittorie ritenute secondarie in virtù di parametri spesso meramente politici (Bastien 2007: 252, 266) potevano essere celebrate esclusivamente con l'*ovatio* (Bastien 2007, p. 268) o con il *triumphum in monte Albano*, che aveva luogo sulla Via Sacra, che dall'Appia ascendeva al tempio di Giove Laziare sul massiccio dei Colli Albani e che non necessitava

1. Per l'origine del trionfo si vedano Amiotti 2001: 101-108 e Beard 2007: 56-57, 305-318. Sul medesimo tema e per un approfondimento sul percorso della pompa trionfale si veda invece Popkin 2016: 1-21, 24-25.

di un'autorizzazione pubblica (Bastien 2007: 265-266). La traduzione artistica dei successi militari e politici divenne un fatto sempre più diffuso a partire dalla conquista romana dell'Oriente (Bandinelli 1976 [2003]: 51).

Lentamente anche i generali romani vittoriosi vollero celebrare l'esito felice delle proprie missioni mostrandosi come eroi al pari dei diadochi o degli dèi (si veda ad esempio il caso di Gaio Mario in Val. Max. III, 6, 6), pur mantenendo vivo il legame con la collettività (Zanker 1989: 24, 29). Un esempio si ritrova nella cd. "ara di Gneo Domizio Enobarbo", un monumento piuttosto discusso di cui resta la decorazione e che, verosimilmente, doveva trovarsi in Campo Marzio. Le lastre in marmo greco che decoravano il monumento, oggi conservate in parte presso la Gliptoteca di Monaco, in parte al Louvre, raffigurano nel primo caso un *thiasos* marino, forse le nozze tra Peleo e Teti (Polito 2021: 39) o quelle tra Poseidone e Anfitrite; nel secondo, scene di chiara ambientazione romana. La datazione dei rilievi è incerta: il monumento dovrebbe collocarsi prima del 107 a.C. (Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda 42; Polito 2021: 39, 55; *contra* Valentini 2015: 143). La scena storica raffigurata su parte dei rilievi superstiti ha destato molti dubbi interpretativi, ma si è oggi concordi nel riconoscerci un censimento accompagnato dalla *lustratio* e dai *suovetaurilia* (Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda n. 42; Polito 2021: 39). L'intento era chiaro: celebrare il committente, che probabilmente figurava nel rilievo storico, accostandolo da un lato agli dei (motivo per cui furono riusate nel monumento le lastre con il *thiasos* marino, forse anche in riferimento a una vittoria navale del personaggio in questione)<sup>2</sup>, dall'altro richiamando l'attenzione sul ruolo che egli aveva nella società romana: quello di censore.

Un secondo rilievo storico degno di nota è il fregio della Basilica Emilia, che decorava l'architrave del primo ordine interno dell'edificio e che, nonostante i vari dibattiti in merito, pare possa datarsi al rifacimento della costruzione in età sillana, pur essendo stato successivamente riusato anche nell'edificio di età augustea (Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda n. 49; Coarelli 2008: 54; *contra* Carettoni 1961: 64-65 e Albertson 1990: 802-803). In questo caso l'aspetto storico del fregio è tutto teso a ripercorrere le tappe principali dell'origine mitica di Roma, finendo dunque per commemorarla in chiave collettiva. Caratteri simili, a livello ideologico, si riscontrano nel pilastro di Perseo, re dei Macedoni, che egli realizzò a Delfi e di cui Lucio Emilio Paolo, dopo la vittoria a Pidna del 168 a.C., si appropriò (Polyb. XXX, 10, 1-2; Plut. *Aem.* 28, 4; cfr. Jaquemin-Laroche 1982: 208; Moreno 1994: 538-539; Pollitt 1986: 156-158 e Smith 1991: 185). Esso era sormontato dalla statua equestre del generale romano, che dunque trovava ampia glorificazione dall'erezione del monumento, pur mantenendo il senso romano di collegialità del successo ottenuto: l'esito della battaglia è rappresentato in un fregio che corre al di sotto della cornice sommitale del pilastro. Esso, accanto alla celebrazione dell'eroismo dell'esercito romano nel suo insieme, ha un chiaro intento storico che emerge dalla

2. Zanker sosteneva invece che il riferimento fosse all'origine della famiglia del censore che aveva commissionato l'opera, discendente dal dio del mare (Zanker 1989: 31).

chiarezza e dall'attenzione filologica rivolta verso alcuni dettagli, come per esempio il differente armamento dei due eserciti (Smith 1991: 185 e Stewart 1990: 220).

Durante il periodo tardorepubblicano un nutrito ceto di mercanti e imprenditori inizia a celebrare la propria ascesa, avvenuta grazie al lavoro, in chiave individualistica: in questa cornice va interpretato il sepolcro del panettiere Eurisace all'incrocio tra le vie Labicana e Prenestina, a Porta Maggiore (Coarelli 2008: 264-265; Sauron 2009: 43-44; Gros 2001: 409-410). Durante il primo principato augusteo questa lenta trasformazione viene smorzata e ogni scelta di Ottaviano, poi divenuto Augusto, è presentata come un tentativo di restaurazione delle antiche libertà e istituzioni repubblicane (Zanker 1989: 92, 102-104; cfr. anche Aug. *Res Gestae*, 34). In questa fase inizia a canonizzarsi una forma architettonica che, prestandosi molto agilmente a fare da supporto ad apparati decorativi di tutto rispetto, sarà utilizzata fino alla tarda antichità per celebrare le vittorie: si tratta degli archi di trionfo (Beard 2007: 45-46). La loro origine è incerta, ma è probabile che tale tipologia architettonica, a uno o più *fornices*, fosse un richiamo alle porte urbane sotto le quali passava il generale vittorioso accompagnato dal proprio esercito, al rientro da una campagna militare. Nella fattispecie, non si può escludere che il rimando fosse alla *Porta Triumphalis* (Gros 2001: 57). Restano tuttavia alcune ombre in merito: lo stesso Plinio sembra dare informazioni non del tutto chiare quando parla degli archi (*arcus*) come di una nuova invenzione (*novicius inventus*; Plin. *Nat. Hist.* 34, 27), mentre molti esemplari non giunti fino a noi precedettero non di poco l'età in cui l'autore visse<sup>3</sup>.

Tra i primi archi noti vanno menzionati infatti quelli dedicati dal senato nel 29 e nel 19 a.C. rispettivamente alla vittoria di Azio del 31 a.C. e a quella, tutt'altro che militare, sui Parti, del 20-19 a.C. Quello meglio ricostruito è l'Arco Aziaco, grazie ad alcuni frammenti superstiti e al rovescio di una moneta augustea (Coarelli 2008: 92). Il successo ottenuto nelle due imprese che queste strutture celebravano era ascrivibile a un'unica figura, ma si voleva contemporaneamente mettere in luce la serie di conseguenze positive che le due vittorie, la prima militare (comunque non imputabile materialmente ad Augusto)<sup>4</sup>, la seconda esclusivamente diplomatica (si trattava del risultato di un trattato di pace con i Parti) avevano avuto per il popolo romano tutto. Gli archi augustei di Roma canonizzavano alcuni elementi: la struttura si legava indissolubilmente al trionfo del *princeps*, di una *gens* (si pensi ai *Sergii* a Pola o ai *Gavii* a Verona; Gros 2001: 63) o di un generale in nome del popolo romano

3. Si sa dell'esistenza di un arco dedicato con parte del bottino di guerra da Lucio Stertino nel 196 a.C. (Liv. 33, 27, 3-4), che però era probabilmente una monumentalizzazione della *Porta Triumphalis* (Gros 2001: 58; Coarelli 2008: 408). Un secondo arco, dedicato nello stesso anno da Stertino e menzionato nel medesimo passo da Livio, era invece *in Maximo Circo*. Su ognuno degli archi il dedicante collocò una statua dorata.

4. Nel caso di Azio, un'ulteriore particolarità sta nella natura della vittoria, presentata come un successo su un nemico esterno, pur essendo stata ottenuta a tutti gli effetti nell'ambito di una guerra civile. Per la concessione del trionfo in casi simili cfr. Hjort Lange 2013: 73-86.

e si poneva come supporto di decorazioni che in maniera più o meno diretta celebrassero tali successi.

Oltre alle vittorie militari si è fatto cenno a quelle diplomatiche: ne è un esempio, oltre all'arco partico, anche quello di Susa, dedicato ad Augusto dal re segusino Cozio per celebrare i patti che legavano il suo popolo a quello romano, facendo del suo regno una provincia di cui egli sarebbe stato il primo governatore (Calvi 1976: 119; Letta 2006-07: 351). Questo arco ha suscitato sin dai primi studi alcune perplessità in merito al forte contrasto stilistico che si avverte tra la sua struttura lineare, semplice e fortemente classica, e il suo fregio, i cui soggetti furono descritti in maniera totalmente negativa come "*figure mal eseguite*" (Ferrero 1901: 22). Sicuramente le figure del fregio continuo, di carattere storico, erano ben lontane dal linguaggio artistico dell'età augustea, con il loro forte linearismo, i tratti non naturalistici e i segni quasi intagliati. Scartata l'ipotesi dell'imperizia dell'officina che lavorò al fregio o di un'origine di tali tratti tecnico-stilistici dall'arte di intagliare il legno, nota tra le popolazioni celtiche (cfr. l'opinione di Carducci in Felletti Maj 1960-61: 131), si sono fatte strada altre ipotesi circa la provenienza degli artigiani e la loro cultura artistica di cui non si discuterà in questa sede. Di "*dialetto figurativo*" parla invece Panero, che pensa di poter leggere nello stile molto lontano da quello classico un modo per rendere più chiaro un messaggio nuovo, quello imperiale, da leggere nelle scene di sacrificio (*suovetaurilia*), di *census*, e di carattere amministrativo (la concessione dello *ius Latii* alle *civitates Cotianae*), che per quel pubblico provinciale sarebbero state di difficile comprensione (Panero 2010: 143-144). Semplificazione e riadattamento stilistico che non erano invece necessari nel caso della struttura dell'arco in sé, in quanto tale tipologia architettonica era molto nota e il suo significato simbolico era dunque arrivato anche tra le popolazioni montane: Cozio, infatti, non aveva esitato a dedicarne uno ad Augusto, perdipiù dopo essersi di fatto sottomesso spontaneamente (Calvi 1976: 121-122; Panero 2010: 141, 144; Pensabene 2015: 85-87). L'arco, fatte queste premesse, era senza dubbio un efficace strumento della propaganda augustea in un'area cruciale come quella alpina, che faceva da cerniera tra il mondo gallico e quello italico/mediterraneo: tale crucialità emerge anche dal fatto che questo sia l'unico arco di età augustea (ce ne saranno vari a partire dai Flavi) ad avere un fregio continuo sopra l'architrave (Calvi 1976: 116-117; Letta 2006-07: 344; Panero 2010: 15, 136; Pensabene 2015: 76-78). Dunque, anche se si trattava di una vittoria non militare ma diplomatica del popolo romano, in più su un piccolo regno montano, essa viene celebrata come un avanzamento della romanizzazione dallo stesso re che aveva effettuato la *deditio*. In quest'ottica l'arco mostra di aderire appieno allo spirito e al linguaggio propagandistico augusteo.

L'arco di trionfo, dopo il principato di Augusto, si avvierà a essere la forma architettonica per eccellenza nella celebrazione dei successi militari e non solo. Fungeranno da modelli in maniera ininterrotta, fino all'epoca contemporanea, soprattutto gli esemplari più tardi, in virtù della loro maggiore complessità e ricchezza decorativa. In questo percorso verso la canonizzazione del

modello va senz'altro menzionato l'esemplare dedicato a Tito e alla sua vittoria giudaica nel foro romano (Fig. 1). Tale arco, a differenza degli esemplari augustei, pur mantenendosi molto semplice nella struttura, supera un confine che Augusto aveva sempre rifiutato di valicare in nome di una restaurazione, seppur di facciata, dell'antica repubblica. Innanzitutto, l'arco viene dedicato a Tito, ormai defunto, dal fratello Domiziano (Coarelli 2008: 116; De Maria 1988: 119). Non essendo più in vita il destinatario, ci si può permettere una celebrazione del suo successo non solo su un nemico terreno (alla vittoria sui Giudei e al relativo trionfo alludono in maniera tutt'altro che velata i rilievi che ornano gli interni del fornice e il fregio storico sull'attico), ma anche sulla morte: per la prima volta, infatti, compare una raffigurazione di apoteosi imperiale: la troviamo sulla volta dell'unico fornice che si apre nella struttura dell'arco (Coarelli 2008: 117; De Maria 1988: 120; Norman 2009: 47). Aumentano anche i simbolismi, come le personificazioni del Senato e del Popolo Romano (o *Virtus e Honos*; De Maria 1988: 120) nella sfilata trionfale di Tito su carro; vi compaiono anche Roma e la Vittoria.



**Fig. 1**

L'arco di Tito. Immagine da Wikicommons  
 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arco di tito 00.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arco_di_tito_00.JPG))



L'esemplare romano sarà ripreso *in toto* pochi decenni dopo dall'imperatore Traiano a Benevento: l'ordine composito delle semicolonne che incorniciano l'unico fornice, le misure, il fregio storico ai piedi dell'attico, il cassettonato nella volta centrale; tutto rimanda all'arco dedicato a Tito (Coarelli 2008: 117). Tuttavia, anche in questo caso, sono ravvisabili alcune innovazioni: non solo i rilievi che si estendono anche sulle facce esterne della struttura (ciò sarà un importante spunto per i successivi archi di Settimio Severo e di Costantino), ma il motivo stesso della dedica costituiscono una importante novità. Oltre alla vittoria dacica, già motivo della dedica di una colonna coclide a Roma, anche gli obiettivi perseguiti dal *princeps* nel campo della politica interna costituiscono il fulcro della narrazione: il prolungamento della Via Appia fino a Brindisi, i provvedimenti a favore del popolo romano e degli orfani di guerra sono motivo di celebrazione del regnante. Come nell'arco di Tito, anche in questa struttura, dedicata dal senato romano all'imperatore tra il 109 e il 114 d.C. (quando Traiano era ancora vivo; Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda 118), viene accostata la figura del *princeps* alla divinità, ma in maniera meno velata, seppur ancora simbolica: nei pannelli che ornano l'attico, infatti, una scena spezzata in più raffigurazioni rappresenta Giove che porge una saetta a Traiano (De Maria 1988: 125, 131).

Il modello dell'architettura trionfale si farà più sontuoso a cavallo tra i secoli II e III d.C. Con Settimio Severo, infatti, l'arco di trionfo acquisì una forma, forse derivante da spunti di età flavia (De Maria 1988: 180), che avrebbe avuto successo anche in epoca moderna: tre fornici inquadrati da colonne libere, pannelli a carattere storico che ingombrano e ricoprono ormai tutta la superficie della struttura, celebrando le quattro battaglie campali che portarono il *princeps* a sconfiggere i Parti (Fig. 2). I rilievi mostrano una totale acquisizione del linguaggio stilistico e compositivo delle colonne coclidi erette in onore di Traiano e di Marco Aurelio, presentandosi articolati in più registri separati tra loro a formare delle fasce leggibili in ordine cronologico (Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda 165; Bianchi Bandinelli 1976 [2007]: 67-68; Coarelli 2008: 69; De Maria 1988: 182).

L'opera viene ripresa dall'arco che il senato dedicò a Costantino, vero e proprio centone di decorazioni eterogenee che riutilizzava materiali di età traiana, adrianea e antonina (in particolare databile al principato di Marco Aurelio), forse per creare un parallelismo tra l'imperatore e alcuni modelli precedenti (Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda 192; Coarelli 2008: 201; Pensabene 1999: 13-14, 18). Sono costantiniani solo alcuni brani decorativi della struttura: le figure che ornano le basi delle colonne, i pennacchi dei fornici, i due tondi dei lati brevi dell'arco, ma soprattutto il fregio storico, che percorre tutto il perimetro della struttura passando sopra alle chiavi di volta dei fornici minori e che raffigura il motivo effettivo della dedica dell'arco da parte del senato, ribadito anche nell'imponente iscrizione che campeggia nell'attico: la vittoria sul *tyrannus* (Massenzio) *istinctu divinitatis* (Fig. 3).



**Fig. 2.** L'arco di Settimio Severo. Da Wikicommons  
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arco di settimio severo\\_00.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arco_di_settimio_severo_00.JPG))



**Fig. 3.** L'arco di Costantino. Da Wikicommons  
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Arch\\_of\\_Constantine](https://commons.wikimedia.org/wiki/Arch_of_Constantine))

Merita una menzione anche un'altra forma architettonica genuinamente romana: quella della colonna coclide. Le sue origini sono dubbie, ma è possibile che essa sia nata dalla fusione della colonna onoraria, già nota in epoca repubblicana, e il fregio storico. Il primo a sperimentarne le potenzialità, a quanto sappiamo, fu Traiano. Su una base attica, egli fece realizzare una colonna alta 100 piedi, quanto il taglio effettuato nella sella che separava il Campidoglio e il Quirinale, necessario per l'edificazione del suo foro (Coarelli 2008: 143). Il capitello era a ovoli ed era sormontato da una statua bronzea del *princeps*. Il tutto poggiava su un alto piedistallo al cui interno erano conservate le ceneri di Traiano (Coarelli 2008: 143). L'idea dello sviluppo delle scene lungo una fascia spiraliforme potrebbe venire dai *volumina* dei *commentarii* con i quali l'imperatore teneva traccia delle proprie imprese. La narrazione delle imprese daciche è continua e tra gli episodi narrati compaiono anche sacrifici e raffigurazioni delle virtù imperiali. L'attenzione per i paesaggi, naturali o urbani, per le architetture e per le armi è massima, così come quella volta a mettere in risalto l'organizzazione della terribile macchina da guerra romana. Di conseguenza, il barbaro diventava senz'altro espressione di una cultura inferiore, ma veniva compreso e glorificato nella sua tragica fine (Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda 116; Belloni 1990: 101). La colonna, come il foro, si data tra il 107 e il 113 d.C.<sup>5</sup>

A questo esemplare si ispirava direttamente la colonna di Marco Aurelio (Belloni 1990: 97), costruita sotto il principato del figlio Commodo tra il 180 e il 192 d.C., forse insieme ai rilievi reimpiegati nell'arco di Costantino e a quelli dei Musei Capitolini (Coarelli 2008b: 42-44). Le spirali, che nella colonna di Traiano erano ventitré, qui sono ventuno, con il risultato di avere scene più alte e più leggibili, anche grazie al maggiore aggetto delle figure (Coarelli 2008: 392). I parallelismi non terminano qui: come nel monumento traiano le campagne belliche raffigurate, stavolta quelle nordiche, sono due. Anche le scene attingono al medesimo repertorio traiano, ma con alcune differenze sostanziali: se a livello tecnico si fa più diffuso l'uso del trapano, a livello iconografico si assiste a una rarefazione delle scene con costruzione di accampamenti e, più in generale, di ingegneria. Nonostante i numerosi punti di contatto tra i due monumenti, infatti, era profondamente mutato il contesto storico e, con esso, l'intento della celebrazione: Traiano si voleva mostrare come civilizzatore nei confronti della barbarie, mentre nelle campagne di Marco Aurelio l'esercito romano fu costretto a una mera esibizione muscolare. Visto il diverso quadro geopolitico, nella colonna di Marco Aurelio si nota una maggiore tragicità non solo nei personaggi sconfitti, per i quali pare che comunque l'artista mostri una certa comprensione, ma anche nelle figure romane, come nel caso dello stesso imperatore, più volte ritratto in un fare pensoso che sembra tradire una certa inquietudine interiore, angoscia assente nella colonna traiana (Coarelli 2008: 392-393). Nell'esemplare antonino sono presenti anche i prodigi a testi-

5. Per la lettura delle principali scene e la loro interpretazione, si rimanda a Settis *et al.* 1985: 1151-1194.

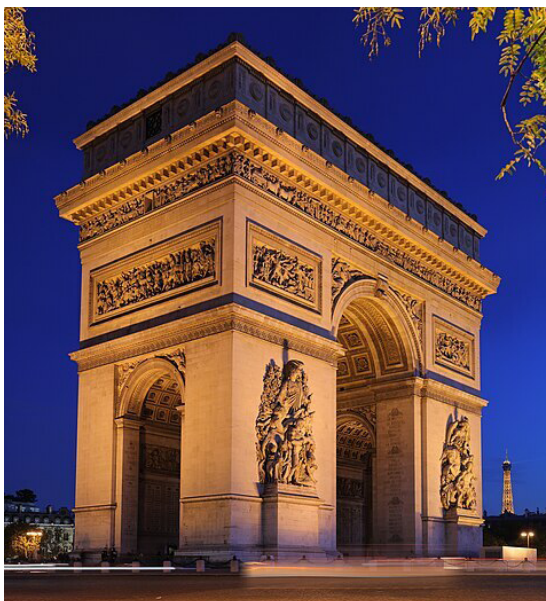
moniare la sopraggiunta necessità, per l'esercito romano, di fare affidamento su forze superiori per ottenere la vittoria.

Crollato l'impero d'Occidente, Roma rimase *vidua*, priva del proprio imperatore, del proprio ampio respiro e ormai ristretta entro le antiche cinte murarie, popolata da 20-30.000 abitanti al massimo. Sopravviveva, certo, l'immagine che la città veicolava con sé in virtù di ciò che aveva costruito nei secoli precedenti: per questo gli imperatori tedeschi del Sacro Romano Impero scendevano nell'Urbe per farsi incoronare. Roma, in sintesi, sopravviveva come simbolo di se stessa, come espressione del proprio antico potere. In questa ottica, è interessante approfondire alcune riprese dell'ideale e della simbologia romani del potere in due contesti storico-politici chiave della storia moderna: l'età di Napoleone e quella dei regimi totalitari del '900.

Volendo analizzare il fenomeno del recupero dell'architettura romana della vittoria con Napoleone, bisogna partire dalla Rivoluzione francese. In quel periodo era rinato l'ideale di Roma repubblicana, motivo per cui erano stati recuperati vari simboli connessi già in antico sia alla libertà, come il *pilleus*, sia alla giustizia e all'*imperium* delle magistrature, come i fasci littori (Giardina e Vauchez 2008: 117-118)<sup>6</sup>. In Italia le "repubbliche sorelle" rispolverarono anche altri simboli, come l'aquila assente invece in Francia. Molte figure storiche e mitologiche romane ebbero un successo particolare in quanto interpretabili come eroi della libertà: è il caso dei due Bruti, quello del 509 a.C. e il cesaricida (Giardina e Vauchez 2008: 127). Con Napoleone, mutato il contesto, cambiarono gli eroi di riferimento e si passò dall'ammirazione per la repubblica romana al ricordo nostalgico dell'impero, questo non solo perché il generale corso si era fatto incoronare imperatore, ma anche perché, come era avvenuto nel passaggio antico dalla repubblica al principato, anche Napoleone per istituire l'impero aveva dovuto creare una serie di istituti e usi eccezionali estranei sia alla repubblica, sia alla vecchia monarchia assoluta. Napoleone fu in effetti molto legato a Cesare, forse più di quanto non lo fosse ad Augusto: ebbe il titolo di primo console prima a tempo determinato, poi a vita dal 1802, con poteri assoluti al pari di quelli dittatoriali. Come Cesare, oltre alle inclinazioni rivoluzionarie giovanili, ebbe un'ascesa oltre che politica anche militare. Ciononostante, come Augusto, ottenne un incarico straordinario, quello di imperatore (1804), pur senza il velo della finzione che invece aveva caratterizzato il principato augusteo: come Cesare, infatti, il generale operò sempre fuor di metafora e ciò gli costò la vita: in questo non si può non notare l'affinità tra la sua sorte e quella di Napoleone. Va però ricordato che la figura di Cesare e quella di Augusto sotto Napoleone subirono la contaminazione con Carlo Magno: l'imperatore francese, come lui, si era fatto incoronare da un pontefice nonostante l'anticlericalismo rivoluzionario di cui era intriso sin da giovane (Giardina e Vauchez 2008: 147-148, 151, 154).

6. Il secondo simbolo è ancora oggi utilizzato con il significato originario nella monetazione cubana, mentre ne fu completamente stravolta l'accezione nel regime fascista.

A livello materiale, l'imperatore francese prese spunto profondamente dal linguaggio artistico romano. Due monumenti che riprendevano da vicino il linguaggio della vittoria e del potere dell'antica Roma erano gli archi di trionfo parigini dell'Étoile e del Carrousel, che si ponevano ai due estremi degli Champs Élysées. Già la disposizione dei due monumenti rimandava al Foro Romano, al cui estremo nord-occidentale si trovava l'arco di S. Severo, ripetuto sul lato opposto da quello di Tito. In effetti è a questi due archi che si rifanno gli esemplari parigini. Il primo, edificato a partire dal 1806, celebrava la vittoria di Austerlitz, battaglia nella quale Napoleone, sconfiggendo l'armata austro-russa, imponeva con la pace di Presburgo-Bratislava diverse perdite territoriali all'Austria, soprattutto in Italia, e dava avvio alla Confederazione del Reno sancendo la fine del Sacro Romano Impero Germanico. La costruzione, sia per problemi progettuali sia a causa della Restaurazione, fu terminata soltanto attorno al 1830, quando ormai il significato originario di celebrazione fu sostituito da quello più moderato del ricordo di tutti quelli che avevano combattuto per la Francia, in un'ottica di riconciliazione (Weygand 1959: 6-9). L'impostazione generale si ispirava all'arco di Tito (Fig. 4), con il forte linearismo della struttura, il fornice unico (sebbene vi fosse un passaggio anche trasversale secondario, da sinistra a destra), pur con alcune differenze nelle dimensioni e nell'apparato decorativo, composto da quattro rilievi e da alcuni pannelli a bassorilievo. I rilievi, posti ai piedi dei due piloni, due per facciata, rappresentano scene allegoriche: il trionfo del 1810, in cui Napoleone, sotto una vittoria alata che ricorda la figura dell'apoteosi di Antonino e Faustina, è incoronato da un'altra Vittoria; seguono le raffigurazioni della resistenza, della pace e della partenza dei volontari nel 1792. Il rilievo sommitale raffigura una serie di scene di natura differente: i funerali del generale Marceau, alcune battaglie combattute in Italia e in Egitto, Austerlitz.



**Fig. 4**  
L'arco dell'Étoile.  
Da Wikimedia  
([https://en.wikipedia.org/wiki/  
File:Arc\\_Triomphe.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Arc_Triomphe.jpg))

L'arco del Carrousel, invece, fu edificato più velocemente tra il 1807 e il 1809, sempre per celebrare la vittoria di Austerlitz e, più in generale, il trionfo della Francia sui nemici. Si ispirava all'arco di Settimio Severo nell'impostazione e nelle proporzioni, così come nella distribuzione dell'apparato decorativo, ma adottava alcuni accorgimenti tipici dell'arco di Costantino (Fig. 5; Borguignon 1951: 339; Klein 1996: 249-250; Weygand 1959: 5). L'arco è a tre fornici, inquadrati da colonne libere di ordine composito su alti piedistalli. Sulla sommità dell'arco la quadriga attuale è una copia parziale di quella di San Marco e fu realizzata quando l'esemplare di Venezia fu restituito alla città veneta. Sui pennacchi dei fornici minori si stagliano cataste di armi disordinate, mentre su quelli dell'arco centrale si trovano due Vittorie alate con palma. Sopra, alcuni pannelli che percorrono tutto il perimetro dell'arco illustrano scene relative alla stipula dei trattati di pace dopo la battaglia di Austerlitz. Un fregio di amirini che tengono ghirlande corre subito sopra. Nell'attico, ai lati della centrale iscrizione (in francese e non in latino, come su dettame di Napoleone doveva accadere in tutta la Francia), si trovavano scene allegoriche. In prossimità delle colonne, sulla cornice d'imposta dell'attico, si trovavano statue di generali francesi che richiamavano quelle dei daci nell'arco costantiniano.

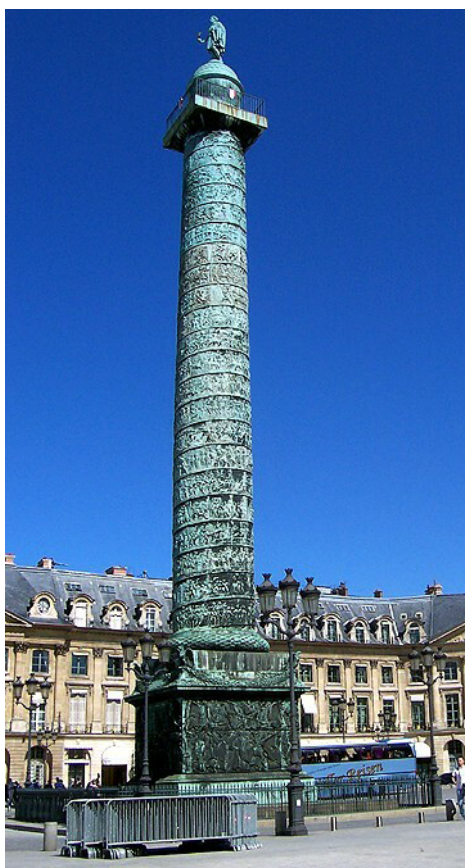


**Fig. 5**

L'arco del Carrousel. Da Wikimedia

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arc\\_de\\_Triomphe\\_du\\_Carrousel#/media/File:Paris\\_-\\_Jardin\\_des\\_Tuileries\\_-\\_Arc\\_de\\_Triomphe\\_du\\_Carrousel\\_-\\_PA00085992\\_-\\_003.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arc_de_Triomphe_du_Carrousel#/media/File:Paris_-_Jardin_des_Tuileries_-_Arc_de_Triomphe_du_Carrousel_-_PA00085992_-_003.jpg))

L'imitazione della romanità e del linguaggio relativo a vittoria e trionfo non si fermava qui: sappiamo che Napoleone aveva progettato di trasferire la colonna di Traiano a Parigi, ma le rimostranze della popolazione romana, la cattiva nomea che ne sarebbe derivata e i costi ingenti dell'operazione lo fecero desistere (Giardina e Vauchez 2008: 153). L'imperatore fece quindi realizzare una colonna affine (Klein 1996: 250), ma in bronzo, da porre nell'attuale Place Vendôme (Fig. 6), da cui prende il nome essa stessa. La struttura in pietra alta 44 m, con base in porfido, era interamente rivestita con il bronzo ricavato dalla fusione dei cannoni nemici catturati nella battaglia di Austerlitz (Borguignon 1951: 339; Janssens 1961: 309). Al di sopra della colonna sveltava una statua stante di Napoleone Bonaparte. Il monumento fu terminato nel 1810. L'esemplare che oggi vediamo è frutto della ricostruzione seguita alla demolizione durante la Comune di Parigi, nel 1871 (Janssens 1961: 311-316). Sul fusto della colonna, alla maniera dei due esemplari istoriati romani, una narrazione a spirale racconta lo svolgersi della guerra che si concluse con la battaglia di Austerlitz. La ripresa del modello antico qui è talmente pedissequa da arrivare anche all'imitazione dello stile e delle iconografie della colonna di Traiano.



**Fig. 6**

La colonna Vendôme.

Da Wikicommons

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Colonne\\_Vend%C3%B4me#/media/File:3856ParigiPlaceVendome.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Colonne_Vend%C3%B4me#/media/File:3856ParigiPlaceVendome.JPG))

Con i regimi novecenteschi il recupero dei linguaggi antichi cambia: come durante l'età napoleonica, si riprendono simboli e cerimoniali mutuati dal mondo romano, ma si ha l'interesse di recuperarne solo l'esteriorità, alterandone profondamente il significato in base alle proprie esigenze propagandistiche (Giardina e Vauchez 2008: 193-195). Fu soprattutto il Fascismo a costruire le proprie fondamenta sul mito di Roma, avendo la possibilità di operare direttamente nel centro della cultura romana e su monumenti e apparati iconografici a cui altri potevano solo rifarsi a distanza. Così come anche in Germania, dove giunsero alcuni simboli della romanità quali le aquile (che qui però erano mediate dal ricordo del Sacro Romano Impero), il saluto ricalcato sulla base del romano e le marce disciplinate, anche in Italia si puntò a questa simbologia, ma il tutto si rivelò ingiustificato: i tedeschi, oltre alla disciplina, curarono effettivamente la potenza e l'organizzazione militare e ottennero crudeli, veloci e schiacciati successi. Se si escludono l'apporto alla guerra civile spagnola e la missione in Etiopia, dove la vittoria italiana, piccola e di valore più che altro simbolico, fu ottenuta a costo di atrocità e violenze, l'Italia mostrò subito la propria debolezza militare tutt'altro che romana. Ciononostante Mussolini, che voleva apparire come il nuovo Cesare a livello militare e come un erede di Augusto a livello politico, cercò di creare un impero e di ideare progetti edilizi soprattutto a Roma. Tra i tanti, si pensi all'attuale Via dei Fori Imperiali, che permetteva al dittatore di creare un palco sulla Roma antica per celebrare i propri trionfi (l'unico fu quello etiopico).

A livello architettonico si nota anche nel fascismo la ripresa dell'arco di trionfo. Gli "Archi della Vittoria", come venivano chiamati, fiorirono in diverse località dell'impero. Molti celebravano, in assenza di vittorie più recenti, quelle risalenti al primo conflitto mondiale: in primis va citato l'arco di Bolzano (Fig. 7), che doveva essere dedicato al socialista irredentista Cesare Battisti, compagno di Mussolini nel Partito Socialista. Dopo le rimostranze della moglie, l'arco fu genericamente dedicato alla vittoria sugli austro-ungarici (Angelucci e Kerschbamer 2017: 56; Carlà e Mitterhofer 2017: 19; Rambaldi 2022: 36). Esso si presenta come un arco con un'unica apertura centrale trabeata, sorretta da due piloni laterali su cui si aprono tre nicchie. L'apertura centrale era tripartita da colonne che imitavano fasci littori; su ogni faccia, la superficie era scandita in tutto da sei colonne-fascio. Una vittoria alata con arco, sull'attico, sormontava l'iscrizione latina "*Hic patriae fines. Siste signa/hinc ceteros excolimus ingua, legibus, artibus*" (Rambaldi 2022: 37-39). Il testo è inquadrato da due ritratti di Mussolini con elmo. L'iscrizione, in un rimando alla romanità, immagina una sorta di dialogo in cui un legionario di Druso (15 a.C.) si rivolge a un fante italiano. Il monumento, concluso nel 1928, causò le rimostranze della popolazione altoatesina (Angelucci e Kerschbamer 2017: 57; Carlà e Mitterhofer 2017: 20-21; Kossel 2012: 245).

Un altro arco, terminato nel 1931, è a Genova (Rambaldi 2022: 39). Esso è noto come Arco della Vittoria, celebrando anch'esso la vittoria italiana al termine della Prima Guerra Mondiale, ma anche come Arco dei Caduti per l'attenzione che veniva tributata a combattenti e caduti. Era retto da quattro piloni



angolari al cui interno si aprivano due passaggi trabeati. Ogni faccia era decorata da quattro colonne libere, sulle quali si stagliavano statue che raffiguravano le diverse accezioni della fama. Nel passaggio centrale, sopra trabeazioni sorrette da due colonne, si trovavano due lunette decorate con rilievi allegorici che alludevano alla famiglia e alla pace. Al di sotto dell'attico, dominato dalle iscrizioni di dedica, si sviluppava un fregio su due registri che recava scene di varia natura. Non mancava la commemorazione di battaglie eroicamente vinte dall'esercito italiano durante il primo conflitto mondiale: quelle dell'Isonzo e del Piave. Uno dei bersaglieri qui rappresentati aveva il volto di Mussolini, abraso dopo la seconda guerra mondiale (Rambaldi 2022: 40-44).



**Fig. 7**

Il Monumento alla Vittoria di Bolzano. Da Wikicommons

([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/Bolzano%2C\\_monumento\\_alla\\_vittoria\\_%2813995%29\\_01.jpg/653px-Bolzano%2C\\_monumento\\_alla\\_vittoria\\_%2813995%29\\_01.jpg?20160930183441](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/Bolzano%2C_monumento_alla_vittoria_%2813995%29_01.jpg/653px-Bolzano%2C_monumento_alla_vittoria_%2813995%29_01.jpg?20160930183441))

In conclusione come si può giustificare il successo nel corso dei secoli delle forme architettoniche legate alla vittoria che sono state fin qui prese in esame? Sicuramente la loro longevità affonda le radici nel significato stesso del potere, che nell'antichità era in gran parte incentrato proprio sulla vittoria

militare come pilastro della collettività e fonte di solidità dello stato e dei suoi valori. Per celebrarla, a Roma si codificarono cerimoniali e tipi architettonici che, essendo associati a successi inequivocabili, vennero canonizzati come simboli della vittoria nelle sue diverse accezioni (militare, politica e sociale) e, pertanto, riesumati a più riprese da chi voleva legittimare e glorificare il proprio potere con richiami all'antico e alla grandezza di precisi personaggi di cui si voleva raccogliere l'eredità. Nel caso di Napoleone ciò appariva più che giustificato, mentre nel caso dei regimi novecenteschi, in particolar modo di quello fascista, spesso la celebrazione si riduceva a una smisurata facciata dietro la quale il potere era in realtà molto carente. Anzi, in una visione totalmente capovolta si sperava che fosse la fascinazione derivante da tali pompose architetture e cerimonie a creare potere e consenso attorno a impalcature ideologiche nuove. Potremmo dire dunque che tali riprese non servivano, in questo caso, a celebrare vittorie, ma a creare condizioni favorevoli a costruire vittorie in futuro, fortunatamente mai arrivate.

## Bibliografia

- Albertson, F. C. 1990: "The Basilica Aemilia frieze: religion and politics in Late Republican Rome", *Latomus* 49.4, 801-815.
- Amiotti, G. 2001: "Nome e origine del trionfo romano", *Pensiero sulla guerra nel mondo antico. Contributi dell'istituto di storia antica* 27, 801-808.
- Angelucci, M. e Kerschbamer, S. 2017: "One monument, one town, two ideologies: the Monument to the Victory of Bolzano-Bozen", *Public History Review* 24, 54-75.
- Belloni, G. G. 1990: "La Colonna Traiana: qualche questione", *Aevum* 64.1, 95-102.
- Bianchi Bandinelli, R. 1976 [2003]: *L'arte romana nel centro del potere*, Milano.
- Bianchi Bandinelli, R. 1976 [2007]: *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano.
- Bastien, J. L. 2007: *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Roma.
- Beard, M. 2007: *The Roman Triumph*, Cambridge.
- Borguignon, J. 1951: "Monuments et oeuvres à la gloire d'Austerlitz", *Revue des Deux Mondes*, 333-348.
- Calvi, M. C. 1976: "Osservazioni sul fregio dell'arco di Susa", *Archeologia Classica* 28, 115-125.
- Carettoni, G. 1961: "Il fregio figurato della Basilica Emilia", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte* 10, 5-65.
- Carlà, A. e Mitterhofer, J. 2017: "Transforming a controversial heritage: the case of the fascist Victory Monument in South Tyrol", *Acta Universitatis Carolinae. Studia territorialia* 2, 11-34.
- Coarelli, F. 2008: *Guida archeologica di Roma*, Roma-Bari.
- Coarelli, F. 2008b: *La colonna di Marco Aurelio*, Roma.

- De Maria, S. 1988: *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma.
- Ferrero, E. 1901: *L'arc d'Auguste a Suse*, Torino.
- Giardina, A. e Vauchez A. 2008: *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari.
- Gros, P. 2001: *L'architecture romaine du debut du IIIe siecle avant J. C. à la fin du Haute Empire*, voll. 1-2, Paris.
- Hjort Lange, C. 2013: "Triumph and civil war in the late Republic", *Papers of the British School at Rome* 81, 67-90.
- Janssens, J. 1961: "La Colonne Vendôme à 150 ans", *Revue des Deux Mondes*, 308-317.
- Jaquemine, A.-Laroche D. 1982: "Notes sur trois piliers delphiques", *Bulletin de correspondance hellénique* 106.1, 191-218.
- Klein, B. 1996: "Napoleons Triumphbogen in Paris und der Wandel der offiziellen Kunstanschauungen im Premier Empire", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59. 2, 244-269.
- Kossel, E. 2012: "Die Piazza della Vittoria in Brescia und Bozen: Beispiele für Strategien räumlicher Inbesitznahme und historischer Legitimation während des Faschismus in Italien", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 39, 227-256.
- Letta, C. 2006-2007: "Per una rilettura storica del fregio dell'arco di Susa", *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* LXXIX, 343-364.
- Moreno, P. 1994: *Scultura ellenistica* vol. II, Roma.
- Norman, N. J. 2009: "Imperial Triumph and Apotheosis: The Arch of Titus in Rome", D. B. Counts e A. S. Tuck, *Koine. Mediterranean Studies in Honor of R. Ross Holloway*, Oxford, 41-53.
- Panero, E. 2010: *Monumenti del potere nell'area alpina occidentale. Dalla tarda età repubblicana alla prima età imperiale*, La Morra.
- Pensabene, P. 1999: "Progetto unitario e reimpiego nell'Arco di Costantino", P. Pensabene e C. Panella, *Arco di Costantino tra archeologia e archeometria*, Roma, 13-42.
- Pensabene, P. 2015: "Arco di Susa: forme della decorazione architettonica", *Segusium* LII, 75-100.
- Petacco, L. 2022: "Il trionfo romano", C. Parisi Presicce, *Fasti Capitolini*, Roma, 25-30.
- Polito, E. 2021: "L'Ara di Domizio Enobarbo. Un monumento tra Oriente e Occidente", *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 122, 39-60.
- Pollitt, J. J. 1986: *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge.
- Popkin, M. L. 2016: *The architecture of the roman triumph. Monuments, memory and identity*, Cambridge.
- Rambaldi, S. 2022: "Archi di ispirazione romana nei monumenti fascisti della Grande Guerra", *Classico Contemporaneo* 8, 32-97.
- Sauron, G. 2009: *Il volto segreto di Roma. L'arte privata tra repubblica e impero*, Milano.

- Settis, S., Andreau J., Bonan E. e Schnapp A. 1985: "La colonne Trajane: invention, composition, disposition", *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 40.5, 1151-1194.
- Smith, R. R. R. 1991: *Hellenistic Sculpture*, London.
- Stewart, A. 1990: *Greek Sculpture*, London.
- Valentini, A. 2015: *Mari potens: Gneo Domizio Enobarbo e l'aedes Neptuni*, T. M. Lucchelli e F. Rohr Vio, *Viri militares. Rappresentazione e propaganda tra Repubblica e Principato*, Trieste, 131-156.
- Weygand, M. 1959: "L'Arc de Triomphe", *Revue des Deux Mondes*, 3-16.
- Zanker, P. 1989: *Augusto e il potere delle immagini*, Torino.



## SIMBOLOGIA





## ELS COLORS DEL PODER: LA SIMBOLOGIA DEL DIVÍ I L'AUTORITAT A TRAVÉS DE L'ESCLTURA POLICROMADA

**Laia Cutrina Gallart**

Departament d'Art i Musicologia  
Universitat Autònoma de Barcelona

### Resum

Al llarg dels segles, les figures autoritàries han cercat diferents mecanismes per expressar el seu poder enfront de la població i de territoris enemics. Marcar la seva potestat ha estat sempre una de les grans preocupacions del poder civil i religiós. Com es podien diferenciar de la resta de persones? De quina manera podien justificar el seu domini?

L'objectiu d'aquesta comunicació és analitzar com l'escultura policromada va servir com a mecanisme per exercir una influència de poder autoritària en diferents períodes artístics. Per què el blau és un color regi? O per què els emperadors romans eren els únics que podien vestir la toga porpra? Com a través del color el poder civil s'equiparava a la divinitat?

Un recorregut per diferents estils i períodes artístics —des de l'antiguitat fins al Renaixement— ens permetrà respondre aquestes i altres qüestions relacionades amb el concepte de poder a través de l'herència artística.

El poder de la imatge pintada està vinculada a altres aspectes que també es tractaran en aquesta comunicació: la selecció de pigments i minerals exclusius per demostrar el luxe, la representació de la connexió entre l'escultura votiva i funerària amb la divinitat a través del color, o la dicotomia en la simbologia d'un mateix color.

**Paraules clau:** Policromia, simbologia, color, imatge pintada, escultura policromada.

### Abstract

Throughout history, authoritarian figures have utilized various mechanisms to exert their power over populations and enemy territories. One of their great concerns has always been how to mark their power and differentiate themselves from the rest of society. This has led to the use of polychrome sculpture as a means of exerting authoritarian power and influence in different artistic periods.

This communication aims to explore the significance of colour symbology in polychrome sculpture as a tool of authoritarian power. It will examine questions such as why blue is considered a royal colour, why Roman emperors were the only ones permitted to wear the purple toga, and how civil power has been equated to divinity through colour.

Through a journey across various artistic styles and periods, ranging from antiquity to the Renaissance, this paper will analyse the use of polychrome sculpture as a means of expressing power through artistic heritage.

The power of the painted image is linked to other aspects which will also be discussed in this communication: the selection of pigments and exclusive minerals to demonstrate luxury, the representation of the connection between votive and funerary sculpture with divinity through colour, or the dichotomy in the symbology of oneself colour.

**Keywords:** Polychromy, colour, symbology, painted image, polychrome sculpture.

### L'art del color com a recurs per demostrar el poder

Des de l'antiguitat, les figures autoritàries —tant civils com eclesiàstiques— han cercat diferents mecanismes per expressar el seu poder enfront de la població i els territoris enemics. En un món carregat d'etapes històriques convulses, era imprescindible que els sobirans tinguessin a l'abast eines de propaganda del seu règim. Un mitjà didàctic que els ajudaria a desmarcar-se de la resta de la societat i els permetria imposar els seus ideals.

A través de l'estudi de les obres artístiques, es posa de manifest que la simbologia del poder es comprèn millor no analitzant només qui s'hi representa, sinó *com* ho fa i *què* pretén simbolitzar. Premisses que, fins ara, la historiografia ha aplicat a l'estudi escultòric i pictòric però per separat, generant una pèrdua de contingut. Des d'un punt de vista més actual, i unint els dos camps d'estudi, es podria considerar que la millor manera d'analitzar l'art com a recurs del poder autoritari és observant com l'escultura policromada va ser la gran eina propagandística que va utilitzar l'elit al llarg del temps.

Tanmateix, aquesta cerca no només es pot limitar a les qüestions iconogràfiques i iconològiques. L'art s'ha d'entendre com a un reflex de la societat de la seva època. Per aquest motiu, en l'estudi de la simbologia del diví i l'autoritat a través de l'escultura policromada, cal afegir-hi una mirada oberta a altres disciplines intrínsecament relacionades: la tractadística, la sociologia, la semiòtica, els ritus funeraris i tot allò que pugui tenir a veure amb el rol de l'autoritat.

Així doncs, aquest article té com a objectiu explorar les raons per les quals l'escultura policroma va esdevenir un mecanisme primordial per a la demostració de poder, mitjançant l'estudi d'escultures civils i sacres que encara conserven el seu color original.



## Les fonts escrites i la primera difusió dels colors com a símbols de poder

Si bé és cert que la majoria dels colors s'associaven a les figures règies per les seves qualitats materials, pel seu cost de producció o per la seva difícil obtenció, també cal tenir en compte que les fonts escrites van tenir un paper rellevant en l'assimilació de determinats colors per a diverses figures de poder.

Un dels textos més antics on es fa referència als colors vinculats amb les divinitats és la coneguda obra escrita egípcia del *Llibre dels Morts*. Per exemple, en la seva introducció, en concret al XVè encanteri, s'hi va redactar un himne a Osiris, on es descriu el color de la seva figura en detall:

[...] Ell que governa les planes de la Terra Silenciosa, ell el daurat del cos, blau del cap com el lapislàtzuli, els braços del qual són turquesa (Wilkinson 1999: 104).

Fins i tot es poden trobar mites del descobriment de diversos pigments o colors. És el cas del porpra que, en el món grecoromà, la seva descoberta es descriu en obres cabdals com la *Ilíada* (passatge on Helena de Troia confecciona un teixit d'aquest color) o a la mitologia (la troballa de porpra a la platja de Tir gràcies al gos d'Hèrcules, que mossega una closca de múrex [Pollux 1824: vol. I, 45-49]).

De la República Romana Tardana també ens arriben més referències escrites, en concret del poeta Marc Valeri Marcial, on a la seva obra fa una dura crítica dels diners que es podia gastar l'elit per una peça tenyida de color porpra:

[...] Tu llueixes amb peces d'escarlata o tenyides de porpra i creus que així enganyaràs als altres; cap capa, Bassus, pot valdre 400.000 sestercis (Marcial 1996: llibre 5.23, 47).

La font escrita amb més referències de la simbologia del color vinculada amb el poder de la divinitat i l'autoritat sacra és la Bíblia. El dogma teològic ajudarà a marcar un codi de colors que, posteriorment, serà aplicat a l'escultura policroma.

## La manifestació del poder de les deïtats i l'explicació del dogma teològic a través del color

En el cas del poder sacre, l'escultura policromada tindrà com a objectius mostrar les qualitats (físiques i metafísiques) de la deïtat —que fan que sigui una autoritat venerada— i, alhora, ensenyar tota la filosofia teològica d'una forma didàctica (Cutrina 2020: 21-24).

Les qualitats i la materialitat dels colors seran fortament vinculats a aquestes deïtats i podran anar canviant la seva interpretació segons la societat i les creences de cada moment. No obstant això, existiran característiques colorimètriques que mantindran el seu valor malgrat les diferències culturals i geogràfiques.

N'és el cas més paradigmàtic el color daurat. Els colors lluminosos eren rellevants, ja que es consideraven manifestacions de la presència de la divinitat i de la sanció divina. Transmetien al món les nocions de santedat i de puresa ritual. L'or, igual que altres metalls com la plata o l'antimoni, eren considerats materials preciosos per la seva qualitat d'esplendor, que evocava la llum astral de les divinitats. Per aquest motiu es va definir com a característica de la deïtat, tant en les cultures orientals com en les occidentals (Portal 2016: 31-44).

Per exemple, en el cas de l'art egipci, l'or serà considerat una substància divina, metàfora de la vida eterna i brillant com el Sol. De fet, el déu Sol Ra era anomenat "la muntanya daurada" i, per aquest motiu, es policromaven les puntes dels obeliscs amb fulles d'or. En la mentalitat dels antics egipcis, el color era una part intrínseca de la naturalesa, i els materials utilitzats per aplicar-lo podien tenir unes qualitats físiques inherents que magnificaven les seves propietats màgiques i mitològiques (Wilkinson 1999: 82). Així doncs, la tria de la policromia no era quelcom arbitrari, sinó que es buscava l'expressió del poder autoritari amb una simbologia material molt concreta.

La importància d'aquest metall preciós es troba de la mateixa manera a l'art medieval. En la seva simbologia, el daurat era interpretat com a un reflex del poder celestial i la fe. D'aquí neix la concepció de que Crist és "la llum del món" (Joan 8, 12-36). L'afany per ressaltar la imatge de Crist com el Sol és quelcom que es materialitza en l'aplicació de la policromia, amb l'ús de diferents tècniques de dauradura, tal com es pot veure a les portalades de Ripoll (Giráldez i Vendrell 2018: 179) i de Santiago de Compostel·la (IPCE – Instituto del Patrimonio Cultura de España 2018), principalment en les seves capes pictòriques gòtiques (Fig. 1). Aquests testimonis beuen d'antecedents rellevants, com són els mosaics daurats de la Capella Palatina de Palerm o els de Santa Maria Antiqua de Roma.



**Fig. 1**  
Detall del *Crist en Majestat* de la portalada del Monestir de Santa Maria de Ripoll (Ripollès), c. 1140. Autoria: ©ArcovalenoRestauro SL & Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC).

El culte solar, que ja provenia de tradicions més antigues tal com hem vist, és assimilat pel cristianisme, per adaptar-lo als atributs de la seva figura autoritària principal, Déu. D'aquesta manera, es feia èmfasi no tant al símbol solar, sinó més aviat als seus rajos de llum, evocats a la frase: *Ego Sum Lux Mundi*. L'estrella més important del firmament s'equiparava, doncs, amb la figura més important del cristianisme. Una idea que es tornarà a recuperar a mitjan segle XVII, en època barroca, sota el regnat de Lluís XIV de França, l'autoanomenat "Rei Sol".

No tan sols el blanc i el daurat per les seves propietats especials seran colors definidors de les deïtats. A ells s'hi unirà un nou color, el vermell. Junts formaran, des de l'antiguitat, la tríada de colors bàsics i seran els que s'aplicaran amb més freqüència a l'escultura policromada (Zink 2019: 6). No es coneix amb exactitud com el vermell esdevé un color tan considerable. Potser per la seva vinculació amb el foc, o perquè provenia de pigments de fàcil obtenció ja des de temps remots (Pastoureau 2016: 22).

El cert és que aquest color es converteix en un dels més especials per representar les deïtats, sobretot en l'art mesopotàmic, on el vermell descriurà les qualitats físiques d'algunes divinitats. S'observa, per exemple, a la figura de la deessa Inanna/Ištar (Fig. 2), on en els seus epítets és anomenada "la de la cara vermella", així com "la dama vermella del cel" (Sinclair 2012: 8).



**Fig. 2**

*Burney Relief*, segle XVIII aC, British Museum (Londres)  
i recreació de la seva policromia.

Autoria: ©The Trustees of the British Museum.

L'art egipci i l'art medieval estan més units del que sembla quan s'estudia la simbologia dels colors de la divinitat i d'altres personatges que configuren l'elit. S'adverteix principalment en el color vermell que, juntament amb altres colors, presentaran una característica molt particular: la dualitat o ambivalència de significat en un mateix color. Això provocarà que un color pugui ser atribuït característic de la divinitat, en un sentit positiu, i alhora pugui ser considerat un color negatiu per la seva vinculació amb monstres o deïtats malèfiques (Portal 2016: 15).

Per exemple, en l'art i la llengua egípcies s'utilitzava la paraula *deshet* per definir el color vermell. Afegint-hi la vocal "u" canviava totalment el significat, ja que la paraula es convertia en *deshetu*, que significa "ira". Encara més, si a final de paraula s'ajuntava -ieb, formant *deshet ieb*, es descrivia llavors el concepte de fúria (Wilkinson 1999: 106). En el primer cas, *deshet* simbolitzava el color heràldic del Baix Egipte i de la regió del nord. Però alhora, el mateix color (*deshetu* i *deshet ieb*) s'aplicava per policromar els dimonis, els monstres i algunes deïtats malignes com Apofis. En l'art medieval succeirà una situació bastant similar. El vermell serà un color destacat per simbolitzar l'amor diví. El vestiran, per exemple, els Apòstols. Adam, un dels grans personatges bíblics, és un nom hebreu que significa vermell. No obstant això, el vermell de tonalitat més fosca, acostant-se al negre, agafarà unes connotacions malignes i capgirarà completament el seu significat. Llavors passarà a ser el color definitori de l'antagonista, de Satanàs per exemple, i de la resta de dimonis i monstres que configuraran l'infern (Pastoureau 2016: 58-60). Això ens demostra fins a quin punt era important la simbologia del color, i com les figures autoritàries se'n podien apropiat per explicar la història, el dogma i les normes de la forma que millor els hi convingués (Cutrina 2021: 38-39).

Segurament, en pensar en l'escultura i l'arquitectura policromada medieval, ens ve al cap un color que sempre es repetirà en les vestidures de la divinitat: el blau. Tot i la popularitat que aquest color va arrelar sobretot a partir del segle XII en endavant, el blau ja s'havia aplicat des de l'antiguitat, però era un color que passava més aviat desapercebut (Pastoureau 2010: 53). En la religió politeïsta mesopotàmica, es concebia l'univers amb tres colors: el blanc era el cel, lloc on habitaven els déus; el vermell la terra, residència dels humans; i el regne dels morts, l'inframón, era entès com a una esfera còsmica blava. En la religió cristiana, aquests colors conformaran l'esfera de la divinitat, i en canviarà el seu significat: el vermell, que representarà l'amor diví; el blau, la saviesa divina; i el blanc serà substituït pel verd, color de l'Esperit Sant (Portal 2016: 91-97). Dos mapes celestes de diferents religions que compartiran colors molt similars i que, en definitiva, correspondran als elements de la naturalesa (foc, aire/aigua, terra). L'associació del blau amb l'esfera celestial va propiciar la producció de gran quantitat d'estatuetes votives de criatures benèfiques, com els hipopòtams i els babuïns a l'antic Egipte (Riccardelli, Schorsch i Serotta 2017). Altres estatuets de caràcter funerari mesopotàmiques, com la famosa estàtua del superintendent Ebih-Il, emfatitzaven el color

blau dels ulls (normalment realitzat amb lapislàtzuli) com a un reflex del poder de connexió amb les deïtats del més enllà (Fig. 3).



**Fig. 3**  
*Estatueta votiva de l'intendent Ebih-II,*  
Temple d'Ishtar a Mari, 2400 aC,  
Musée du Louvre (París). Autoria: ©Laia Cutrina.

La utilització del lapislàtzuli com a pigment sacre —en les diferents cultures religioses— deriva de les seves propietats materials. La majoria dels trossos del pigment presenten espurnejos de piritita platejada. La unió del blau amb el blanc/daurat creava una connexió divina, i era considerada la reminiscència de la nit estrellada (Wilkinson 1999: 105-109). El cel com a lloc on resideix l'autoritat suprema. No és estrany, doncs, que sigui un color aplicat als fons de les composicions, i que es pugui trobar en obres aparentment tan distants com són l'Estendard d'Ur, el timpà de la portalada de Sainte-Foy de Conques o a l'interior de les cúpules de les mesquites islàmiques.

Era habitual fer l'associació del color blau amb les divinitats celestials, adaptant-se a la religió politeïsta o monoteïsta de cada època i cada cultura. Per exemple, en l'art egipci, s'han trobat diferents mòmies i estatuetes votives policromades amb blau, representant la deessa Bastet, associada amb la lluna. A Grècia, aquesta deïtat serà substituïda per Artemisa. Canviarà el personatge, però les propietats i la simbologia del color es mantindran intactes.

Sens dubte, el gran paradigma de l'associació d'un color amb una figura autoritària rau en la representació de la Mare de Déu durant l'Edat Mitjana. La seva indumentària, conformada per un mantell majoritàriament blau amb

altres peces vermelles, va ajudar a catapultar el blau com al color per definició de la divinitat. Michael Pastoureau és un dels primers estudiosos a preguntar-se com aquesta figura autoritària aconsegueix posar el color blau al centre de l'elit, quan sempre s'havia considerat un color "de segona" (Pastoureau 2010: 53-57). Primer cal entendre perquè la Mare de Déu ha de vestir el blau i no un altre color. Ja des d'època imperial romana, el blau fosc o el negre eren els colors que es vestien als funerals dels familiars, parents o amics. Aquest codi de color tindrà continuïtat en època carolíngia i otoniana on, en les representacions de la Mare de Déu, aquesta també vestirà amb un blau fosc, en representació de l'aflicció i del dol per la mort del seu fill, color que compartirà amb altres personatges de rang. Però, entrant ja al segle XII, el blau cada cop adquireix més importància com a atribut marià. I no tan sols això, sinó que també s'experimentarà amb noves tonalitats, abandonant el color blau fosc i apagat per un blau més brillant i lluminós, que el farà molt més atractiu i s'acabarà posant de moda (Fig. 4). Així és com, el culte marià, assegurarà la promoció d'un nou blau que esdevindrà un dels més prestigiosos de la societat.



**Fig. 4**

*Relleu de l'Anunciació, c. 1177,*  
 Iglesia de San Salvador, Ejea de los Caballeros (Cinco Villas, Zaragoza).  
 Autoria: ©Laia Cutrina.

Tot i tractar-se d'una pintura i no d'una escultura policromada, el *Tríptic de Miraflores* de Roger van der Weyden és la viva imatge de com, a través del color, l'autoritat (en aquest cas la Mare de Déu) es pot caracteritzar i mostrar-se de diferents maneres segons el missatge que vulgui transmetre. Cal pensar que, igual que en la pintura cada color transmetia un ideal, el mateix servia per a la policromia que s'aplicava al mateix personatge, però en format tridimensional. En aquest testimoni, doncs, es poden observar, a la indumentària de la Mare de Déu, dues tonalitats de blau diferents juntament amb un vermell, els tres mostrant una intencionalitat ben diversa. En el primer cas, a l'escena de la nativitat, ens trobem davant d'un blau celest, quasi blanc, per tal de demostrar la virginitat de la Mare de Déu. Seguidament, a l'escena central, una representació de la *pietà* ens condueix els ulls cap a l'intens vermell del mantell de la protagonista. No serà blau en aquest cas, perquè preval el sentiment d'amor cap al fill mort i no tant la idea de dol, per tal d'humanitzar millor la figura de la Verge com a mare. A l'última escena, Maria ja es mostra amb la vestidura de color blau fosc, de dol per la mort del Redemptor.

De vegades, el blau també el podem trobar aplicat a personatges d'alt rang i vinculats directament amb la divinitat, com ho testimonien els profetes esculpits al famós *Pou de Moisès* de Claus Sluter a la Cartoixa de Champmol (Nash 2010: 364-365). El color es converteix, doncs, en un atribut més per caracteritzar el poder de l'autoritat.

### **El poder civil: el color com a nova forma per diferenciar l'estatus social de l'elit**

Si en les divinitats s'observa un codi de colors marcat per tal d'enaltir-les i magnificar la seva figura, en el cas de les autoritats civils aquest caràcter es va accentuar encara més. Eren personatges que no sempre es veneraven, que tenien enemics i que la seva posició i rang es posaven en dubte. Per aquest motiu, necessitaven encara més el suport del recurs de l'escultura policromada, que no tan sols alabava el poder i les qualitats de l'autoritat, sinó que, a més, es convertia en el mitjà per equiparar-la al màxim possible amb la divinitat.

La concepció que l'elit era un reflex de la deïtat a la terra és una característica que s'observa especialment a la cultura grecoromana. Un dels casos més paradigmàtics és l'estàtua d'*August de Prima Porta*. Calia demostrar que l'emperador era com un emissari directe de la divinitat a la terra, per tant, aquest s'havia de vestir amb uns colors que permetessin distingir-lo de la resta de l'elit social. Així és com, a través de les anàlisis químiques realitzades a l'estàtua, hi van trobar vestigis policroms de color daurat, blau, blanc i vermell-porpra, tots els colors característics de l'autoritat (Mendiola i Zahonero 2021: 40-55).

És aquest últim color, el porpra, que sota el regnat d'August va esdevenir la gran estrella. Tota la societat va començar a mostrar un interès en gran

augment per aconseguir-lo. Que fos tan costós d'obtenir —per un gram de pigment calien entre 10.000 i 12.000 mol·luscs de l'espècie *murex brandaris* (Berthollet 1795: XVIII i XXX)—, el convertia en un material encara més preuat i desitjat per l'elit. L'afany per aconseguir-lo va sobrepassar de tal manera que, fins i tot, Plini i Vitruvi en va fer esment a les seves cèlebres obres escrites, criticant el comportament que es tenia envers l'obsessió d'adquirir el material més car i preuat (Plini, *Naturalis Historiae*, 35. XXXIII). Segons Vitruvi, va arribar un punt en què ja no es valorava una obra per l'artista contractat o la qualitat de l'execució, sinó que el principal aspecte que tenia en compte el comitent, era la quantitat econòmica que s'havia invertit en determinats colors, que n'augmentaven el seu prestigi (Vitruvi, *De Architectura*, VII. V). El mateix va passar amb altres pigments com el *minium*, la crisocol·la i l'*azur*. L'autoritat, per tal d'apropiar-se d'aquest material per a ús exclusiu de l'elit, va dictaminar diverses lleis on s'ordenava que aquests pigments no poguessin ser adquirits directament pels pintors, sinó pels comitents que feien l'encàrrec (Vitruvi, *De Architectura*, VII. V).

L'admiració cap al porpra va traspasar fronteres i èpoques històriques, tornant-se a posar en el centre d'atenció durant l'època carolíngia i otomana, on quasi totes les figures dels emperadors eren policromades amb porpra a les seves vestidures. Grans exemplars pictòrics que ens han arribat i que testimonien el poder de l'elit a través d'aquest color són els mosaics de Justinià i Teodora així com les representacions d'Otó III en el seu Evangeliari ricament il·luminat. En alguna ocasió, el porpra podia tendir cap a un to més vermellós, que era portat per alts dignataris. Un dels testimonis més representatius d'aquest fet són les escultures d'Uta i Ekkehard II a la Catedral de Naumburg. Com a marcgravis alemanys, vestien amb riques vestidures i el daurat, juntament amb el porpra vermellós, els honorava i els distingia de la societat pel seu càrrec de marquesos. Els seus retrats, esculpits dos-cents anys després de la seva mort, s'adapten als colors propis de l'art del segle XIII. Per aquest motiu, el blau també hi és present, encara que de forma més discreta, a la indumentària d'Uta (Fig. 5).

Això és perquè, com s'ha esmentat anteriorment, a partir del segle XII el color blau va començar a adquirir gran rellevància en les escultures policromes de la divinitat, i seguidament ho van fer de forma similar les del poder civil (Pastoureau 2010: 53-57). La idea d'equiparar-se amb la divinitat continuarà, tal com es pot veure a la portalada de Sainte-Foy de Conques, on les figures de la Mare de Déu, l'apòstol Pere, un abat i un rei vestiran amb tons molt similars de color blau.

Fins a principis del segle XV aquest color va tenir una progressió exponencial entre l'elit social, que no tan sols es va manifestar en l'escultura policromada. També, a partir del segle XIII, es va aplicar cada cop més en l'heràldica i se'n va fer esment a la literatura cavalleresca i artúrica. L'escut de Lluís IX de França, amb el fons blau i la flor de lis en daurat, va servir de precedent per a aquesta nova concepció del poder, convertint també el blau en el color dels monarques i grans autoritats civils (Pastoureau 2010: 62-63).





**Fig. 5**

*Estàtues dels marcgravis alemanys: Ekkehard II i Uta von Naumburg,*  
mitjans segle XIII, Mestre de Naumburg,  
Catedral de Naumburg (Alemanya).

Autoria: ©Alexander Hoernigk (Wikimedia Commons).

## Conclusions

L'estudi de l'art del color com a recurs per demostrar el poder ens ha revelat la importància fonamental que ha tingut l'ús de l'escultura policromada en diferents èpoques. Aquesta pràctica ha estat una eina propagandística clau, utilitzada per les figures autoritàries per imposar els seus ideals i diferenciar-se de la resta de la societat.

L'anàlisi de les obres artístiques ens ha mostrat que la simbologia del poder és quelcom que s'ha d'abordar més enllà de les qüestions iconogràfiques i iconològiques; requereix, també, d'una perspectiva interdisciplinària que integri altres àmbits relacionats, com són les fonts escrites o la materialitat.

Les autoritats van saber trobar en l'art del color una font d'expressió del seu poder. En el recorregut per aquest article, hem pogut veure com el color ha jugat un paper de doble importància en l'escultura sacra i civil. Per una banda, per comunicar múltiples significats rellevants en la narració de la història, el dogma i les normes, a la conveniència de l'autoritat. Per l'altra, per demarcar i distingir l'elit de la resta de la societat i, en àmbit religiós, per enaltir la sacralitat de la divinitat. Ambdós vessants tenien un objectiu principal: convertir l'art del color en un missatge didàctic i comprensible per transmetre el poder de certes figures a ulls de tota la població.

Amb tot, podem afirmar que l'ús de l'escultura policromada com a recurs del poder ha tingut un impacte profund en la societat i la cultura al llarg de la història. L'estudi d'aquestes pràctiques artístiques ens permet comprendre millor les dinàmiques de poder i les formes en què s'han perpetuat en diverses societats.

## Bibliografia

- Berthollet, C. L. 1795: *Elementos del arte de teñir*, vol. 2, Imprenta Real, Madrid.
- Cutrina, L. 2018: *Descobrint el color: la policromia a l'escultura arquitectònica romànica de la Corona d'Aragó*, Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola del Vallès [treball final de Grau no publicat].
- Cutrina, L. 2020: "El poder de la imatge pintada: la representació de «l'altre» a l'escultura policromada romànica", *Jornades d'Estudis Doctorals d'Art i De Musicologia (JEDAM)*, I, 19-35.
- Cutrina, L. 2021: "Descubriendo el color: la policromía en la escultura monumental románica catalana", *Románico: Revista de Arte de Amigos del Románico (AdR)* 32: 32-39.
- Giráldez, P. i Vendrell, M. 2018: "La portalada de Santa Maria de Ripoll: estudi analític de les restes de policromia i tractaments superficials. Assaig de cronologia", *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*, IRCVM – Medieval Cultures, Viella, Roma, 175-182.
- IPCE – Instituto del Patrimonio Cultural de España 2018: *Jornada Técnica de la restauración del Pórtico de la Gloria*, celebrada del 21 al 23 de novembre de 2018, Madrid.
- Marcial, M. V. 1996: *Epigramas completos*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Mendiola, J. i Zahonero, E. 2021: "Propuesta de la policromía del Augusto de Prima Porta: hipótesis naturalista y metodología procedimental", *Revista PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 102: 40-55.

- Nash, S. 2010: "The Lords Crucifix of costly workmanship: Colour, Collaboration and the Making of Meaning on the Well of Moses", *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*, Schriftenreihe der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt, 357-381.
- Pastoureau, M. 2010: *Azul. Historia de un color*, Espasa Libros S.L.U, Madrid.
- Pastoureau, M. 2016: *Rouge: histoire d'une couleur*, Seuil, París.
- Plini, e. V. 1987: *Plini el Viejo. Textos de Historia del Arte*, La balsa de la Medusa, Madrid.
- Pollux, I. 1824: *Onomasticon*, vol. I, Princeton University, EUA.
- Portal, F. 2016: *El simbolismo de los colores en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Sophia Perennis, Barcelona.
- Riccardelli, C., Schorsch, D. i Serotta, A. 2017: "Getting to Know "William" – Inside and Out", Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2017/william-hippo-conservation> (consultat el 3 de juliol de 2022).
- Sinclair, A. 2012: "Colour Symbolism in Ancient Mesopotamia", *Ancient Planet* 2: 3-14.
- Vitruvi, M. L. 1787: *Los diez libros de archîitectura de M. Vitruvio Polion*, Imprenta Real, Madrid.
- Wilkinson, R. H. 1999: *Symbol & Magic in Egyptian Art*, Thames and Hudson, New York.
- Zink, S. 2019: "Polychromy, Architectural, Greek and Roman", Oxford Research Encyclopedia of Classics, Oxford University Press, Oxford, n. Pag. Web.



# LAS IMÁGENES DE PODER EN LA MIXTECA DEL POSCLÁSICO: EL CASO DEL SEÑOR 8 VENADO “GARRA DE JAGUAR”

Noa Font Agraz

Departamento de Arte y Musicología  
Universitat Autònoma de Barcelona

## Resumen

En este artículo se pretende estudiar al gobernador Señor 8 Venado “Garra de Jaguar” como principal ejemplo de figura del poder de la Mixteca del posclásico (900-1521 d. C.), a través del códice *Zouche-Nutall / Tonindeye*.

Para ello, se ha realizado un análisis iconográfico donde se ha identificado el principal personaje, sus atributos y su relación con el contexto de las escenas y acciones que efectúa.

El objetivo fundamental es reconocer y estudiar las principales características de la realeza del pueblo *Ñuu Savi* a través de su máximo exponente y leyenda, con el fin de comprender el rol de la élite en esta sociedad.

**Palabras clave:** Mixteca, representación del poder, Señor 8 Venado, Códice *Tonindeye / Zouche-Nutall*, Mesoamérica precolombina.

## Abstract

The aim of this paper is to examine the Lord 8 Deer “Jaguar Claw” as the primary example of a powerful figure in the Mixtec during the Postclassic period, via the *Zouche-Nutall / Tonindeye* codex.

An iconographic analysis has been employed to identify the main character and their attributes, as well as their relationship to the scenes and actions of the Lord.

The main objective is to comprehend and analyze the distinctive features of the kings and queens of the *Ñuu Savi* people. The focus is on their most prominent personalities and historical significance, in order to comprehend the significance of the elite within this society.

**Keywords:** Mixtec, representation of power, Lord 8 Deer, Codex *Tonindeye / Zouche-Nutall*, Pre-columbian Mesoamerica.

## La representación del poder en Mesoamérica

A lo largo de este artículo se pretenden analizar iconográficamente las distintas representaciones y dinámicas del poder de los mixtecos o *Ñuu Savi* utili-

zando el códice *Zouche-Nuttall* como principal fuente y a través de su figura más legendaria, el Señor 8 Venado “Garra de Jaguar”.

A nivel antropológico, el poder siempre ha querido ser perpetuado, especialmente a través de lo que hoy se ha identificado como arte. Es obvio que, al hacer un recorrido por civilizaciones de distintos lugares y épocas, nos encontramos con que ha habido en todos los medios de expresión la necesidad de expresar la autoridad principal.

Desde las grandes tumbas de los faraones egipcios, las esculturas y obeliscos de los emperadores romanos o los retratos de Napoleón a caballo rampante. Durante los siglos se han utilizado toda una serie de símbolos y acciones que representan el ejercicio del poder.

Si nos trasladamos al Nuevo Mundo en la época prehispánica, estas expresiones las encontramos en soportes como: esculturas, atlantes, códices, pinturas murales y figuraciones de animales como el jaguar y el águila que encabezan estos simbolismos.

En la Mesoamérica precolombina existió un amplio abanico de expresiones artísticas con este objetivo, expuestas en recintos palaciegos, relieves de batallas y documentos pictográficos, entre muchos otros ejemplos.

En Monte Albán o Teotihuacan se conservan relieves y pinturas murales que hacen alusión constante al poder. Sin embargo, al estudiar la cultura de los *Ñuu Savi*, hasta la fecha no hay apenas vestigios monumentales, pero sí documentos pictográficos que servían como soporte a la hora de legitimar las dinastías.

Es dentro de este contexto que nos encontramos con una gran ambigüedad en la representación, puesto que estamos hablando de una expresión no diseñada para espacios públicos ni con el pueblo como el principal receptor de este.

Por lo tanto, la información que podemos obtener de los manuscritos es la de un vestigio creado por y para la élite. Hecho que, por un lado, provoca la pérdida de contexto social, pero que, por el otro, nos da una aproximación más sincera de esta misma al haber sido elaborado en un entorno íntimo.

Dicho de otra manera, no hay una propaganda política detrás, sino un deseo de reconocimiento dinástico que, según el estudio llevado a cabo en este artículo, da lugar a unas representaciones más austeras y fieles al no ser creadas a modo de publicidad del poder.

Es obvio que sería de gran interés contrastar las expresiones de la esfera política *versus* la social, pero, como se desarrollará en párrafos posteriores, por culpa del saqueo que sufrió esta cultura, hay una falta de contextualización de los vestigios encontrados, actualmente ubicados en distintas instituciones.

## Los *Ñuu Savi*

Para exponer el análisis iconográfico, es preciso dedicar un párrafo a entender el contexto e historia de Los *Ñuu Savi*: traducido al español como “Pueblo

de la Lluvia”. Se establecieron en la zona de Oaxaca, Puebla y Guerrero y tuvieron su apogeo en la época del posclásico.

Uno de los principales inconvenientes a la hora de estudiar esta sociedad es que la zona arqueológica fue muy perjudicada por el saqueo y muchas piezas fueron descontextualizadas. De hecho, por culpa de la quema de libros indígenas y la destrucción del patrimonio se han conservado muy pocos documentos pictográficos.

Para conocer esta cultura se utilizan distintas fuentes: los documentos pictográficos, las fuentes de cronistas como el Padre Fray Antonio de los Reyes con su libro *Arte en Lengua Mixteca* (1593) o Bernardino de Sahagún en el *Tomo X* de su reconocida obra, la *Historia de las cosas de Nueva España* (1540-1585), la etnografía propia de la cultura a través de los legados que han llegado a nuestros días gracias a los indígenas mixtecos.

Gracias a estas fuentes, hay una tradición de estudio de los mixtecos de un siglo de antigüedad aproximadamente, con investigadores como Alfonso Caso y el descubrimiento de la Tumba 7 de Monte Albán, Nancy Troike, Jose Luís Melgarejo Vivanco, Marteen Jansen, Gabina Aurora Pérez Jiménez o Manuel Hermann Lejarazu, entre otros.

A través de las investigaciones de los últimos cien años y de los documentos pictográficos y coloniales, se han ido descubriendo más datos acerca de la Mixteca. Sin embargo, a diferencia de otras culturas, todavía hay una gran falta de información.

Su escritura en forma de glifo, realizada en distintos soportes como los códices, rollos, mapas, vasijas, nos han permitido entender más esta sociedad a través de sus historias, leyendas, pueblos representados y principales gobernantes.

Gracias a estos sabemos que la Mixteca estaba dividida políticamente en varios señoríos o *Yuvui Tayu*, donde cada cual tenía su propio rey o cacique. En estos soportes se representan las principales dinastías y monarcas con sus respectivas alianzas o conflictos bélicos.

Otros datos que se han podido obtener gracias a las distintas fuentes mencionadas son: el reconocimiento de los principales reinos o dinastías (como serían el de Tututepec y Tilantongo), la historia de la génesis mixteca a través del árbol de Apoala, (como se puede ver en el anverso del Códice *Vindobonensis Mexicanus I*) y el contacto con otras culturas como la Tolteca o la Zapoteca.

### **El análisis iconográfico como método para la obtención de datos**

En el apartado anterior, se ha expuesto la falta de información como una de las principales problemáticas del Pueblo de la Lluvia o *Ñuu Savi*. Por este motivo, se considera que el análisis iconográfico puede ser en la actualidad, un método óptimo para obtener más conocimiento de esta sociedad.

El principal objetivo es el de intentar encontrar el mayor número de atributos relacionados con el poder para alcanzar un mayor conocimiento de esta

sociedad. Con la finalidad de descifrar los principales símbolos del Señor 8 Venado “Garra de Jaguar” y determinar hasta qué punto los personajes representados en los códices están individualizados —diferencias en el tocado, pintura facial...— o bien estos son motivos patronados que no resulten tan concluyentes.

Para realizar el análisis se ha seguido un estudio meticuloso de los principales atributos de los monarcas de la cabeza hasta los pies. Posteriormente, se ha relacionado con la escena de cada lámina, como, por ejemplo, pretendiendo relacionar el yelmo de jaguar con los conflictos bélicos. Las acciones reales también se han investigado por separado para tener una mayor información.

Una vez completado el análisis de los elementos representados en los códices, se ha ido a un estadio mayor intentando vertebrar el significado del nombre calendárico, su fecha de nacimiento y muerte y el significado de su sobrenombre para llenar los vacíos que, por la falta de información, no han podido ser estudiados con otros métodos.

Para hacerlo, se ha seleccionado al Señor 8 Venado como el principal representante de la cultura mixteca y el códice *Zouche-Nuttall*, uno de los códices con mayor detallismo y con mayores láminas dedicadas a este monarca.

### Las dinastías y los reyes: una aproximación iconográfica

Es importante mencionar que los *Ñuu Savi* prehispánicos son una unidad cultural, pero no eran una civilización con una capital. No había la figura de rey absoluto, sino que paralelamente gobernaban distintos nobles en distintas “ciudades-estados”.

Dentro de estas, algunas eran consideradas reino de gran importancia como Tilantongo, Tututepec y Jaltepec, entre otras, mientras que otros eran cerros más pequeños que solo aparecen en los códices cuando se ha conquistado o hecho alguna alianza.

En las representaciones del Señor 8 Venado, este suele ir acompañado de reyes y nobles, como su hermanastro, el Señor 12 Movimiento “Jaguar Sangriento”, y el Señor 4 Jaguar, de origen tolteca.<sup>1</sup>

Al analizar al Señor 8 Venado “Garra de Jaguar” se encuentran distintos atributos y acciones que parecen ser características de la representación del poder. Por ejemplo, los tocados, la pintura facial y corporal, las pieles de animales, nariguera, orejera, pectoral, túnicas... Esta podría ser la base principal y dependiendo de las acciones que realiza varía el estilo, patrones y colores.

Esto significa que, junto a estos principales elementos, hay acciones características de los *tlatoanis*: el juego de pelota, batallas y conquistas, el cha-

1. Sabemos su origen por la pintura facial en forma de antifaz característica de “hablante de náhuatl”.



manismo, la perforación de la nariguera, entre otras, para las cuales se utilizan unos atributos concretos.

## Los códices

Como se ha podido apreciar con la anterior idea, los códices o *Naandeye* son una de las principales herramientas hasta la fecha conocidas que nos permiten comprender mejor esta cultura, su política y su historia.

Es preciso puntualizar que los documentos pictográficos no son característicos de este pueblo. De hecho, hay constancia de escritura zapoteca, maya, azteca y mixteca. Las dos primeras tuvieron su apogeo en la época clásica (200-900 d. C.) mientras que las dos últimas en la época posclásica. La mayoría fueron confeccionados antes de la invasión por parte de la Corona española, aunque algunos son hechos durante la época colonial. Al arte de escribir lo llamaban *Tacu* (Jansen 1982: 3).

La llegada de códices hasta nuestros días se debe a que los cronistas que los descubrieron decidieron enviarlos a España como legado indígena. Posteriormente, entraron en el mercado coleccionista de antigüedades hasta llegar a las distintas instituciones donde se encuentran en la actualidad.

Estos documentos pictográficos fueron elaborados durante la época posclásica y la era colonial temprana. Estas dataciones se han hecho a través del estilo de los glifos y datados gracias a los últimos reyes que salen en ellos.

Los mixtecos representaban sus fechas con el glifo del año<sup>2</sup> y el erudito Alfonso Caso<sup>3</sup> consiguió relacionar sus años con los actuales para una mayor aproximación, y en muchos de ellos se representa toda una serie de genealogías y linajes de distintos nobles que gobernaron en los señoríos mixtecos a lo largo de los siglos.

Algunas de sus dinastías y soberanos, dada su importancia histórica, están representados en diferentes códices e incluso se dedican láminas a explicar su historia, una batalla, sus principales conquistas, alianzas o matrimonios, como, por ejemplo, la dinastía de Tilantongo “Ñuu Tnoo”. El Señor 8 Venado pertenece a esta; en concreto, forma parte de la primera línea de la segunda dinastía.

Otras relevantes son la de Tezacoalco, Jaltepec o Zaachila, la última de origen Zapoteco. Sabemos de su existencia gracias a las representaciones de glifos en los documentos pictográficos que aluden a los distintos señoríos.

Actualmente, se conocen varios documentos pictográficos, de los cuales los más importantes son: *Vindobonensis Mexicanus I*, *Zouche-Nuttall*, *Selden*, *Bodley*, *Becker II* y *Egerton 2895*, *Tecomaxtlahuaca*, *Nochixtlán* y *Ñunaha*. Estos manuscritos se pueden dividir en dos temáticas distintas: una primera,

2. Representado con un glifo en forma de “A” y “O” entrelazada.

3. En su artículo “El calendario mixteco”. *Historia Mexicana*, 5 (1956: 481-497), se pueden ver estas anotaciones acerca del calendario mixteco.

en la que se relata el origen divino del Pueblo de la Lluvia, como sería el códice *Vindobonensis Mexicanus* anverso, y una segunda, donde se exponen las diferentes líneas genealógicas de las diferentes casas dinásticas donde se encuentran los otros documentos previamente mencionados.<sup>4</sup>

### **El códice *Zouche – Nutall / Tonindeye***

Para el análisis iconográfico se ha utilizado el códice *Zouche-Nutall* como principal referencia. Es un códice proveniente de la Mixteca Alta y fue elaborado dentro de los últimos cien años antes de la conquista española.

En el anverso se representan las dinastías de algunos señoríos que formaban parte de los cinco siglos antes de la conquista española y, en el reverso, se relata con detallismo la vida del Señor 8 Venado “Garra de jaguar” (Anders et al. 1992: 11-13).

Todo parece indicar que es un documento intermedio, como un boceto en etapa de preparación que da lugar a una recopilación de datos. Sin embargo, encontramos de manera muy detallada distintas acciones que son de gran ayuda para comprender la importancia del poder en la Mixteca del posclásico (Anders et al. 1992: 32).

La segunda mitad del *Tonindeye* relata la vida del Señor 8 Venado. Se introduce de su año de nacimiento (1063), sus padres y luego ya nos muestra sus principales hazañas. Destacan especialmente las diferentes conquistas y la alianza con los Toltecas, haciendo hincapié en la relación con el Señor 4 Jaguar. Para este artículo se han empleado como objeto de estudio, en concreto, las láminas 27, 49-50, 54-59, 75, 80-81, 83, 85, 88-89.

Es un manuscrito especialmente interesante para el análisis iconográfico, porque representa escenas que parecen de vital importancia en la vida del Señor 8 Venado, pero que, a la vez, muestran el imaginario del poder en la Mixteca a través de sus rituales, símbolos y atributos característicos.

Al analizar el códice se puede apreciar al rey ocupando varios roles en función de la acción que esté realizando: matrimonio, conflicto bélico, sacerdotado, juego de pelota, rituales... Destaca especialmente la relación con los Toltecas, puesto que de alguna manera parece que son ellos los que están guiando al Señor 8 Venado hacia la victoria y hacen de consejeros. Cada una de estas escenas ayuda a vertebrar el significado del cargo de *Tlatoani*.

4. La mayoría de los nombres de los códices fueron dados o bien por el nombre de los primeros investigadores o coleccionistas, o bien en el lugar donde están conservados. Sin embargo, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez en su artículo “Renaming the Mexican Codices” (2004) decidieron crear una propuesta de nombre para adaptarlo a su contenido y utilizar así la lengua mixteca. En este sentido, el códice *Vindobonensis Mexicanus I* adquiere el nombre de *Yuta Ynoho - Huahí Andehui*, el *Zouche Nutall* de *Tonindeye*, el *Colombino- Becker* de *Iyaa Nacuaa* y el *Bodley* de *Núu Tnoo- Ndisi Nuú*.

### El Señor 8 Venado “Garra de Jaguar” y los atributos de poder

El Señor 8 Venado fue el primer gobernador de la segunda dinastía de Tilantongo y reinó en el siglo XI. Su figura es prácticamente leyenda y la mayoría de los documentos pictográficos narran su historia y conquistas. Fue conocido por ser un gran guerrero, por los señoríos que invadió y por su impronta, especialmente en los reinos de Tilantongo y de Tututepec, como se puede apreciar en los distintos manuscritos.

Para conocer más acerca de esta leyenda mixteca, en los siguientes párrafos se detallará los principales atributos. Hay algunos que destacan más que otros y que son portadores de significado. En este sentido, el tocado, la nariguera, la piel de jaguar o de venado y la pintura facial son los que más información aportan respecto a la acción, el estatus y contexto.

Un principal ejemplo de lámina con la que poder estudiar los atributos de poder es la lámina 80 (Fig. 1), donde se puede ver una impedimenta completa del Señor 8 Venado, con el yelmo de jaguar, la nariguera y distintas armas.



**Fig. 1**

Lámina 80 del códice *Zouche – Nuttall* donde se aprecia al Señor 8 Venado, al Señor 4 Jaguar y otro noble yendo a conquistar territorios. (British Museum. © The Trustees of the British Museum).

Para proceder al análisis iconográfico, se seguirá el siguiente orden: nombre, nombre calendárico, fecha de muerte y de nacimiento. Seguido por los atributos mostrados de cabeza a los pies: tocado, pintura facial, nariguera, pendientes, hombreras y túnica, y rodilleras. No todos los atributos parecen estar cargados con el mismo simbolismo, por lo que en este artículo se describirán con más detalle el tocado, la pintura facial y la nariguera.

Por lo que respecta a las acciones, se ha elaborado previamente un cribaje para analizar las más características y las cargadas de manera implícita de un contenido relacionado con el poder. Las elegidas se pueden consultar en la tabla del artículo, aunque destacan sus enlaces matrimoniales, el juego de pelota y el contacto con las divinidades.

### Los atributos característicos del Señor 8 Venado

Empezando por su nombre calendárico, nace el día 8 venado del año 12 Caña (1023) y muere en el año 12 Caña (1075), como se puede apreciar en la lámina VII del códice *Vindobonensis Mexicanus I*. Es decir, vivió durante todo un ciclo de 52 años, hecho ya de por sí característico si vemos el significado de los calendarios mixtecos y los ciclos.

El portador del día venado, según el calendario adivinatorio del códice *Borgia*, es Tlaloc, el dios de la Lluvia (Libura 2001: 33), uno de los más importantes dentro de la cultura, puesto que nos encontramos en el Pueblo de la Lluvia, su sobrenombre es “Garra de Jaguar” y se cree que su nombre —no calendárico— era *Iya Nacuaa Teyusi Naña* (Jansen 2023: 11).

Su apodo nos indica que era un personaje valiente. Son varios los autores que han asociado la figura del jaguar a la masculinidad y, por lo tanto, a lo relacionado con lo bélico (Alcina 1995: 24). De hecho, a través de las distintas escenas que se muestran podemos encontrar varias garras de jaguar que hacen referencia al sobrenombre.

El jaguar ha sido uno de los animales más importantes en Mesoamérica relacionados con la figura del gobernador y poder (Piña 2000: 65). Desde la época Olmeca se han utilizado distintos rasgos como los colmillos, las garras, su cabeza o el patrón de piel de jaguar para representar a este animal. Simboliza a un felino feroz, pero también con la capacidad visión nocturna y con todas las connotaciones simbólicas que eso significa dentro de la cosmovisión mesoamericana (Morales y Daen 2018: 979).

Se concluye que el Señor 8 Venado vivió a lo largo de todo un ciclo de 52 años (hecho de gran contenido simbólico en la Mesoamérica precolombina), en el que la Mixteca vivió su momento de mayor apogeo. El portador de su nombre calendárico es el dios regente de esta cultura, donde él fue el principal *tlatoani*. (Libura 2001: 33). Lleva de sobrenombre “Garra de Jaguar” relacionándose con uno de los animales más emblemáticos de Mesoamérica y característico por su vinculación con los guerreros, de los que no hay que olvidar que el Señor 8 Venado es uno de los mayores representantes.

Una vez analizado su nombre y los significados que conlleva, nos centraremos en los atributos, empezando con el tocado, que parece ser uno de los elementos de mayor importancia. En los pueblos mesoamericanos, el tocado era un símbolo de distinción y también que se utilizaban distintos peinados o tocados dependiendo del contexto.

En su caso, destacan especialmente los tocados con ornamentación y los yelmos de jaguar. Al hacer un breve análisis, se ha podido determinar que dependiendo de la acción que realiza puede llevar un tocado u otro. Por ejemplo, cuando lo lleva de piel de ciervo, se representan o bien escenas de matrimonios, o bien rituales como se puede apreciar en las láminas 27 (Fig. 2) y 85 (Fig. 3).



**Fig. 2**

Lámina 27 del códice *Zouche-Nuttall*, donde se aprecia el matrimonio del Señor 8 Venado con la Señora 13 Serpiente.  
(British Museum. © The Trustees of the British Museum).

En el caso de llevar una cinta atada a la cabeza con un ave, y viendo el contexto de las acciones que realiza cuando lleva esta indumentaria, parece que eran momentos relevantes y de gran carácter ceremonial y ritual. Por ejemplo, la entrega de una cinta de turquesa al dios Sol o como gobernador en una de las últimas escenas del códice en el que sale. Por lo tanto, se ha concluido que es un tipo de tocado que lleva en situaciones importantes, como se puede ver en las láminas 85 y 88 (Fig. 4).



**Fig. 3.** Lámina 85 del códice *Zouche-Nuttall* entrega de la una cinta de jade al dios Sol y ritual con el Señor 4 Jaguar. Se aprecia cómo lleva el tocado de cinta rematado con una cabeza de ave. (British Museum. © The Trustees of the British Museum).



**Fig. 4.** Lámina 88, en la que se aprecia que lleva el tocado de cinta rematado con una cabeza de ave. (British Museum. © The Trustees of the British Museum).

Por lo que respecta al yelmo de jaguar, es el más representado y acostumbra a tener un motivo guerrero, como vemos las láminas 55-58, 75, 80<sup>5</sup>, 83, 85.

Cada tipo de tocado se utiliza para una serie de acciones concretas: el de forma de jaguar se emplea especialmente en campañas bélicas o cuando se trata de un guerrero, y los demás en contextos de rituales, ceremonias o cuando se quiere representar como rey del lugar. Forma parte de un atributo que define la acción y acompaña a darle el significado a todo.

Otra de las principales características es la pintura facial, donde encontramos distintos diseños: con círculos hacia el exterior que arrancan desde el ojo, rayas verticales que empiezan a la mitad del iris, y en forma de estrella que enmarcan el ojo.

Según Marteen Jansen, el punto negro en los ojos hace característica la denominación Tolteca, más concretamente a los hablantes náhuatl, posteriormente serán los mexicas quienes también se representarán así en los documentos más tardíos. Por lo tanto, la pintura facial se puede distinguir como un símbolo de carácter tolteca, como lo será la nariguera (Jansen 2006: 176).

Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurre con el tocado, después de analizar las escenas con su contexto, solo hay un motivo facial que esté relacionado con las acciones y es el del ojo con un dibujo estrellado, que aparece solo en las escenas de las láminas 84 (Fig. 5) y 85, dos escenas cargadas de simbolismo ceremonial.



**Fig. 5.** Lámina 84 del códice *Zouche – Nutall* donde el Señor 8 Venado lleva la pintura facial en forma de estrella alrededor del ojo, con posible significado ceremonial, puesto que está realizando la ceremonia del Fuego Nuevo. (British Museum. © The Trustees of the British Museum).

5. Se aprecia especialmente en esta lámina, que corresponde a la Figura 1.

La nariguera es una de las características más destacables del Señor 8 Venado “Garra de Jaguar”. Se empieza a representar a partir de la lámina 57 (Fig. 6) momento en el que un sacerdote de alto rango tolteca le perfora la nariz y al que Marteen Jansen identifica como Cuauhtli (Jansen 2023: 28).



**Fig. 6**

Lámina 57 del códice *Zouche – Nutall*,  
 donde un sacerdote tolteca le está perforando la nariz al Señor 8 Venado  
 y lo está convirtiendo en Tlatoani.  
 (British Museum. © The Trustees of the British Museum).

Encontramos distintos tipos de nariguera: en forma de pinza, tubular, de color turquesa, y otra compuesta en forma de pinza, con un cilindro tubular delgado y que termina en forma de “cola de golondrina”. No parece que los diferentes estilos estén cargados de un simbolismo distintivo, sin embargo, ya sea cualquiera de estas formas es uno de los atributos más importantes, puesto que conlleva su conversión a rey.

Así pues, a través de su vestimenta se aprecia como es uno de los reyes más emblemáticos y el que mejor representa el paradigma de gobernador. Hay que recordar que muchos documentos pictográficos dedican una parte al monarca, hecho que nos denota que estuvo en el imaginario de los mixtecos durante siglos y que sirvió como reivindicación y legitimidad para los gobernadores posteriores.



### Las acciones características del Señor 8 Venado

En la tabla expuesta a continuación (Fig. 7), se puede analizar las actividades reales del código *Zouche-Nutall* mediante una leyenda de colores: el matrimonio, juego de pelota, las conquistas, la perforación de la nariguera y los actos de carácter ceremonial y ritual. La mayoría de ellos acompañado del Señor 4 Jaguar de origen tolteca.

Código de colores
Ceremonial
Ritual
Bélico - Guerrero
Matrimonios

lámina	Acción
27	Matrimonio
50	Juego de pelota con el Señor 4 Jaguar
50	Prácticas naguales en cerro del jaguar
54	Ritual: sacrificando venados vestido de sacerdote
57	Ritual con S4J: Sacrificio de Codornices y Zacatapayolli
57	Perforación de nariguera en Cholula y conversión en Tecuhtli
58	Sacrificando codornices
58	Ritual con S4J: sahumerio y copal
75	Vestido como guerrero y ritual: sacrificando codornices con Señor 4 Jaguar
80	Conquista de ciudades con Señor 4 Jaguar
83	
84	Ceremonia del fuego nuevo
85	Entrega de la cinta al Dios sol
	Ritual con Señor 4 Jaguar
86	Juego de pelota con Señor 4 Jaguar

**Fig. 7.** Relación de escenas del Señor 8 Venado en el código *Zouche – Nutall*. Tabla realizada por la autora.

Empezando por el matrimonio, el Señor Venado se casó hasta cinco veces, tal y como muestra el códice *Bodley* (láminas de la 9 a la 14). Se casa con distintas dinastías para ampliar su poder dentro del territorio. En este caso, se muestran distintos matrimonios en los códices, algunos con más detalle que otros.

Se desconoce si los matrimonios eran característicos solo de los gobernantes y la clase alta. Sin embargo, según se representa en los documentos, todo parece indicar que los enlaces tenían un significado de poder: al casarse con mujeres de otros cerros conseguía más fuerza dentro de los reinos.

De hecho, no hay que olvidar que muchos de los manuscritos se hicieron para reforzar la legitimidad de los monarcas y, por lo tanto, la representación del matrimonio forma parte del listado de gobernadores y de dinastías que han reinado durante generaciones. En el caso del matrimonio mostrado en el códice *Zouche-Nutall*, se representa el matrimonio con la Señora 13 Serpiente, como se puede ver por su nombre calendárico representado a su lado: la representación de 13 circunferencias seguidas de un dibujo de una serpiente. Él va vestido con piel de venado y la futura reina lleva una piel de serpiente, haciendo alusión a sus sobrenombres, como se ve en la lámina 27.

Ella le está ofreciendo una vasija de chocolate (Anders et al. 1992: 148) a modo de ofrenda y ambos están sentados en un cojín de piel de jaguar, símbolo también de la realeza. Podemos ver que la túnica que lleva en comparación a otras está mucho más elaborada, pero que, sin embargo, no tiene ningún detalle en particular que pueda hacer pensar que está cargada de un simbolismo distinto a las otras.

La siguiente acción destacada es el juego de pelota. Sigue siendo una incógnita la razón por la que jugaban, aunque todo parece indicar que era una especie de ritual previo a las conquistas donde se emulaba el juego de pelota “profesional” antes de ir a hacer alguna conquista o entrar en guerra.

Estas escenas se aprecian especialmente en el códice *Colombino – Becker* y en el *Zouche-Nutall*, siendo la más detallada la lámina 50. En la mayoría se representa con la característica “I” mayúscula invertida y con distintos colores.

Según algunos académicos como Eulalio Ferrer, los distintos colores se deben a los cuatro prisioneros que se sacrificaban y, por lo tanto, cada color significaba un prisionero distinto (Ferrer 2009: 206).

Otra acción característica, según el Códice *Zouche – Nutall*, eran las conquistas: el Señor 8 Venado siempre se representa como un guerrero. Antes de empearlas aparece con todas las armas y normalmente son escenas donde suele estar representado con algún aliado, ya sea su hermanastro, el Señor 12 Movimiento, o bien con aliados de otros pueblos o ciudades-estado, como por ejemplo los Toltecas, como se puede ver en la lámina 80.

Es imprescindible destacar que el acto de la perforación de la nariguera, tanto a nivel iconográfico como simbólico, es uno de los más relevantes. Es el momento en el que un noble se convierte en monarca. Sin embargo, según se representa en el códice *Zouche-Nutall*, esta acción todavía coge más impor-

tancia debido a que es realizada por un sacerdote tolteca, cosa que sabemos por cómo se representa en los códices.

A través de la representación de los toltecas en de los manuscritos, se puede entrever que eran los encargados de vigilar esa zona y, por lo tanto, adquirirían un gran papel dentro de la elección de los gobernadores de los mixtecos. Todos los indicios apuntan a que fue una relación de alianza que ayudó a vertebrar los distintos reinos *Ñuu Savi*. El lugar donde se hace el acto de perforación aún es objeto de debate, pero según Marteen Jansen, todo parece indicar que era Cholula (Jansen 2006: 182).

Otra de las escenas de carácter ceremonial-ritual a destacar es, en primer lugar, la ceremonia del Fuego Nuevo, algo representativo en muchos lugares de Mesoamérica. Según la tradición fue Mixtcoátl, deidad de los cazadores, el primero que hizo fuego con los dos palos, tal y como se ejemplifica posteriormente en ceremonias (Limón 2012: 75). En la lámina 84 vemos cómo el Señor 8 Venado y el Señor 4 Jaguar están realizando la ceremonia. En segundo lugar, destacan las escenas donde se representa como sacerdote; es quizás la acción que más incógnitas tiene y se suele representar con su nagual o de color negro.

## Conclusiones

Llegados a este punto, es conveniente destacar la importancia de los códices, en este caso del *Zouche-Nutall*, como principal fuente para el conocimiento de los atributos y acciones reales y de poder del Señor 8 Venado.

Gracias a este análisis iconográfico se ha podido apreciar la importancia que tuvieron ciertos accesorios de su impedimenta, como, por ejemplo, el tocado como atributo portador de significado y la nariguera como claro símbolo de poder.

En consecuencia, los documentos pictográficos son una gran fuente para obtener una mayor aproximación a la cultura *Ñuu Savi*. En una sociedad donde en la actualidad se conservan pocos vestigios contextualizados que estudiar, son de gran ayuda para a través de sus glifos y representaciones, entender la élite, sus costumbres, rituales, indumentaria y principales accesorios de poder.

Gracias a los manuscritos, se aprecia la importancia de la relación Mixteca-Tolteca. Quizás uno de los puntos con más relevancia, por lo que sabemos de las élites plasmadas en las distintas láminas, los toltecas eran encargados de la vertebración de las políticas en los señoríos mixtecos. Además, aunque los documentos pictográficos son de origen *Ñuu Savi*, nos ayudan a comprender más a los toltecas, una cultura con todavía muchas incógnitas.

Aún quedan muchos interrogantes y datos a analizar hasta obtener una mayor comprensión de las representaciones de poder dentro de la Mixteca, de sus reyes y de su pueblo. Sin embargo, los documentos pictográficos y, en especial, los códices siguen siendo la principal fuente de conocimiento para, posteriormente, ir hacia un mayor entendimiento de esta cultura.

## Bibliografía

- Alcina, J. 1995: "Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexicana". *Anales del instituto de investigaciones estéticas*. Vol. XVII, núm 66: 7-44.
- Anders, F., Jansen, M., Pérez Jiménez, G. y Reyes García, L. 1992: *Codex Nuttall (British Museum, Ms. 39671)*. México.
- Ferrer, E. 2009: "El color entre los pueblos nahuas". *Estudios de cultura Náhuatl*, 31: 203-220.
- Jansen, M. 1982: *Huisi Tacu, estudio interpretativo de un libro mixteco antiguo: Codex Vindobonensis Mexicanus 1* (Tomo 1). Leiden.
- Jansen, M. 2006: "Los señoríos de Ñuu Dzau y la expansión tolteca". *Revista Española de Antropología Americana*, 36:2, 175-208.
- Jansen, M. y Pérez, G.A. 2023: *El códice Tonindeye (Zouche – Nutall) crónica mixteca, apuntes para una nueva lectura*. Leiden University.
- Libura, K. 2001: *Los días y los dioses del códice Borgia*. México.
- Limón O. 2012: *El fuego sagrado simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. Universidad Autónoma de México.
- Morales Garcia, J. y Daen A. 2018: "Patrimonio cultural y biodiversidad; el caso del jaguar mexicano". *Boletín mexicano de derecho comparado*, 51(153), 973-999.
- Piña Chan, B. 2000: *Iconografía mexicana II. El cielo, la tierra y el inframundo: águila, serpiente y jaguar*. INAH, México.

## LA PREDICACIÓ DE SANT DÍDAC D'ALCALÀ DE JOSEP JUNCOSA: REFLEXIONS I INTERPRETACIÓ D'UNA IMATGE DE PODER

**Alejandro García Delgado**

Departament d'Art i Musicologia  
Universitat Autònoma de Barcelona

### Resum

La *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona, de Josep Juncosa, esdevé un dels exemples catalans més notables de la dificultat que suposa fugir del binomi conceptual que conformen els termes de *barroc* i *poder* en relació amb les arts plàstiques. Es tracta d'una obra el comitent de la qual és Diego Girón de Rebolledo, qui tant per la seva actitud davant el plantejament del projecte com per l'elecció del seu protagonista, sant Dídac d'Alcalà, ens obre les portes a interpretar certs aspectes del conjunt pictòric de la capella en relació amb els seus interessos polítics. Alhora, l'obra representa un sant oferint un sermó, un dels instruments de poder més importants de comunicació i formació amb el qual ha comptat l'Església per a transmetre el seu missatge al llarg de la seva història.

**Paraules clau:** Barroc, predicació, pintura, persuasió.

### Abstract

*The Preaching of Saint Dídac d'Alcalà* in the Immaculate Conception's chapel (Tarragona's cathedral) was painted by Josep Juncosa. This piece becomes one of the most significant Catalan examples of the difficulty of escaping from the conceptual binomial between the terms *baroque* and *power* in relation to plastic arts. It's a masterpiece whose contracting is Diego Girón de Rebolledo. Both for his attitude towards the approach to the project and the choice of its protagonist, Saint Dídac d'Alcalà, it allows us to understand certain aspects of the chapel's pictorial decoration in relation to his political interests. At the same time, the piece represents a saint offering a sermon, one of the most important instruments of communication and training that priests always used to transmit their message throughout history.

**Keywords:** Baroque, sermon, painting, persuasion.

Durant molt de temps s'ha considerat l'època del barroc com un moment històric i artístic marcat per una reconeguda decadència a Catalunya, partint del contrast entre les obres barroques conservades i les seves respectives valoracions crítiques amb les de, per exemple, l'edat mitjana o l'època

del Modernisme. Un dels aspectes que més ha provocat aquesta situació és l'escàs nombre de peces conservades i el deplorable estat de conservació d'aquestes. No obstant això, Catalunya disposa de molts exemples que permeten negar aquesta suposada decadència, com és el cas de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona. Amb aquest, observarà el lector que, a l'hora de parlar de l'art del barroc, la literatura artística sembla estar d'acord en reconèixer que és difícil no fer cap referència d'algun tipus al concepte de poder, i no només en les principals corts catòliques o en les més destacades monarquies europees, sinó en la mateixa concepció del fet artístic.

### 1. La decoració pictòrica de la capella de la Immaculada Concepció: un breu estat de la qüestió

La concepció arquitectònica de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona és obra de l'excel·lent arquitecte fra Josep de la Concepció. Presenta una planta centralitzada de creu grega amb una notable densitat decorativa. Aquesta decoració, tant escultòrica com pictòrica, cobreix la totalitat dels espais i elements de la capella sense impedir que aquesta esdevingui un cos unitari gràcies a la jerarquia i la integració de les seves parts (Fig. 1). Centrant-nos en la pintura, aquesta es vincula directament amb la figura de la Mare de Déu: a les parets de la capella s'hi representen alguns dels principals temes i episodis marians, que culminen amb el retaule com a justificant de la dedicació de la capella a la seva qualitat d'Immaculada.



**Fig. 1.** Vista frontal de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona, *circa* 1684. Fotografia de l'autor.

Malauradament, el conjunt d'aquestes pintures presenta una sèrie de problemes interpretatius molt destacables. D'una banda, la interpretació que fem d'una documentació potser insuficient o amb llacunes, implicant que el que sabem no s'ajusta del tot a l'anàlisi estilística que presenten les obres en l'actualitat. D'altra banda, les pintures han sofert diverses vicissituds que han afectat el seu estat de conservació i han patit una sèrie de processos de restauració que plantegen alguns interrogants importants. L'estat actual, doncs, és el d'un conjunt pictòric que presenta una important variació estilística, però que segons els documents coneguts van ser contractades a un únic artista: Josep Juncosa. D'entre totes elles, però, una *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* podria ser la clau per a començar a desxifrar incògnites (Fig. 2).



**Fig. 2**  
*Predicació de sant Dídac d'Alcalà*,  
Josep Juncosa, 1680-1684.  
CRBMC Centre de Restauració  
de Béns Mobles de Catalunya

Però abans de centrar-nos en l'obra, és interessant comentar com, amb anterioritat a la seva creació, el projecte artístic al qual aquesta es vincula ja estava totalment relacionat amb el concepte de poder. I per fer-ho, hem de parlar del comitent: el canonge i prior Dídac Girón de Rebolledo, qui es va incorporar al Capítol de la seu tarragonina el febrer de 1631, actuant com un veritable síndic d'aquest a Barcelona, ciutat on residia. El seu paper, no obstant això, va canviar amb l'ocupació de Tarragona per l'exèrcit de Felip IV. No es tenen notícies d'ell, però, fins a l'any 1643, encara que en aquestes dates ja es pot afirmar que, durant la Guerra dels Segadors, Girón de Rebolledo va actuar com el dirigent del sector del Capítol favorable a la Generalitat i a França, mentre que l'ardiaca de Sant Llorenç, Miquel d'Aguiló, ho fou del sector reialista (Fernández 1993: 85): quan Aguiló va ser nomenat vicari general del Capítol es va iniciar un conflicte pel fet que el prior Girón de Rebolledo creia que veritablement era ell qui havia de ser reconegut amb aquest càrrec, i va optar per a actuar, ell també, com a tal.

Tot i disposar de procediments judicials en contra seva, Girón de Rebolledo no va fer mai cap renúncia de les seves atribucions i la situació no es va començar a calmar fins a la fi de la guerra. Van ser diversos factors els que van permetre que de mica en mica les dues postures s'anessin apropant, fins que l'any 1654 el Capítol va fer una relació dels comptes i càrrecs del prior que va provocar l'inici d'unes negociacions que culminaren amb la participació de Girón de Rebolledo al Capítol de Sant Fruituós del 22 de gener d'aquell mateix any. Des d'aleshores, Girón de Rebolledo fou canonge durant cinquanta anys i amb el temps es va convertir en un dels membres més destacats de la història del Capítol.

Hem de tenir en compte la història del comitent per poder interpretar correctament el significat de la capella: a més de la seva dedicació a la Immaculada Concepció, que podríem vincular a la devoció de Girón i que era molt estesa allora a tots els territoris de la corona d'Aragó, aquest espai havia de significar també la perpetuació de la seva memòria, així com de la seva victòria política. A banda d'això, resulta molt evident la voluntat d'exaltació de la família Girón de Rebolledo, com ens ho indica el fet que esdevé la capella sepulcral del mateix prior i dels seus dos germans, morts tots tres sense descendència directa. És l'últim testimoni, doncs, d'una de les famílies més poderoses de la ciutat amb la clara voluntat d'esdevenir un espai de memòria del llinatge, i això explicaria les iconografies i l'abundància de símbols heràldics que es representen als dos sepulcres adossats als murs de la capella.

Tornant a les pintures, i pel que fa a la documentació, potser la font d'informació més destacada és el contracte de les tasques acordades amb data de l'11 d'abril de 1680, signat pel pintor Josep Juncosa i el daurador Josep Cabanyes. L'objecte del contracte era la pintura i el daurat de totes les superfícies de les parets de la capella i de la sagristia annexa, així com les respectives cúpules, a partir d'un quadre pintat per Josep Juncosa que servia com a model. Les clàusules del contracte es plasmen molt detalladament, tant les tècniques com les econòmiques. Es pot llegir que es van encarregar



a Josep Juncosa un total de 45 pintures, així com pintar la coberta, la cúpula i els arcs formers. Es conserven, també, algunes èpoques subscrietes per part de Josep Juncosa que confirmen que els pagaments es van produir de la manera esperada.<sup>1</sup> Respecte a la peça que ens ocupa, la clàusula del contracte la menciona per primera vegada de la manera següent: “En las parets que corresponen baix de la dita volta, del entrant de la capella, los dos quadros quadrats peraleslogramos mécs baixos, se tenen de pintar santa Tecla y sant Dídac de Alcalà la istória de cada un” (Madurell 1958: 109), sense fer menció, per tant, a quines escenes es pintaran.<sup>2</sup>



**Fig. 3**  
*Martiri de santa Tecla,*  
Josep Juncosa, 1680-1684.  
CRBMC Centre de Restauració  
de Béns Mobles de Catalunya

1. En el seu estudi, Madurell Marimón transcriu tres èpoques de 1680 i una de 1682, sent aquesta última a favor dels marmessors testamentaris de don Dídac.

2. És quelcom que succeeix amb la majoria de les pintures de la capella, de les quals al contracte no s'indica quina escena es representa.

Quatre anys després de la data del contracte, la humitat de les parets va començar a afectar a les pintures i tant el Capítol com els marmessors del ja difunt prior<sup>3</sup> van demanar a Juncosa que examinés i reparés la situació. La seva resposta, una carta escrita a mà i també conservada, ens indica que les tasques que el pintor va creure oportú realitzar van ser les següents: d'una banda, afirma que s'han de fer de nou les pintures dels costats del retaule, és a dir, la *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* i el *Martiri de santa Tecla* (Fig. 3), així com les dues col·laterals al panteó del difunt i una altra pintura col·locada a sobre de la cornisa. Comenta, també, que per a la resta de pintures només caldria restaurar aquells mals particulars que no van passar endavant en l'espai de quatre o cinc anys, “enseñándonos esta experiència que cesó ya la causa de su perdición” (Madurell 1958: 38). Diu també, per tal d'evitar futurs problemes d'humitat, que no creu convenient tornar a pintar sobre les parets, sinó que seria millor fer-ho sobre teles. Finalment, es compromet a la realització dels set quadres sobre tela, amb els seus suports de fusta de la muntanya de Prades, i les seves guarnicions daurades per a les obres de sant Dídac i santa Tecla. Es conserven, de nou, comprovants de pagaments dels pagaments pactats, amb l'excepció de l'últim, ja que es podria haver donat el cas que el pintor hagués mort abans de la finalització de les tasques (Madurell 1958: 39).

Amb posterioritat a la mort de l'artista, les fonts antigues que fan referència a l'obra comencen a mostrar ja certes complicacions. Primerament, un manuscrit del canonge Carlos González de Posada posa de manifest que, del “nafragio del barniz”, només es van salvar els dos quadres laterals del presbiteri (Capdevila 1901: 3), és a dir, els de sant Dídac i santa Tecla. Afirma, per tant, que van ser els que menys danys van patir, possiblement pel fet que Juncosa decidís fer-los de nou anteriorment. Posteriorment, segons altres referències publicades per Sancho Capdevila, el 14 d'octubre de 1706 es van realitzar nous retocs a les obres de la capella per a contrarestar els efectes de la humitat, necessitat que es va fer evident de nou dos anys després, el 1708 (Capdevila 1935: 68). Madurell comenta també que un document de l'any 1774 fa referència als quatre quadres laterals encara sense fer, amb motiu d'una proposta presentada per un pintor de Barcelona del qual no s'indica el nom (Madurell 1958: 39). Per tant, ja a finals del segle XVIII ens trobem que, com a mínim, les obres de la capella han patit dues restauracions i existeixen obres pendents de fer o acabar, sense especificar si són obres noves, o si són restauracions sobre les antigues obres dels temps de Juncosa. Finalment, i per tal de complicar encara més l'assumpte, el cronista Emili Morera i Llauredó comenta que la capella va ser restaurada sencera l'any 1894 pel pintor tarragoní Josep Folch (Madurell 1958: 40), del qual conservem a la capella alguna peça signada d'una tècnica força feble.

3. Tot sembla indicar, doncs, que un cop mort el comitent Juncosa va prosseguir amb les seves tasques, que va finalitzar l'any 1684.

Ens trobem, doncs, amb un conjunt d'obres amb un grau d'acabament molt diferent i unes diferències estilístiques molt notables entre unes i altres, fruit d'un conjunt de restauracions que van culminar amb la de 2005, realitzada pel Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (Fig. 4). A partir de l'anàlisi del conjunt pictòric i de les dades que van atorgant les diferents fonts, tot fa pensar que les dues obres dels costats de l'altar, la *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* i el *Martiri de santa Tecla*, són autògrafes de Josep Juncosa. A partir d'aquestes, i basant-se només en raons estilístiques mitjançant exercicis comparatius, es pensa que podrien ser autògrafs de Josep Juncosa o molt pròxims al pintor també els medallons que representen la *Purificació* i les *Esposalles de la Verge*. Tot i això, són obres que estan pendents d'un estudi centrat en aquesta qüestió.



**Fig. 4**

*Detall del rostre de sant Dídac d'Alcalà  
durant la restauració de l'any 2005,  
Josep Juncosa, 1680-1684.  
CRBMC Centre de Restauració  
de Béns Mobles de Catalunya*

Malauradament, aquestes obres no són les úniques de Josep Juncosa que estan pendents de ser estudiades. Els artistes catalans d'època barroca, llevat d'alguna excepció, presenten en general una fortuna crítica molt escassa i, alhora, una manca de peces atribuïdes que dificulta molt la realització d'estudis al respecte. Possiblement, uns dels casos més destacats i importants per al desenvolupament de l'art barroc català sigui el del pintor protagonista d'aquestes línies, així com del seu cosí, el cèlebre Joaquim Juncosa: es tracta de dos dels pintors més importants del segle XVII català que, tot i haver tingut molt poca fortuna en la historiografia recent, disposen d'una producció que suposa un dels punts més destacats de la pintura barroca catalana.

En el cas concret de Josep Juncosa, tot i que se'l vincula amb nombroses produccions artístiques,<sup>4</sup> moltes d'aquestes relacions no es poden justificar documentalment o bé les obres no es conserven. No sabem la seva data de naixement, però sí que podem afirmar que mor a Ulldemolins l'any 1690 (Carbonell 2000: 450). Va ser membre de la dinastia artística dels Juncosa-Franquet i es formà com a pintor, segurament en el taller familiar. Sabem que el 1669 contractà tres pintures per al retaule major de la Selva de Camp que s'han perdut, i d'aquesta època poden ser també les desaparegudes pintures del presbiteri de l'església del convent de Santa Mònica de Barcelona que alguns autors antics li atribueixen. Malgrat tot, les fonts no coetànies coincideixen en el fet que l'encàrrec més important que rep és el de les obres per a la capella de la Immaculada Concepció, encara que se'l relaciona amb altres obres a Tarragona no localitzades tals com dues pintures de la capella del palau arquebisbal, el retaule de santa Tecla "la vella", diversos quadres per al convent de mercedaris i un retrat de l'arquebisbe Josep Sanchís, protector del pintor. En canvi, s'han conservat a la catedral dues obres que alguns autors li atribueixen: una *Immaculada* a la sagristia de la capella de sant Francesc i el *retaule de sant Lluc*.

## 2. La Predicació de sant Dídac d'Alcalà de Josep Juncosa: context i interpretació

Com el seu nom indica, la *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* mostra una predicació, és a dir, la representació d'un discurs de poder i d'autoritat. Els sermons han estat l'instrument més important de la comunicació i formació amb el qual ha comptat l'Església per a transmetre el seu missatge al llarg de la seva història. Segons León Navarro, la predicació va obeir, sovint, a fins espuris i amb una voluntat dominadora, provocant divisió social en posar-se al servei d'interessos polítics concrets (León 2007: 602). En efecte, tot i que els orígens de la predicació estan lligats als orígens i a la difusió primitiva del cristianisme, a partir del Concili de Trento l'Església potencià molt la predicació per a reafirmar l'ortodòxia catòlica i intentar així posar fre a la reforma protestant, tal com va fer anteriorment en altres contextos. De fet, a partir d'aleshores els predicadors estaven obligats a rebre una estricta formació, tant teològica com humanista: la incursió de la retòrica clàssica en la predicació els va anar convertint en eloqüents transmissors de l'evangeli (Grace 2015: 38), i va provocar, entre altres coses, la creació d'una important quantitat de tractats sobre el tema a partir de la segona meitat del segle XVI.<sup>5</sup>

4. Segons Agustín Céan Bermúdez "pocos pintores catalanes trabajaron tanto como él" encara que "no con tanta corrección como su primo, ni con tan buen empastado", fent referència a Joaquim Juncosa (Cean B., A. 1800: 357).

5. Segons Cerezo Soler, a l'època que ens ocupa van tenir un paper destacat, entre d'altres, el *Modus condicionandi* de frai Dídac d'Estella, *Arte o instrucció de predicadores* de Francisco

Diversos autors, en tractar l'època del barroc, semblen reconèixer que l'Església es va adonar que els arguments teològics no eren suficients per a continuar mantenint als fidels sota les seves ales en un moment en el qual el catòlic no era l'únic discurs existent i havia de blindar-se enfront dels avenços protestants. Per aquesta raó, i encara que és quelcom que succeeix des de més antic, els predicadors comencen a apel·lar a la part irracional dels individus i produir-los una compulsió que els instigarà a adherir-se al sistema ideològic que l'orador propugnava (Grace 2015: 38). És amb aquesta premissa que podem entendre com era la predicació barroca, condicionada pels elements estètics del seu temps: en paraules de Cerezo Soler, el sermó barroc es concep i s'estructura basant-se en la sensualitat més que no pas en la racionalitat (Soler 2018: 414). Així, el predicador barroc perseguirà la commoció de les ànimes dels seus oients a través de la transmissió de sensacions i sense arguments racionals, i això provocarà una teatralitat en l'acció de predicar i una elaboració artificiosa del discurs que afectarà tant a la modulació de la veu com als gestos i expressions utilitzats.<sup>6</sup>

Ens trobem, doncs, amb els binomis predicació *versus* declamació teatral, temple *versus* teatre. Aquests conceptes no poden ser entesos de manera separada en aquesta època, ja que entre ells s'estableix una simbiosi que permet que l'un i l'altre es nodreixin de diferents tècniques comunes (Massanet 2019: 463). El predicador, així com l'actor, busca una comunicació viva i directa per a commoure i apassionar, i això comporta una recerca de novetats i recursos que sorprenguin i atreguin els fidels com si es tractés d'un espectacle. Aquest posicionament, no obstant això, va comportar molta controvèrsia a l'època, en un sector clarament centrat en aquest binomi per fer calar el missatge sense caure en un excés d'artifici verbal i un altre agressivament oposat a què determinats predicadors s'excedissin tant en els seus moviments i gesticulacions (Castillo 2004: 11).

Donada la voluntat de l'Església per la cura d'aquests sermons, no és estrany que les escenes de predicació fossin un dels temes més recurrents de l'art de l'època del barroc. S'ha de tenir en compte, però, que els orígens d'aquesta iconografia van lligats al mateix cristianisme i la seva difusió, raó per la qual no és difícil trobar exemples molt primerencs de diverses predicacions protagonitzades per Crist, sant Joan Baptista o alguns dels primers sants ja des del segle IV. Possiblement, a conseqüència de ser un motiu iconogràfic recurrent, les representacions de predicacions presenten una sèrie de patrons comuns a l'època del barroc: en la majoria dels casos es col·loca a Crist, al Baptista o al sant predicador en un paisatge, sent comú situar-lo sobre una roca o amb arbres al darrere, així com envoltat de diferents grups

Terrones del Caño, *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio* de frai Agustí Salucio i la *Rhetorica Ecclesiastica* de frai Lluís de Granada (Soler 2018: 418).

6. Cal afirmar, en aquest sentit, que sovint els historiadors que estudien l'època del barroc semblen ignorar que moltes d'aquestes afirmacions també es poden aplicar a l'estil de predicació d'èpoques anteriors. Aquesta marcada teatralitat i gesticulació que sovint es relaciona amb les predicacions barroques no són, en absolut, exclusives d'aquestes.

de persones. En aquests grups sembla existir la voluntat de representar una important varietat de tipus de persones, així com de gestos i actituds: en pràcticament tots els casos hi ha representat nens, dones, persones racialitzades, i homes que semblen ser de diferent classe social. A més, en molts casos hi ha actituds similars i codificades enfront del sermó.

En referència al protagonista d'aquesta obra, és interessant que, a banda de ser el sant homònim del comitent de la capella, el fet que aquesta disposi d'una pintura protagonitzada per sant Dídac d'Alcalà també es pot relacionar amb el concepte de poder si es fa una revisió de la seva biografia i de com es va desenvolupar el seu procés de canonització.

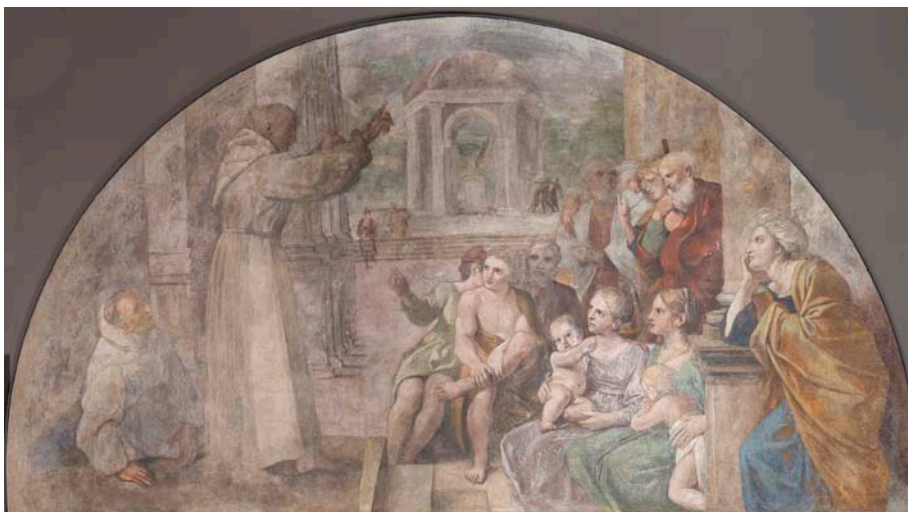
Dídac d'Alcalà és un franciscà que va néixer a Sevilla cap a finals del segle XIV i que a la dècada de 1440 va ser enviat a Fuerteventura com a guardià del convent de Sant Bonaventura, on va estar aproximadament cinc anys exercint labors de missioner, moment que, possiblement, és el que es representa a l'obra. Després de tornar a la península, va anar en peregrinació a Roma amb motiu de la canonització de sant Bernardí de Siena, i allà, veient-se sorprès per la pesta, va col·laborar ardentment ajudant als malalts en el convent de Santa Maria d'Araceli. Després d'això, va passar els últims anys de la seva vida en el convent de Santa Maria de Jesús d'Alcalá de Henares, lloc del qual li ve atribuït el nom.

Suárez Quevedo assenyala com a fonts primigènies de Dídac d'Alcalà una biografia publicada a Nàpols l'any 1588 i la seva posterior traducció a l'espanyol l'any següent per part de fra Gabriel de Mata (Quevedo 2008: 363-364). Treballant aquestes i altres, hom interpreta que són pocs els miracles i altres accions pròximes a la divinitat les que se li atribueixen, així com que els principals trets de la seva llegenda són tòpics hagiogràfics: per exemple, el seu episodi més conegut i representat és el miracle de les roses, pràcticament idèntic al miracle més destacat de santa Isabel d'Hongria.

Tot i això, es tracta d'un sant molt representat en la història de l'art espanyol, sent els cicles més destacats sobre ell el de Murillo per a decorar el claustre nou del convent de San Francisco de Sevilla i el conjunt encarregat a Annibale Carracci per Juan Henríquez d'Herrera per a la seva capella de l'església de Santiago dels Espanyols de Roma. En el cas d'aquest conjunt, l'escena de la *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* (Fig. 5) és obra de Sisto Badalocchio. Està datada entre 1604 i 1605 i segueix, de forma molt clara, el model de Rafael en el seu cèlebre cartó de la *Predicació de sant Pau a Atenes* (Úbeda de los Cobos 2022: 117). Cal destacar el fet que, sent aquesta una de les primeres predicacions del sant de les quals se'n té constància, segueixi un model de forma tan fidel per a la seva realització. Això ens permet, d'una banda, interpretar que no existeix una tradició iconogràfica sòlida ni per al sant ni per al seu episodi predicatiu, i, d'altra banda, ressaltar la poca relació entre la proposta de Badalocchio i la de Juncosa.

Tenint això en compte, hom es pot preguntar a què es deu llavors la fama del sant, i és que la canonització de sant Dídac no es va justificar tant en les seves accions biogràfiques com en circumstàncies que van sorgir gairebé un

segle després de la seva mort. El 2 de juliol de 1588, amb l'armada invencible espanyola a punt de salpar contra Anglaterra, el papa Sixte V va introduir a Dídac d'Alcalà en el grup de sants canonitzats per l'Església catòlica, reconeixent així al primer sant del període de la Contrareforma després que circumstàncies fortuïtes possessin les restes mortals del franciscà en contacte amb el greument ferit don Carlos, fill del rei Felip II i príncep d'Espanya.



**Fig. 5**

*La Predicació de sant Dídac d'Alcalà*, Sisto Badalocchio, 1605-1606.  
Museu Nacional d'Art de Catalunya

El gener de 1568, Felip II va decidir posar el seu fill sota arrest domiciliari amb motiu del seu delicat estat de salut, que havia estat complicat des de ben petit. Abans de la seva mort, el 19 d'abril de 1562, és sabut que durant una visita a Alcalà d'Henares el príncep va caure per unes escales i es va colpejar amb una porta tancada, provocant una important ferida que li generà una infecció que es va propagar ràpidament fins que el 5 de maig el va fer caure en deliri. Com a conseqüència, en l'àmbit públic es documenten resos, processons de relíquies per a demanar clemència pel príncep i fins i tot desfilades processonals, sobretot en la mateixa ciutat d'Alcalà. La tarda del 9 de maig, o bé demanat pel mateix malalt o bé per algun dels seus cuidadors, les restes del franciscà Dídac d'Alcalà van ser portats a la infermeria per tal que el príncep els pogués tocar amb la voluntat que aquesta acció ajudés a la seva recuperació, que es va fer efectiva setmanes després.

Atès que el rei havia implorat a tots els santuaris principals que resessin pel seu fill i les comunitats de tot el país havien desfilat sants locals, molts ara reclamaven almenys un crèdit parcial per influir en la intervenció divina. No obstant això, aviat l'atenció es va centrar en les restes de Dídac d'Alcalà a

causa del testimoniatge del príncep, qui havia tingut una aparició en la qual una figura vestida amb hàbit franciscà i portant una creu de fusta havia entrat a la seva habitació i li va dir que es curaria. Més tard, havent-hi el príncep arribat a la conclusió que era Dídac d'Alcalà, tant ell com el seu pare van prometre treballar per a aconseguir la seva canonització: van sol·licitar a Roma el reconeixement de sant el 28 de febrer de 1563, al·legant el monarca al valor inspirador d'una canonització en la lluita en curs en contra del protestantisme. L'1 de maig de 1564, gairebé dos anys després de la lesió, Pius IV va respondre establint una comissió per examinar l'evidència amb tres prelats locals que van viatjar a Alcalà i van concloure la investigació el gener de 1565. Després de la mort d'aquest papa aquell mateix any, les respostes de Roma van arribar al monarca l'any 1567, sota el papat de Pius V, qui semblava favorable a la canonització.

No obstant això, el procés de canonització va perdre el suport papal i es va estancar per a no tornar a avançar durant gairebé vint anys.<sup>7</sup> El punt d'inflexió es va produir diversos mesos després, amb l'arribada del papat de Sixte V, qui estaria predisposat a afavorir una santedat que agregaria glòria a la tradició franciscana, i de nou es va iniciar una recerca: el gener de 1587 Sixte va triar un nou comitè de cardenals per a realitzar l'examen oficial, que va trigar un altre any i mig a produir-se i a principis de l'estiu de 1588 es va emetre el veredict favorable.

Que el moment fos pura coincidència sembla poc probable. Després de convertir-se en papa, Sixte V va enfrontar la cadena d'esdeveniments que inexorablement i amb creixent rapidesa van conduir a l'Armada Espanyola. El nou papa va instar Felip II a l'empresa d'Anglaterra, una espècie d'operació bèl·lica antiprotestant per a la qual el rei demanava suport papal per a assumir-la. Des del punt de vista d'Andrew Villalon, un polític com fou el papa Sixte V degué veure que una manera clara de compensar tals fets era dur a terme la canonització, les despeses de la qual, alhora, eren responsabilitat del monarca espanyol (Villalon 1997: 10). Així, a l'estiu de 1588, amb la concentració de la flota espanyola en els ports de l'illa per a l'atac a Anglaterra, el procés de canonització arribà a la seva clímax, votant-se la seva aprovació el 27 de juny, després de vint-i-sis anys d'espera.<sup>8</sup>

Tenint això en compte, es podria proposar una nova lectura simbòlica de la capella: que el conjunt pictòric inclogui la representació d'un sant Dídac es pot interpretar com a sinònim del reconeixement de les victòries i glòries del regnat de Felip II per part de Girón de Rebolledo, i com a mostra de reconcilia-

7. Segons Andrew Villalon, continua sent un misteri el fet de per què durant dues dècades el papat es va oposar a la canonització de sant Dídac, ja que els relats hagiogràfics no indiquen que existís tal oposició (Villalon 1997: 709).

8. Tal com ha pogut interpretar el lector, es relaciona a sant Dídac d'Alcalà, entre altres coses, amb el fet de curar. Doncs bé, aquest mateix vincle amb el sant és el que explica la seva dedicació de la capella Herrera de Sant Jaume dels Espanyols a Roma, anteriorment mencionada: en aquest cas, es relaciona al sant amb la curació del fill de l'important banquer espanyol Juan Henríquez de Herrera, comitent de la capella esmentada (Villalon 1997: 715).



ció amb la família dels Àustries. La canonització del sant és una de les gestes més reconegudes del regnat de Felip II, i la unió entre el sant i la família regnant va ser força intensa. Resultaria difícil pensar, doncs, que Girón de Rebolledo no tingués consciència de la coincidència del seu patronímic amb un sant especialment venerat pels Àustries, en un moment en el qual el comitent podria estar interessat a subratllar la seva fidelitat a la monarquia. Cal recordar que el monarca que lluita per la canonització de sant Dídac d'Alcalà és avi de Felip IV, rei contra qui es va posicionar de manera molt destacada Dídac Girón de Rebolledo durant la Guerra dels Segadors, posicionament que tants problemes li va causar i sobre els quals va haver de refer-se'n. L'única incògnita important que resta en relació amb la pintura és la tria del moment de la predicació per a dedicar una obra al sant, episodi que en el seu cas ha estat molt poques vegades representat en la història de l'art.<sup>9</sup>

Pel que fa a l'estil de l'obra, existeix una relació evident amb el famós pintor italià Luca Giordano, sobretot pel que fa a l'agilitat i la frescor de la pinzellada, tan fogosa, dinàmica i expressiva, servida amb una tècnica solta i un colorisme càlid, així com en alguns trets compositius i formals. La col·locació del sant sobre una roca amb un element vegetal al darrere molt destacat enfront de la resta dels elements del paisatge recorda molt la *Predicació de sant Joan Baptista* al desert de l'església de Santa Maria la Nova de Nàpols. És molt possible doncs que Juncosa conegués l'obra d'aquest pintor, ja que aquestes equivalències es poden observar també en altres obres de l'artista tals com la *Transverberació de santa Teresa* de la Casa de l'Espiritualitat del Santuari del Miracle del Roser, al Solsonès, que presenta trets compositius molt similars a la pintura del mateix motiu de Giordano realitzada per a l'Església de Santa Teresa degli Scalzi de Nàpols.

Siguin aquestes connexions més llunyanes o més properes, el que podem subratllar és que en l'obra s'hi detecten moltes referències italianes.<sup>10</sup> En aquest sentit, resulta també interessant subratllar les relacions estilístiques amb la pintura bolonyesa, en especial amb l'obra de Guido Reni i els seus seguidors. Precisament aquests mateixos detalls paisatgístics i la forma de representar la multitud més amuntegada recorden els motius similars emprats per Reni en el seu *Sant Joan Baptista al desert*, de 1636, conservat a Salamanca. Sembla probable, doncs, que aquesta escenificació tingués a veure amb la importància de la predicació de sant Joan Baptista al desert en la tradició iconogràfica, motiu que sembla haver influït clarament en la representació d'altres predicacions, tals com les de sant Francesc Xavier. En referència a aquest sant, existeix una peça documentada per la Fonda-

9. De fet, l'episodi d'evangelització a les Illes Canàries de sant Dídac d'Alcalà no va ser molt remarcable, ja que no va comportar martiris ni altres actes o riscos més complexos que si van viure altres franciscans en altres llocs.

10. Un dels possibles mitjans a través dels quals podrien haver arribat aquestes influències és a partir de la mediació d'estampes, ja documentada per Joaquim Garriga i Joan Bosch a les pintures de la capella: en concret, demostren la utilització d'estampes de Pietro Testa per a la composició de l'escena de l'*Epifania*.

zione Zeri d'un pintor anònim bolonyès i ubicació desconeguda molt similar a la proposta de Juncosa sobretot pel que fa a la postura i actitud del sant, analogies que fan pensar que les dues obres podrien haver-se inspirat en un model comú.

Sigui com vulgui, el que resulta evident és que Juncosa va haver de fer front a la creació d'una escena hagiogràfica que, en el cas de Dídac d'Alcalà, tenia una escassa tradició plàstica, però que, per contra, sembla estar carregada d'intencions polítiques. Aquesta predicació esdevé, doncs, una escena fortament relacionada amb el concepte de poder, tant pel que fa als interessos del comitent, a la funció de l'escena representada, i a les circumstàncies que van provocar la fama del protagonista d'aquesta.

## Bibliografia

- Capdevila, S. 1901: "Tres pintores de Cornudella", *Boletín Arqueológico*, Tarragona 1, núm 4.
- Capdevila, S. 1935: *La seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes i els capitulars* 67, núm. 36, Barcelona.
- Carbonell, M. 2000: *Diccionari d'Història Eclesiàstica de Catalunya II*. Barcelona, 450-452.
- Castillo, G., A. 2004: "El taller del predicador. Lectura y escritura en el sermón barroco", *Via Spiritus* 11, 7-26.
- Cean B., A. 1800: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando.
- Cerezo, S., J. 2018: "Predicación y literatura. La oratoria sagrada en el siglo de oro", *Miscelánea Comillas* 76, núm. 149, 409-420
- Fernández, J., A. 1993: *Església i poder a la Catalunya del segle XVII. La seu de Tarragona*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Garriga, J. y Bosch, J. 1997: "L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII", *Història de la cultura catalana. Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII* 2, 194-238.
- Grace, C., M. 2015: "Prototipos simbólicos cristianos: retórica y performance en los sermones de la España contrareformista", *Hispanófila* 173, 37-52.
- León Navarro, V. 2007: "El evangelio en precario. Luces y sombras de la predicación en el siglo ilustrado", *Actas del XIII Simposio de Teología Histórica*, 601-608.
- Madurell, M., J. 1958: *La capilla de la Inmaculada Concepción de la seo de Tarragona*, Instituto de Estudios Tarraconenses Ramón Berenguer IV, Sección de Arqueología e Historia 21.
- Massanet, R., R. 2019: "El predicador, comediante a lo divino. La teatralización del discurso religioso en el barroco", *Hipogrifo* 7, 461-472.
- Mata de la Cruz, S. 2015: "La capella de la Puríssima Concepció de la catedral de Tarragona (1674-1684). Un exemple de la integració de les arts en el barroc", *Quaderns de Vilaniu* 67, 39-61.

- Quevedo, S., D. 2008: "Del pincel a la gúbia. Sobre San Diego de Alcalá y su iconografía en el Siglo de Oro", *El culto a los Santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, 359-376.
- Úbeda de los Cobos, A. 2022: "La capilla Herrera en Santiago de los Españoles. El último fresco de Annibale Carracci en Roma", *Annibale Carracci. Los frescos de la capilla Herrera en Roma*, 82-136.
- Villalon, A. 1997: "San Diego de Alcalá and the Politics of Saint-Making in Counter-Reformation Europe", *The Catholic University of America Press* 83, Num. 4, 691-715.



## EL PODER DE L'ESGLÉSIA: L'ARQUITECTURA DEL SEGLE XI A CROÀCIA

**Dora Sesar**

Departament d'Art i Musicologia  
Universitat Autònoma de Barcelona

### Resum

Quan els francs van establir el seu poder al territori històric croat va començar el procés accelerat de cristianització, un dels elements principals de l'extensió de l'Imperi Carolingi. Un cop cristianitzat el poble croat, van obtenir l'entrada a la comunitat cristiana europea, que va significar un desenvolupament polític, cultural, social i, clarament, artístic.

Al segle XI la majoria del continent europeu ja compartia la mateixa religió, ja no hi havia intrusions, l'economia estava millorant, el nombre d'habitants i els centres urbans estaven creixent. A més a més, es construïen moltes esglésies a totes les regions d'Europa que compartien característiques en comú, que avui dia són elements de l'estil que anomenem romànic.

De totes maneres, el segle XI també va suposar canvis significatius en quant a l'Església: la Reforma gregoriana, el Cisma d'Est-Oest, la Primera Croada i els pelegrinatges. Com que cada esdeveniment social influència l'art de l'època, la Reforma gregoriana i el Cisma d'Est-Oest van tenir un impacte evident al territori històric de Croàcia. Amb l'arribada dels monjos reformadors camaldulesos a Croàcia va arribar l'estil romànic i es van començar a construir esglésies de grans dimensions, de tres naus. Per altre costat, hi havia un altre grup d'esglésies de l'estil regional que, tot i haver seguit els elements tradicionals de l'arquitectura preromànica croata, es va veure influenciat pels motius propis del primer romànic, com per exemple els arcs secs, les lesenes, etc. Al final, després de la divisió de les dues esglésies, el territori croat es va trobar exactament entre els interessos dels dos poders eclesiàstics. En algunes esglésies del segle XI es veuen influències occidentals i orientals que en aquest territori havien estat convivint durant segles.

**Paraules clau:** Art romànic, arquitectura romànica, segle XI, Reforma gregoriana, Cisma Est-Oest.

### Abstract

When the Franks established their rule in the historical territory of today's Croatia, the accelerated process of Christianization began – one of the most significant elements of the Frankish expansion. Once the Croats received the new religion, the door into the European Christian community opened, which meant political, cultural, social, and artistic development.

During the 11th century, the biggest part of the European continent already shared the same religion. Moreover, there were no more intrusions, the economy was improving, and the number of habitants and urban centers was growing; in addition, new churches were being constructed in all regions of Europe; the first international style, the Romanesque, was developing.

Nevertheless, the 11th century also brought significant changes in the history of the church – the Gregorian Reform, the East-West Schism, the First Crusade, and the pilgrimages. As every social event influences the art production of the period, so it happened with the Gregorian Reform and the East-West Schism. Both events had an impact on the historical territory of Croatia. With the arrival of the Camaldolese reformer monks in Croatia, the early Romanesque style arrived, and large churches with three naves, with early Romanesque elements, were built. On the other hand, there is another group of churches, built in regional style, which, despite implementing the traditional elements of Croatian pre-Romanesque architecture, were influenced by motifs specific to the early Romanesque, such as the blind arcades, lesenes, etc. In the end, after the division of the two churches, the Croatian territory was found exactly between the interests of the two ecclesiastical powers. In some churches of the 11th century, we encounter Western and Eastern influences that had been cohabiting in this territory for centuries.

**Keywords:** Romanesque art, romanese architecture, 11<sup>th</sup> century, gregorian reform, East-West Schism

## 1. Introducció:

### La breu història del territori històric croat a l'alta edat mitjana

Per començar aquest article, que té com a objectiu l'exploració de les connexions entre l'església i l'arquitectura romànica a Croàcia, és important resumir breument els antecedents històrics del territori històric croat. Cal dir que aquest territori, gràcies a la seva ubicació, sempre estava en contacte amb altres civilitzacions, moltes vegades més desenvolupades. Aquesta proximitat amb altres cultures va contribuir significativament a la creació de la seva pròpia expressió artística.

En primer lloc, el territori històric croat va formar part de la província romana Il·líria, on més tard es van crear dues províncies, Dalmàcia i Pannònia. Després de la caiguda de l'Imperi Romà el 476, Dalmàcia va passar a pertànyer al Regne dels ostrogots, però aviat va esdevenir part del Regne Bizantí (Gattin i Pejaković 1988: 199).

Les fonts històriques informen que al segle VII els àvars es van introduir al territori i van destruir Salona, la metròpolis construïda pels romans. De totes maneres, poc temps després, segons sembla, els croats es van instal·lar en aquesta àrea i van començar a formar la seva primera entitat política, formada per dos comtats.<sup>1</sup> No obstant això, fins i tot després de l'arribada dels croats

1. Existeixen teories diferents sobre l'arribada dels croats al territori. Primer de tot, l'emperador Constantí VII Porfirogènit en la seva obra *De Administrando Imperio* porta dues possibles teories de l'arribada d'aquest poble eslav al segle VII: la primera és que els croats van arribar baix

i del seu establiment d'una entitat política pròpia, aquesta zona de la costa adriàtica oriental va continuar sent la meta dels atacs de les grans potències europees, especialment de l'Imperi Franc i del Regne Bizantí, que van tenir enfrontaments d'interessos respecte a la zona de l'actual Croàcia. Al final, van aconseguir dividir el territori entre ells amb "la pau d'Aquisgrà" l'any 812. Segons aquest acord, l'interior i Ístria pertanyien a Carlemany, i la costa al Regne Bizantí.

## 2. Domini franc i la cristianització com a forma d'unificació d'Europa

Un dels elements principals que acompanyava l'expansió franca va ser la conversió dels pobles conquerits al cristianisme. El regne de Carlemany tenia unes dimensions vastes, i incloïa gent de cultures i antecedents socials diferents. Aleshores, una cosa que pogués unir tot aquest imperi enorme era prou necessària. Quan els francs van establir el seu poder al territori històric croat, va començar un procés accelerat de la cristianització<sup>2</sup>, com bé explica McKitterick:

"The Christian faith offered an essential common culture to bind this vast empire together, however, varied the liturgical practice and religious expression might have been. The organization of ecclesiastical institutions, the observance of the faith in ritual, the promotion of Christian morality, the definition of orthodox doctrine, and the dissemination of essential texts were all part of this. The new churches and monasteries established in the landscape, both in the Frankish heartlands and the newly conquered regions, were essential markers of Charlemagne's power." (McKitterick 2008: 215)

La implementació de la nova religió requeria la construcció dels nous edificis sagrats. Com que a l'àrea ja existia un nombre significatiu de construccions d'èpoques anteriors, el procés de cristianització va ser fàcil,

---

l'ordre de l'emperador Heracli per expulsar els àvars. La segona teoria és que van venir seguint el grup de cinc germans i dues germanes que van vèncer els àvars i es van instal·lar al seu nou país. Ultimament, alguns historiadors consideren que els croats es van instal·lar aquí al segle VIII, durant el regne del Carlemany (768-814). Creuen que Carlemany, durant els seus conflictes amb els àvars, havia guanyat la confiança dels croats (Jakšić 2006: 14). Quan va vèncer els àvars al 799, va alliberar el pas cap a Dalmàcia al poble croat, que abans vivia a Croàcia Blanca, regió de Bohèmia oriental i Polònia de sud (Ančič 2000: 78). En aquest cas, se suposa que l'objectiu de Carlemany era poblar aquest territori per protegir les fronteres del seu Imperi (Jakšić 2006: 14).

2. La cristianització dels eslaus i dels croats va ser un procés llarg que es va desenvolupar durant la majoria del període altmedieval. Generalment, es considera que el procés de cristianització en aquest territori es va acabar amb l'establiment de la província eclesiàstica a Split a l'any 928 (Budak i Raukar: 2006, 174). A més a més, cal assenyalar que no van ser només els francs que van tenir un paper important en la cristianització dels croats. El Bizanci i Roma també van tenir importància; de totes maneres, la contribució del Regne Franc va ser la més significativa (Duančić 2008: 23-24).

ja que se simplificava renovant els edificis ja existents (Budak i Raukar 2006: 233). A més a més, es van començar a construir les primeres esglésies preromàniques. El període preromànic al territori croat va ser una època d'experimentació. Es van utilitzar models dels edificis anteriors: paleocristians, pagans i antics (Goss 1996). Amb tot això, la cristianització va ser de gran importància per l'entitat política croata altmedieval, ja que suposava l'entrada a la gran comunitat cristiana, que unificava tota Europa en terminis no només religiosos, sinó també polítics, culturals, artístics i socials. Tot això, entre altres coses, va portar al "renaixement" del segle XI i a la creació del primer estil artístic internacional i unificat en quasi totes les regions europees: el romànic.

### 3. El segle XI: El segle de grans esdeveniments eclesiàstics

El cristianisme, d'alguna manera, va anar intercalat amb la primera independització de l'Estat croat. El papa Joan VIII va reconèixer el govern independent del comte Branimir al 879, fet que va significar l'alliberació dels croats de la influència franca i bizantina. Durant el segle X els comtats croats estaven ampliant els seus territoris, disposaven d'una força militar significant, i en conseqüència, van tenir més poder. Tot això va portar al fet que el comte Tomislav (al voltant de 910-928) es nomenés rei al 925, l'acció que va ser aprovada pel papa Joan X (Macan i Holjevac 2013: 28). D'aquesta forma es va crear el Regne de Croàcia, sempre buscant l'aprovació papal, que va tenir lloc del 925 fins al 1102.

El segle XI va portar diferents canvis positius al continent europeu i també al Regne de Croàcia. L'Europa d'aquest període per fi estava lliure d'intrusions, i la major part del continent estava unificat per la religió compartida, el cristianisme. A més a més, va ser al principi del nou mil·lenni que es va produir el desenvolupament econòmic, territorial, demogràfic i urbà en tota Europa. El Regne de Croàcia també va tenir un increment d'habitants durant el segle XI, hi van aparèixer els primers signes de feudalització i, a més, hi va haver una millora econòmica (Goldstein 1995: 338). Parlant de l'art i l'arquitectura, després de l'any 1000 al Regne Croat es van construir nombroses esglésies en el nou estil romànic, i van ser actius dos tallers escultòrics: el taller anomenat "Zadar-Split" i el de "Zadar-Knin". Així mateix, el segle XI va ser un segle prou important per la història de l'església, ja que es van produir esdeveniments de gran importància, com la Reforma Gregoriana, el Cisma d'Est-Oest, la Primera Croada i els pelegrinatges. La Reforma Gregoriana i el gran Cisma d'Est-Oest van tenir un impacte bastant gran al territori del Regne de Croàcia. Aquests dos episodis de la història eclesiàstica no només van influir en la història, la societat i la política croata, sinó que, òbviament, també van canviar el curs del desenvolupament de l'art i l'arquitectura.



### *La Reforma gregoriana*

La Reforma gregoriana va ser un conjunt de reformes realitzades al llarg del segle XI, que tenien com a objectiu la reforma de l'església romana.<sup>3</sup> Un dels objectius principals de la reforma va ser la divisió del poder estatal i del poder eclesiàstic, aconseguint que la política del país no entrés en assumptes de l'Església, cosa que va ser molt comú durant l'època franca.

Cluny va ser, sens dubte, el monestir més important per a la reforma emergent; no obstant això, el moviment reformador va arribar al Regne de Croàcia des del monestir italià de Camaldoli (Šanjek 1988: 71). Les idees reformistes van ser portades pels benedictins camaldulesos, procedint de l'orde monàstic creat per sant Romuald a principis del segle XI. Els monjos camaldulesos seguien estrictament les normes marcades per sant Benet i vivien d'una manera semihermètica. Osor i moltes illes i badies del nord de l'Adriàtic eren un lloc adequat per a aquests monjos que volien aïllar-se del món. Segons la memòria local, Gaudenci, alumne de sant Romuald, va portar els camaldulesos a viure a l'arxipèlag adriàtic, on van establir uns quants monestirs (Jurković 2015: 254). Les esglésies de Sant Pere a Osor, Sant Miquel a la badia de Lim i Sant Martí a Sveti Lovreč Pazenatički són uns exemples de les grans basíliques de tres naus construïdes durant el segle XI. Aquests edificis mostren les influències italianes que van sorgir de la idea de tornar als models paleocristians, després de la reconstrucció de l'església d'Aquilea. Al final, Gaudenci va esdevenir bisbe d'Osor i durant el seu pontificat la ciutat va ser un important punt de trobada de bisbes, abats, innovadors, constructors i reformadors (Jurković 1996: 329).

Tot i que per aquest article les novetats aportades per la Reforma gregoriana en l'àmbit de l'arquitectura són les més essencials, cal esmentar altres canvis que van impactar, en primer lloc la vida cultural i social. El sínode de Split va tenir lloc l'any 1060, i va portar uns quants canvis, que no van ser tan fàcilment acceptats. Per exemple, es va prohibir fer la litúrgia en llengües eslaves, qüestió bastant problemàtica, ja que anava a canviar completament la forma de celebrar la missa, establerta durant dos segles. Tot i que alguns eclesiàstics rebutjaven aquesta reforma i van mantenir la litúrgia eslava, sobretot al nord de Dalmàcia, no hi havia dubte que la Reforma gregoriana havia guanyat. Tal com explica Klaić (1971: 386), la implementació de dita reforma no va ser tan fàcil a l'Adriàtic oriental, com ho va ser a l'occidental. Els sacerdots estaven acostumats als costums de l'Església oriental i no podien acceptar tan fàcilment les idees de l'Església reformada.

3. Aquestes reformes porten el nom del papa Gregori VII, el seu advocat més contundent. De totes maneres, l'origen de la reforma gregoriana es troba en el govern del papa Benet VIII (1012-1024), que va ser el primer papa que va acceptar aquesta nova reforma procedent del monestir de Cluny (Klaić 1971: 364).

### *Cisma Est-Oest*

El conflicte entre l'Església d'Occident i d'Orient va culminar durant el pontificat del papa Lleó IX (1048-1054), que era aleshores un gran defensor de la Reforma gregoriana. En aquest context va organitzar sínodes, on es va discutir el matrimoni de sacerdots, la simonia i la ingerència de l'Estat en els afers de l'Església. El papa Lleó IX insistia en promoure les noves idees i la seva iniciació, fet que va provocar el conflicte amb el patriarca de Constantinoble, Mical I Cerulari (1043-1058). El conflicte va acabar amb el gran cisma Est-Oest l'any 1054, és a dir, la divisió de l'Església en Est (ortodoxa) i Oest (catòlica) (Goldstein i Grgin 2008: 237-238).

Després de la divisió, el Regne de Croàcia es convertia en fronterer entre els dominis de les dues esglésies, que volien dominar el territori, al qual les influències occidentals i orientals van conviure durant segles. Per aquestes raons el papat va voler fer més fort el seu poder i el de Roma a la costa est de l'Adriàtic (Goldstein 1995: 366). Llavors, la Reforma gregoriana va tenir una importància més significativa a la costa adriàtica oriental que a la resta de territoris, i el mateix es pot dir del Cisma. Les conseqüències d'aquests dos moments de la història de l'Església es poden percebre molt bé a l'arquitectura del segle XI al territori històric croat. L'esforç per dominar aquesta àrea va produir, per una part, edificis molt semblants als edificis italians i, per altra part, edificis en els quals es barregen influències occidentals i orientals, com podrem veure a continuació.

#### **4. Les novetats a l'arquitectura croata del segle XI**

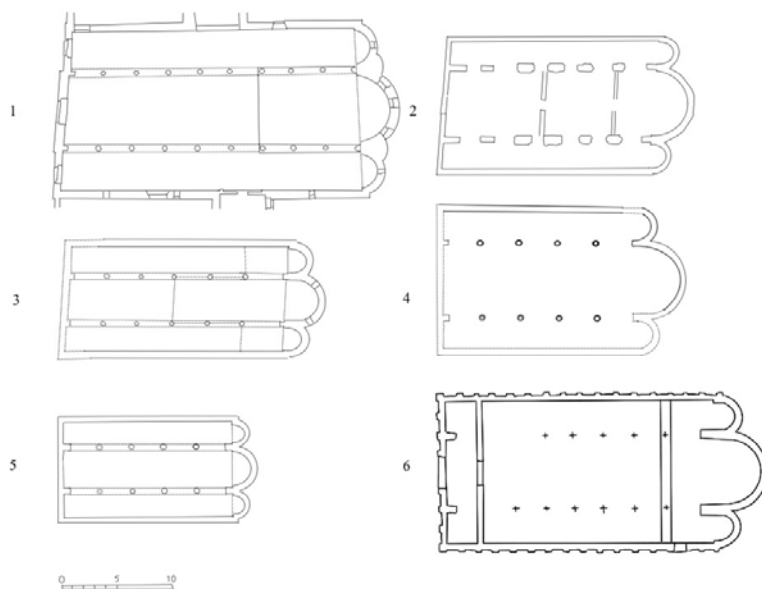
El final del segle X va marcar l'inici de la nova Europa moderna, en sentit demogràfic, econòmic, social i polític (Erlande Brandenburg 1999: 149). Entre totes aquestes coses, la creació artística també es va veure influenciada per les circumstàncies actuals. No hi ha art sense antecedents culturals, socials o polítics, i d'aquesta manera, els canvis eclesiàstics produïts al segle XI van impactar la producció artística d'aquesta època.

El segle XI va ser un període extraordinari de construcció d'esglésies, punt de partida de la gran escola d'arquitectura occidental, que fins aleshores sempre havia estat dominada pel Regne Bizantí i Ravenna (Pirenne 1971: 170-171). La Reforma gregoriana, entre altres motius socials i eclesiàstics, tenia com a objectiu la construcció d'edificis de grans dimensions que permetessin tenir més espai per al major nombre de creients. D'aquesta forma, es pretenia construir *l'ecclèsia*: la recreació de grans basíliques paleocristianes que poguessin donar sensació d'una gran comunitat cristiana als creients.

Amb la Reforma gregoriana es va fomentar la celebració de més misses durant un mateix dia. Tanmateix, hi havia una prohibició de celebrar més misses en un sol altar en un dia, per tant, n'havien de construir més. A més a més, les torres van representar una part important dels edificis sagrats, ja que tenien la tasca d'atraure els creients amb la seva alçada majestuosa i el so de les seves

campanes. Finalment, una altra novetat significativa de l'arquitectura del període de les reformes és l'escultura que surt de l'interior a les façanes exteriors de l'església (Erlande Brandenburg 1999: 149-152). L'aparició de l'escultura a la façana pretenia mostrar el poder d'una Església reformada, enviava un missatge bíblic a tots els habitants, entrant així a la vida quotidiana de la societat.

Llavors, quines conseqüències van tenir els esdeveniments eclesiàstics del segle XI en l'arquitectura croata? En primer lloc, cal esmentar una vegada més que les reformes van ser importades al Regne Croat des d'Itàlia i, conseqüentment, moltes esglésies de nova construcció tindrien influències italianes. Al territori croat el període de major activitat constructiva va ser la segona meitat del segle XI. Al llarg de tot el segle arribem a la xifra d'una cinquantena d'esglésies de nova construcció, un nombre força important si pensem en les dimensions d'aquest territori, que és més aviat petit. Aquest augment de l'activitat constructiva, nou mobiliari litúrgic, la compra i la creació de nous llibres litúrgics formaven part de la política d'implementació de la nova Reforma gregoriana a l'Adriàtic oriental (Jurković 2015: 266).



L'arquitectura internacional del segle XI

1. Sant Martí à Sveti Lovreč
2. Santa Maria à Nin, construïda al segle VI, renovada al segle XI
3. Sant Pere à Supetarska Draga
4. Santa Maria à Zadar
5. Sant Andreu à Rab
6. Sant Joan à Biograd

**Fig. 1.** Plantes d'esglésies del grup internacional. D. Sesar segons M. Jurković.

És més, la Reforma gregoriana va significar la “internacionalització” de l’arquitectura croata. És durant aquest període quan es van construir grans basíliques de tres naus, semblants a les esglésies italianes de l’època. Aquests edificis que van seguir el nou estil romànic uniforme, Jurković (1990) els anomena el “grup internacional” de l’arquitectura croata del segle XI. A causa de la proximitat amb Itàlia, aquestes esglésies es troben majoritàriament a Ístria, la regió més propera al monestir de Camaldoli i a Itàlia. De totes maneres, també es van construir altres grans basíliques en altres regions; per exemple, les esglésies de Sant Tomàs i Sant Joan Evangelista a Biograd, Santa Maria a Zadar, Santa Maria a Nin, Santa Eufèmia a Split, o la més al sud, el monestir de Lokrum. Això demostra que les reformes i els nous conceptes arquitectònics es van estendre ràpidament per tot el territori.

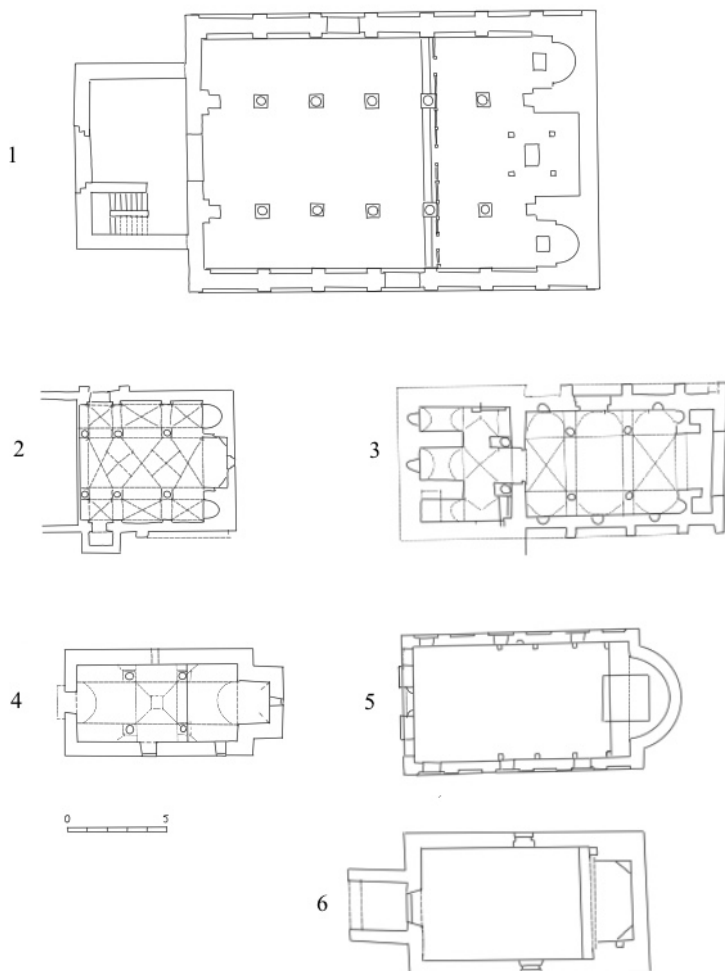


Fig. 2. Sant Pere a Supetarska Draga. Autor Zdenko Galić.

Font: <https://www.glas-koncila.hr/zupna-crkva-sv-petra-u-supetarskoj-dragi-ranokrscanska-trobrodna-bazilika/>, fotografia descarregada el 6 de març de 2023.

D’altra banda, les esglésies que pertanyen al grup regional (Jurković 1990), tenien una planta més senzilla, normalment seguint models tradicionals de l’arquitectura preromànica croata. Entre aquests exemples podem trobar elements tradicionals com *westwerk*, torres al centre de la façana, cú-

pules sobre la badia central, voltes de canó, etc. No obstant això, encara que aquestes esglésies seguien plànols i elements tradicionals, també incloïen elements del nou estil arquitectònic del segle XI, que Puig i Cadafalch (1928) va anomenar el “primer romànic”.



L'arquitectura de tradició regional

1. Sant Pere i Moisès a Solin
2. Santa Nedjeljica a Zadar
3. Sant Llorenç a Zadar
4. Sant Nicolàs a Split
5. Sant Cristòfor a prop de Rovinj
6. Sant Elies a prop de Bale

**Fig. 3.** Plantas d'esglésies del grup regional. D. Sesar segons M. Jurković.



**Fig. 4.** Sant Cristòfor a prop de Rovinj. Autora Danijela Fattorich.

Font: <https://www.bitno.net/kultura/likovna-umjetnost/foto-u-rovinju-su-pokrenuli-zanimljiv-korizmeni-projekt-duhovne-izlete-po-napustenim-crkvicama/>, fotografia descarregada el 6 de març de 2023.

Dins d'aquest grup d'esglésies amb elements regionals, també hi ha certs edificis que exemplifiquen bé la barreja de les influències d'Est i Oest després del Gran Cisma. Com que la costa de l'Adriàtic oriental es va trobar entre les dues esglésies, ara separades, és aquí on les dues influències es van fondre i van crear noves formes. Algunes esglésies que mostren aquestes influències mixtes són Sant Llorenç a Zadar, Santa Bàrbara a Trogir, Sant Nicolau a Split, Santa Eufèmia a Split i Sant Pere a Priko prop d'Omiš. En aquestes esglésies es barregen els elements del romànic de l'Europa de l'oest i els elements característics de l'est. Per exemple, algunes esglésies tenen lesenes cobertes amb arcs rítmics (element prou comú del primer romànic) i una cúpula (reminiscència de l'arquitectura bizantina).

De totes maneres, el grup internacional i el regional encara comparteixen alguns elements en comú, com la litúrgia celebrada al santuari, la unitat de l'exterior i l'interior —les lesenes de l'exterior segueixen les badies de l'interior, i finalment, l'escultura emergeix als murs exteriors (Jurković 1990: 205).

En termes generals, les novetats de l'arquitectura croata del segle XI són l'aparició de l'escultura a l'exterior, la reaparició de la figura humana i l'escena narrativa (Jurković y Marić 2012: 173). També hi ha una construcció de cors profunds i capitells uniformes amb acant o fulles de palmeta (Loinjak 2019: 172). Finalment, mentre que en el preromànic la litúrgia era processional, a les esglésies del segle XI, la litúrgia es col·locava al santuari (Jurković 1996: 326).



**Fig. 5.** Sant Pere à Priko a prop d'Omiš. 5. Autor Martin Brož.

Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Omis\\_predromansky\\_kostelik\\_sv\\_Petra\\_6\\_stol.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Omis_predromansky_kostelik_sv_Petra_6_stol.jpg), fotografia descarregada el 6 de març de 2023.

## 5. En forma de conclusió – l'art, l'Església, l'Estat

D'alguna manera, l'Església va marcar la història croata des de principis del segle IX pel que fa a l'art, la societat i la política. Quan els croats van ser cristianitzats de forma massiva sota el domini franc, es va permetre a aquesta nova entitat una relació més estreta amb altres regions europees i comunitats cristianes. Juntament amb aquest benefici social, la cristianització també va aportar possibilitats de millora cultural i política.

Parlant de l'aspecte cultural, es pot reconèixer que amb la nova religió i la necessitat de nous edificis sagrats va néixer un nou estil en l'arquitectura. Els models paleocristians, antics i pagans, que els croats van trobar quan van arribar al seu nou país, es van barrejar amb influències franques, que van donar lloc a un estil únic en l'arquitectura preromànica.

És més, Jurković (1993: 77-78) informa que aquest període altmedieval té una importància especial per a Croàcia, ja que és aquest període el que va significar l'inici de la formació de la identitat nacional i cultural. En història de l'art, aquest període del segle IX al XI també es coneix com el "període antic croat", és a dir, el primer període de la història croata. Si bé aquest "període

antic croat” inclou tant l’art preromànic com el romànic, tots aquests tres segles van ser molt significatius per a la formació de la identitat cultural croata.

A l’Alta edat mitjana, les influències occidentals i orientals van estar cohabitant en l’art i l’arquitectura croata, així com les Esglésies romana i ortodoxa van tenir presència al territori. Després del Cisma Est-Oest, el Regne de Croàcia es va trobar enmig de les dues potències separades. Ambdues Esglésies volien imposar-se en termes de poder i influència en aquest important territori, i és per això que la Reforma gregoriana hi va tenir un impacte tan gran. Els papes davant de l’Església romana van haver d’aplicar la nova reforma i mantenir així la seva presència a la societat. Les noves reformes es van implementar al territori amb èxit, amb gran ajuda de l’arquebisbe Llorenç, que va tenir bons contactes amb els reis croats, i d’aquesta manera va ajudar a connectar el papat, les reformes, l’Església regional i l’Estat. Els governants croats sí que van acceptar les reformes i, a més, van ser patrons dels nombrosos monestirs construïts durant el segle XI. La reforma gregoriana no només va comportar l’augment del nombre de monestirs de nova construcció en aquest petit territori, sinó que també va modificar el paisatge arquitectònic. Aquesta reforma va portar al territori croat el primer estil artístic universal: el romànic.

D’altra banda, l’Església i la Reforma gregoriana no només van canviar l’arquitectura i l’art, sinó que també van aportar novetats pel que fa a la política. Des dels primers temps, el reconeixement del papa va ser de gran importància en aquest nou regne cristià. És important esmentar el comte Branimir (879 – ca. 892) que, en correspondència amb el papa Joan VIII, va rebre la seva resposta dient que el va beneir a ell i a tota la seva nació durant la missa a l’església de Sant Pere de Roma. Aquest reconeixement del governant independent Branimir va suposar alhora el reconeixement del comtat independent croat (Birín 2015: 47,51). Poc després, Tomislav (al voltant del 910 – 928) va ser el primer governant croat que va tenir el títol de rei: el papa Joan X en la seva carta l’anomena *rex Croatorum* (Klaić 1967).

Al Regne de Croàcia, els governants van establir una estreta relació amb l’Església, que es va entrellçar amb el poder estatal durant els dos segles d’existència d’aquest regne. Durant el segle XI, els reis, com per exemple Petar Krešimir IV (1056-1073) i Zvonimir (1075-1089) tenien bones relacions amb els bisbes, especialment amb el bisbe Llorenç, que els va animar a patrocinar la construcció dels monestirs. Es documenten moltes donacions dels governants croats, com Sant Joan Evangelista, Sant Tomàs a Biograd, Sant Petar a Supetarska Draga a l’illa de Rab, Santa Maria a Zadar, etc. (Jurković 2015: 255,259).

Aquestes bones relacions amb els bisbes i amb l’Església van culminar quan el rei Zvonimir va decidir utilitzar el poder eclesiàstic per protegir el seu país, que al segle XI sofria molts conflictes, primer entre Venècia i el Regne Bizantí, i després intrusió dels normands. El papa va enviar el seu llegat Gebizzo l’any 1075 per coronar el rei Zvonimir a la basílica de Sant Pere i Moisès a Salona (Klaić 1971: 386-387). Zvonimir va donar al papa el poder de nome-



nar els reis i, en aquest sentit, va donar a l'Església una importància més gran sobre el poder de l'Estat. A més, d'aquesta manera va acceptar compartir les idees reformadores al seu territori. D'altra banda, l'Església, com a favor a canvi, va prometre protegir el Regne de Croàcia (Šanjek 1993: 84).

En aquest sentit, la Reforma gregoriana a Croàcia va anar de la mà de la formació política del país. Amb aquesta aliança del papa i el rei croat Dmtar Zvonimir, el Regne de Croàcia va tenir completament oberta la porta a Europa (Goldstein 1995: 403-407). Els primers segles croats que van marcar la formació de la identitat nacional i cultural croata van anar de la mà de l'arquitectura sacra i de la política papal. Des del reconeixement papal del governant independent Branimir fins a la primera menció del rei croat Tomislav, i finalment, Dmtar Zvonimir aliat i coronat pel papa Gregori VII, es pot veure que l'Església sempre va tenir una gran influència en la formació no només de l'art, sinó també del país croat, política, societat i, finalment, identitat nacional.

## Bibliografia

- Ančić, M. 2000: U osvjet novog doba – Karolinško carstvo i njegov jugoistočni obod, *Hrvati i Karolinzi – Rasprave i vrela*, Split, 70-103.
- Birin, A. 2015: “Pregled političke povijesti Hrvata u ranom srednjem vijeku”, *Nova zraka u europskom svjetlu – Hrvatske zemlje u ranome srednjem vijeku (oko 550 – Oko 1150)*, 37-72.
- Budak, N. i Raukar, T. 2006: *Hrvatska povijest srednjeg vijeka*, Zagreb.
- Duančić, V. 2008: “Hrvatska između Bizanta i Franačke”, *Pro Tempore - Časopis Studenata Povijesti*, 5, 9-28.
- Erlande Brandenburg, A. 1999: “L'Église grégorienne”, *Hortus Artium Medievalium*, 5, 147-167.
- Gattin, N. i Pejaković, M. 1988: *Starohrvatska sakralna arhitektura*, Zagreb.
- Goldstein, I. 1995: *Hrvatski rani srednji vijek*, Zagreb.
- Goldstein, I. i Grgin, B. 2008: *Europa i Sredozemlje u srednjem vijeku*, Zagreb.
- Goss, V. 1996: *Predromanička arhitektura u Hrvatskoj*, Zagreb.
- Jakšić, N. 2006: “Između Europe i Mediterana”, *Prvih pet stoljeća hrvatske umjetnosti*, Zagreb, 13-61.
- Jurković, M. 1990: “Crkvena reforma i ranoromanička arhitektura na istočnom Jadranu”, *Starohrvatska prosvjeta*, III (20), 191-213.
- Jurković, M. 1993: “Preromanesque and Romanesque”, *Croatian Cultural Heritage in the War 1991-92*, 71-107.
- Jurković, M. 1996: “Pojava romaničke arhitekture u Hrvatskoj”, *Rađanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža*, Zagreb, 325-338.
- Jurković, M. 2015: “Un abbé et un archevêque – protagonistes de la Réforme de l'Église dans la Croatie du XIe siècle”, *Revue d'Auvergne*, 129, 253-268.

- Jurković, M. i Marić, I. 2012: "Le 'premier art roman' en Istrie et en Dalmatie", *Le "premier art roman", cent ans après. La construction entre Saône et Po autour de l'an mil. Etudes comparatives. Actes du colloque international*, 147-173.
- Klaić, N. 1967: *Historia Salonitana maior*, Belgrat.
- Klaić, N. 1971: *Povijest Hrvata u ranom srednjem vijeku*, Zagreb.
- Loinjak, I. 2019: "The impact of ecclesiastical reforms on sacral architecture in Split in the 11th century", *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, 112 (1), 167-188.
- Macan, T. i Holjevac, Ž. 2013: *Povijest hrvatskoga naroda*, Zagreb.
- McKitterick, R. 2008: *Charlemagne: The formation of a European identity*, Cambridge.
- Pirenne, H. 1971: *Les villes au Moyen Age*, Paris.
- Porphyrogennitus VII, C. (edició Svab, M., traducció i comentaris Tomašić, N.) 2003. *O upravljanju carstvom (De Administrando Imperio)*, Zagreb.
- Puig i Cadafalch, J. 1928: *Le Premier Art Roman. L'architecture en Catalogne et dans l'Occident Méditerranéen aux 10e et 11e siècles*, Paris.
- Šanjek, F. 1988: *Crkva i kršćanstvo u Hrvata I*, Zagreb.
- Šanjek, F. 1993: *Crkva i kršćanstvo u Hrvata: Srednji vijek* (segona edició), Zagreb.



PODER I GÈNERE





# PODER PATRIARCAL E INVISIBILIDAD FEMENINA EN EL PANORAMA ARTÍSTICO BARCELONÉS DEL FRANQUISMO: EL CASO DE ESTHER BOIX I PONS

**Mercè Briones Dijort**

Departamento de Arte y Musicología  
Universitat Autònoma de Barcelona

## Resumen

A partir de los años 50, las estructuras de poder del franquismo encumbraron las tendencias informalistas como estrategia de legitimización del régimen, dejando al margen las propuestas figurativas. Asimismo, la marcada mentalidad patriarcal del franquismo, generó una desigualdad en los mecanismos de visibilización y comercialización de la obra de las mujeres artistas.

El artículo analiza la presencia expositiva y la recepción crítica de la artista Esther Boix Boix i Pons (1927-2014), a partir de tres exposiciones realizadas entre 1955 y 1973 en Barcelona. El análisis se contextualiza con el estudio de la dinámica expositiva de las salas comprometidas con la vanguardia en el mismo período, con lo que se concluye que éstas se alinearon con la política artística oficial y que, figuras como Esther Boix fueron objeto de una doble discriminación: por su condición femenina y por trabajar dentro de la figuración.

**Palabras clave:** Poder patriarcal, franquismo, mujeres artistas, Esther Boix i Pons, Barcelona

## Abstract

From the 1950s, the power structures of the Franco regime praised the informalist trends as a strategy to legitimize the regime, leaving apart the figurative proposals. Likewise, the patriarchal mentality marked by the Franco regime, generated an inequality in the mechanisms of visibility and sale of the work of women artists.

The article analyzes the exhibition presence and the critical reception of the Emporda's artist, Esther Boix i Pons (1927-2014), from three exhibitions carried out between 1955 and 1973 in Barcelona. The analysis is put in context with the study of the exhibition dynamics of the art galleries committed to the diffusion of the avant-garde in the same period. Therefore, these were aligned with the official artistic policy and that leading figures, like Esther Boix, were subject to a double discrimination: for her female condition and for her work in figurative art.

**Keywords:** Patriarchal power, francoism, women artists, Esther Boix i Pons, Barcelona.

## Poder patriarcal e historiografía feminista

En 1971, Linda Nochlin se preguntaba en su célebre artículo “Why Have There Been No Great Women Artists?”, publicado en *Art News*, por qué no había habido grandes mujeres artistas. Concluía que factores sociales e institucionales habían impedido que las mujeres se desarrollaran libremente, a la vez que deconstruía la figura del genio creador. A partir de este texto fundacional, se abrió una nueva línea de investigación que pretendía demostrar cómo la presencia de mujeres artistas se había visto silenciada sistemáticamente por el poder patriarcal. De la misma manera, se constataba que el poder de la ideología surgía constantemente como fuerza motivadora en todo proceso de formación del canon. Posteriormente, en su ensayo *Mujeres, arte y poder*, Nochlin insistiría sobre ello:

“No hay que olvidar que una de las funciones más importantes de la ideología consiste en ocultar las evidentes relaciones de poder que prevalecen en la sociedad en un momento concreto de la historia, haciendo que parezcan parte del orden eterno, natural, de las cosas. (...) El discurso patriarcal del poder sobre las mujeres se enmascara bajo el velo de lo natural.” (Nochlin 1988: 19)

Por su parte, Griselda Pollock —al igual que Nochlin—, estableció que los supuestos motivos biológicos que se utilizaban para justificar el prejuicio social que apartaba a las mujeres, respondían a una construcción cultural. Defendió y demostró que son las estructuras sociales de aprendizaje, de exposición y de valoración, las responsables de que el arte de las mujeres sea considerado a menudo menos valioso. Con el título *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* —publicado junto con R. Parker en 1981—, declaraba los fundamentos ideológicos y excluyentes del lenguaje, ya que en inglés no existe un término equivalente a maestros antiguos (*old master*) para designar a las mujeres artistas, utilizándose en su lugar *Old mistresses* que tiene connotaciones bien distintas (Parker y Pollock 1981).

A partir de aquí, Pollock dará un paso más allá insistiendo en la idea de que es necesaria una deconstrucción de la disciplina con el objetivo de crear un nuevo marco de referencia. Argumentaba que la recuperación de las mujeres artistas debía de acompañarse del análisis de las estructuras ideológicas que han condicionado su producción (Pollock 2013).

En nuestro país, figuras como Estrella de Diego, Patricia Mayayo, Juan Vicente Aliaga o Isabel Tejada, entre otros, analizarán, a partir de los años 90, el arte contemporáneo español desde esta perspectiva. De manera unánime, evidenciaron la escasa visibilidad de las mujeres artistas en nuestro país, como sentenciaba Patricia Mayayo en 2013:

“Si hacemos un breve repaso de la literatura sobre el arte español del último medio siglo, veremos que el espacio otorgado en las narraciones hegemónicas a las mujeres artistas, en primer lugar, y a los discursos feministas, en segundo, es muy limitada, por no decir inexistente.” (Mayayo 2013: 21)

## El contexto de postguerra en el arte español

En 1951, la nueva coyuntura política internacional, con la apertura de la frontera francesa en 1948 y la anulación de la resolución de la ONU contra España en 1950, propició el inicio de actividades oficiales favorecedoras a la difusión del arte contemporáneo, en un intento de mostrar una nueva imagen de modernidad cultural de cara al exterior. En este contexto se celebró la I Bienal Hispanoamericana de Arte, inaugurada en octubre de 1951 en Madrid, en la que las autoridades artísticas aceptaron los nuevos planteamientos que triunfaban en el exterior, abriendo las puertas a las aportaciones de nuevas generaciones de artistas jóvenes. Como apunta J. L. Marzo: “Se presentaron obras de la Escuela de Madrid, del Grupo Indaliano, del Grupo Lais, de Millares, Sempere, Guinovart, Tàpies y otros miembros de Dau al Set” (Marzo 2006: 51), junto con propuestas más conservadoras para contentar a todos los sectores de la academia. Fue una muestra variada, una “especie de caballo de Troya en la que, junto a esos nuevos artistas, también aparecían muchos de los menos nuevos” (Marzo 2006: 51). Cabe destacar que, de los 799 artistas participantes en la Bienal, tan solo 94 eran mujeres, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta la visión subsidiaria de la mujer que impregnaba la ideología franquista, exaltada en su papel de esposa y madre y considerada una menor de edad permanente.

En cualquier caso, la celebración de esta primera Bienal constituyó el primer paso del régimen para encumbrar las tendencias no figurativas y para promocionar a artistas jóvenes en el extranjero como estrategia de modernidad. Esta iniciativa obtendría sus frutos: Tàpies celebró su primera exposición en Estados Unidos, en la Galería Martha Jackson, en 1953; y Chillida y el mismo Tàpies obtuvieron los premios de escultura y pintura respectivamente de la Bienal de Venecia de 1958, por citar algunos ejemplos.

Luis Felipe Vivanco, arquitecto, poeta alineado con el franquismo ideológico y autor del catálogo de la I Bienal Hispanoamericana, anotaba en su *Diario* en 1956:

“Me llega un libro con reproducciones fotográficas de las últimas pinturas de Tàpies. Y se me limpian los ojos. Es, efectivamente, otra cosa. Es lo más fuerte plásticamente después de Miró. Dando un paso más allá [...]. Ahora ya tenemos un nuevo pintor universal. Auténtico. Me he entusiasmado a solas en el despacho. Hace mucho tiempo que no me proporcionaba la pintura una emoción tan fuerte.” (Vivanco 1983: 101-102)

Por su parte, Luis González Robles, el verdadero ejecutor de la política artística de la época a través de su cargo como comisario oficial de exposiciones, identificaba en la obra de Tàpies, Canogar, Guinovart o Feito las características esenciales de la españolidad, vinculando su producción a la tradición artística española de todos los tiempos.

## Barcelona, ciudad de vanguardia

A principios de los años 50, Barcelona vivía un clima de revitalización artística desde el que se intentaban recuperar algunas de las sendas interrumpidas por la guerra. Aparecieron entonces colectivos como Cobalto 49 o Dau al Set, eventos como los Salones de Octubre o los Ciclos Experimentales de Arte Nuevo y publicaciones como *Ariel* o *Algol*, entre otras. No es de extrañar que la III Bienal Hispanoamericana se celebrara en la ciudad condal, en los años en los que el régimen hacía un ingente esfuerzo diplomático para legitimarse en el exterior. En 1955, la ONU y el gobierno de Eisenhower reconocieron oficialmente a Franco, y Barcelona, con el apoyo de la burguesía industrial, se presentó como el símbolo de la modernidad y de la normalización del régimen. El gobierno enarbolaba la obra de Tàpies, Chillida, Oteiza o Saura, como muestra evidente de la naturalidad del sistema, y la bienal supuso el reconocimiento definitivo del informalismo; Tàpies arrasó y ganó el primer premio del certamen.

En el ámbito galerístico, las salas más relevantes y alineadas con la vanguardia —Syra, las Laietanes, el Jardín o la Sala Gaspar, entre otras—, cuando apostaron por exhibir a artistas jóvenes, se decantaron por aquellos que se movían dentro de la abstracción. Por otra parte, las muestras de mujeres artistas fueron muy escasas, con lo que todo aquello que no era normativo quedaba al margen. En concreto, las Galerías Laietanes, con Gudiol a la cabeza —auténtica plataforma para los sectores culturales más dinámicos de la ciudad—, apostaron claramente por figuras como Tàpies, quien tuvo la oportunidad de celebrar su primera individual en 1950, a la que le siguieron dos más en 1952 y 1954, respectivamente.

La sala El Jardín fue el escenario entre 1948 y 1953 de la celebración de los Ciclos Experimentales de Arte Nuevo, una plataforma de lanzamiento de nuevos valores organizada por el crítico y galerista Angel Marsà. En este caso, de la centena de artistas que presentaron su obra en las diferentes ediciones, solo siete de ellos fueron mujeres. La Sala Gaspar, en conexión con el Club 49, patrocinó a una serie de artistas que se movían también en la órbita de la abstracción como August Puig, Moisés Villèlia, J. J. Tharrats y Tàpies, entre otros. También fue la responsable de la presentación en Barcelona de los grupos El Paso y Parpalló. Ya en los años 60, la René Metras se erigió como una de las salas de referencia en la ciudad condal. De la misma manera que las anteriores, obvió la producción artística femenina y se centró en la exhibición de las grandes figuras internacionales, así como en la promoción de jóvenes artistas alineados con la no figuración.

## Presencia expositiva y recepción crítica de Esther Boix i Pons

Esther Boix i Pons (Llers, 1927 – Anglès, 2014) fue una artista y pedagoga del arte con una dilatada y brillante trayectoria, aunque escasamente estudiada y valorada por la crítica. Si bien fue miembro activo de la vida cultural barcelonesa, participando en numerosas iniciativas desde los años 50, su



producción no consiguió la visibilidad deseada, sufriendo una doble discriminación: por trabajar dentro de la figuración y por su condición femenina. Como sintetizaba Josep M. Carandell en 1975:

“Si no tuviese un carácter tan fuerte, hace tiempo que Esther Boix hubiese sucumbido, pues las mujeres encuentran muchas más dificultades que los hombres en imponer sus obras y criterios, y sobre todo cuando, como ella, avanzan por corrientes peculiares que no son las supuestas femeninas, ni coinciden con las más transitadas del estilo y la moda.” (Carandell 1975: 7-8)

Analizamos a continuación, el contenido y la recepción crítica de tres exposiciones que la artista ampurdanesa realizó en la ciudad condal entre 1955 y 1973, con lo que veremos cómo las ideas de Nochlin y Pollock sobre ideología e invisibilidad, expuestas al inicio del artículo, son perfectamente aplicables al contexto español y catalán de la segunda mitad del siglo pasado.

En diciembre de 1953 el Institut Francès le concedió una beca de estudios en París que prorrogó durante un tiempo, viajando por diferentes ciudades europeas en las que se dedicó a visitar museos y galerías de arte a fin de conocer mundo y completar su formación inicial en la Escuela Superior de Bellas Artes. Esta experiencia fue muy enriquecedora y reveladora para ella. En una carta escrita a Pasqual Maragall y Diana Garrigosa años después (25-XI-96)<sup>1</sup>, recordaba con emoción este viaje iniciático, confesando que se le escapaban las lágrimas al ver el grado de cultura y de civilización de los europeos en contraposición a la sordidez de la España que le había tocado vivir, así como la importancia que este viaje iniciático había tenido para ella, ya que la había configurado como persona y como artista.

A su vuelta a Barcelona, en agosto de 1954, Sebastià Gasch, le dedicaba su sección *En el taller de los artistas* en la revista *Destino*. Gasch iniciaba su artículo apelando a los tópicos que hacían referencia a la pintura femenina, para contraponerlos a la de Esther Boix, de quien decía que “cultiva un arte recio y áspero” —es decir, que pintaba como un hombre—, destacando de ella su “latido humano” (Gasch 1954: 22). Un año más tarde, en octubre de 1955, la propia artista corroboraría el citado “latido humano” en su artículo *La pintura humanista*, en el que definía el arte como “algo que no se puede juzgar examinando la técnica o el color”, sino que es “un sentimiento humano” (Boix 1955: 5), una declaración de intenciones que definiría su trayectoria. En efecto, para Esther Boix el arte no debe medirse mediante parámetros formalistas, sino a partir de la autenticidad y de la capacidad de conexión con el espectador.

Del 26 de marzo al 7 de abril de 1955, la artista ampurdanesa consiguió su primera muestra individual en las Galerías Argos del Paseo de Gracia. Expuso 25 obras: 10 óleos y 6 dibujos realizados entre 1949 y 1955, en las que vemos paisajes inspirados en su viaje por Europa, como *Staple-Inn London* (1954) que

1. Forma parte de un conjunto de correspondencia inédita y no publicada perteneciente al archivo personal de Joel Creus Canalias.

se incluyó en el catálogo de la III Bienal Hispanoamericana (Fig. 1), junto con figuras como *Adolescència o Velleja*, ambas de 1954. En ellas predominan las figuras monumentales, asfixiadas en espacios reducidos, y con las que Esther Boix reflexiona sobre las etapas de la vida en un diálogo constante con sus inquietudes personales y con la realidad que la rodea. En Argos, incluyó también su *Autoretrat* de 1952 (Fig. 2), un óleo sobre arpillera que forma parte de la colección Subirachs y que es muestra de la estrecha relación que mantuvieron ambos desde los años de estudio y la posterior formación del grupo Postectura, en el que vemos a una Esther Boix con 25 años, joven, seria e ilusionada.



**Fig. 1.** Esther Boix con Josep M. de Sureda delante de *Staple-Inn London*, en la III Bienal de Arte Hispanoamericano, Barcelona 1955. Archivo Joel Creus Canalias. Foto: Mercè Briones. Archivo personal



**Fig. 2.**  
Esther Boix: *Autoretrat*, 1952.  
Óleo sobre arpillera. 60 x 40,5 cm.  
Colección Espai Subirachs.  
Foto: M. Badia

La recepción crítica de la exposición fue favorable a la artista, aunque no exenta de estereotipos esencialistas vinculados a la supuesta manera femenina de pintar, lo cual indica el tratamiento que la crítica hacía de la producción de las mujeres artistas. Por poner un ejemplo, Angel Marsà, el promotor de los renovadores Ciclos de Arte Nuevo, hablaba de “una pintora que imprime a su obra una entrañable delicadeza femenina” que contrarrestaba con “un brío y un acento personal inusitados” (Marsà 1955: 5). En el mes de mayo del mismo año, la muestra viajó a las Galerías Biosca de Madrid, con presentación de Cesáreo Rodríguez Aguilera, quien hablaba de lo femenino como algo subjetivo que aparece en lo anecdótico y en lo accesorio. Por su parte, M. Sánchez-Camargo, elogiaba a la artista diciendo de ella que pintaba como un hombre, dando por sentado que existe una manera “femenina” de pintar que implica una menor calidad:

“Suele ser un elogio para la mujer que pinta afirmar que su obra parece hecha por mano de hombre. Cuando así sucede es casi seguro que esa obra tiene un parentesco con la producción de un artista masculino. La mujer en el arte es por predisposición imitativa, aún sin darse cuenta de ello; no es capaz de crear su propia obra con rotundidad de femineidad, y menos de presentar camino nuevo.” (Sánchez Camargo 1955: 5).

Hemos de tener en cuenta la adversidad del contexto en el que realizó su primera individual: el éxito conseguido fue a costa de un ingente trabajo, de una lucha excesiva contra la falta de ambiente cultural y contra las tendencias imperantes. En 1956 contrajo matrimonio con Ricard Creus, en un momento en que se sentía aislada y alejada de sus antiguos compañeros y amistades: Guinovart se había decantado por el informalismo, Brossa se hallaba inmerso en Dau al Set y Subirachs se había trasladado a Bélgica. Tras una estancia en Milán, en una búsqueda de libertad, el matrimonio Boix-Creus regresó a Barcelona, ya que Esther estaba embarazada y la pareja quería que el bebé naciera en Cataluña. El regreso supuso una etapa de adaptación, de problemas económicos, de dependencia del hijo y de sensación de marginalidad. Mientras que en los años 60 las galerías influyentes exponían a los representantes del Informalismo catalán y del Grupo el Paso, Esther Boix presentó su segunda muestra individual en la Sala del Ateneu Barcelonès del 19 de mayo al 1 de junio de 1962.

De nuevo, expuso una veintena de obras entre las que intercalaba paisajes italianos como *Naviglio* (1957) con obras como *Maternitat nova* o *Alta fidelitat* (Fig. 3), ambas de 1962. En ellas empezamos a ver su posición crítica: la representación de la mujer consumista e infantilizada del desarrollismo que sostiene al hijo de manera descuidada, o los jóvenes que escuchan música despreocupadamente al aire libre en una escena banal y con unos personajes que se presumen superficiales. Las reseñas sobre la muestra apelaban a la expresividad de sus figuras y, en especial, a la calidad de sus paisajes urbanos. En la mayoría de ellas se pasaba por alto el citado cuestionamiento social —desde nuestro punto de vista mucho más interesante—, con la

excepción de un par de audiciones radiofónicas en las que se hablaba de una orientación “hacia la pintura costumbrista y hacia una especie de sátira social”<sup>2</sup> y de “una observación *sui generis* de cierto feminismo”<sup>3</sup> que hacía referencia a *Maternitat Nova*.



**Fig. 3.** Esther Boix: *Alta fidelitat*, 1962.  
Óleo sobre tela. 100 x 81 cm.  
Museu d'Art de Girona.  
Fondo de la Diputació de Girona.  
Foto: R. Bosch

En el mismo mes de junio de 1962, se inauguraba en Barcelona la primera edición del Salón Femenino de Arte Actual, una iniciativa de Gloria Morera, Maria Assumpció Raventós y Mercedes de Prat cuya finalidad era ofrecer un espacio expositivo para las mujeres artistas, así como la consecución de apoyo institucional y repercusión social, ya que tenían muchas dificultades para profesionalizarse. No cabe decir que el salón fue recibido con hostilidad por una parte importante de la crítica más misógina. A modo de ejemplo, Sempronio, en su crónica sobre la inauguración del primer salón en la revista *Destino*, incluía un titular bien explícito: “Lector, si eres antifeminista, esta semana

2. En la emisión del día 29 de mayo de 1962 de la *Revista de Arte Perfil* de Radio Nacional de España. Texto mecanografiado procedente del archivo Joel Creus Canalias.

3. En la emisión del día 31 de mayo de 1962 de *Atenea Artes y Letras* de la Voz de Cataluña. Texto mecanografiado procedente del Arxiu Històric de l'Ateneu Barcelonès.

vuelve las espaldas” (Fig. 4). También, con humor, el dibujante Cesc publicaba una caricatura en el *Noticiero Universal* (Faxedas, Fontbona y Mayayo 2019: 216), donde presentaba los prejuicios de la España de la época hacia las mujeres artistas: en el centro, una mujer absorta en la contemplación de las obras expuestas y a su lado un grupo de hombres interesado en las nalgas de la espectadora.



Fig. 4. Titular de la revista *Destino* (año XXVI, núm. 1297:21). Biblioteca de Catalunya / ARCA

Treinta y tres años después, el fotógrafo Elliott Erwitt, en su análisis del comportamiento humano en los museos, inmortalizaría el interés del público masculino por la *Maja desnuda* de Goya, en detrimento de la *Maja vestida*, contemplada únicamente por una mujer en el Museo del Prado (Erwitt 1995), lo cual es significativo y ejemplificador del calado del patriarcado en la sociedad.

Esther Boix participó en varios de los certámenes del Salón. En la segunda edición presentó *Planxadora* (1963) (Fig. 5), con la que se erigió pionera en nuestro país en el tratamiento y la denuncia de la situación de desigualdad que vivían las mujeres en los años 60. En efecto, en el mismo momento en el que Betty Friedan denunciaba en *La mística de la feminidad* (1963), la insatisfacción de millones de mujeres a las que se les había inculcado la dependencia y la subordinación en su dedicación al hogar y al cuidado de los demás, Boix representaba a una mujer de cabellos negros planchando como

si fuera un autómata, ejemplificando la insatisfacción y el aburrimiento de la buena esposa en su rol de ama de casa.



**Fig. 5.** Esther Boix: *Planxadora*, 1963.  
Óleo sobre tela. 100 x 73 cm.

Colección particular. Foto: Mercè Briones. Archivo personal.

Dos años más tarde, volvió a hacer visible la represión y la obligatoriedad del trabajo femenino en el ámbito doméstico con el linograbado *Dona que frega i els fills tancats* (1965), realizado en el contexto de Estampa Popular, un grupo de artistas antifranquistas que utilizaron el grabado como medio de expresión dada su capacidad de reproductibilidad y su bajo coste. La imagen de Esther Boix se sirve de la iconografía de una mujer arrodillada fregando el suelo en paralelo a la de varias presas entre barrotes, sacando a la luz a un colectivo y unas situaciones que, a mediados de los años 60, carecían de visibilidad, incluso dentro de la agenda de la izquierda clandestina. Como apunta Sol Enjuanes, la obra “no muestra una imagen estereotipada y bucólica de la mujer, sino una escena que da visibilidad a su trabajo y a su sometimiento” (Enjuanes 2020: 246). La ausencia de cromatismo con la oposición del blanco y negro, el hieratismo de las figuras y la utilización de trazos gruesos, largos y angulosos dotan a la obra de un importante impacto visual que refuerza su contenido crítico. De hecho, es significativo que, durante la celebración de las Jornades Catalanes de la Dona en 1976, un grupo de mujeres ataviadas con el uniforme de las trabajadoras del hogar realizara una acción en la que fregaron de la misma manera que vemos aquí el paraninfo de la Universitat

de Barcelona, dejando constancia de la dureza de este trabajo, así como del rechazo y el cansancio derivados de las tareas que se habían atribuido socialmente a las mujeres por su condición biológica.

En 1971 Esther Boix inició una etapa que ella misma definió como “els anys durs”. Una toma de posición contra los abusos que una parte de la humanidad perpetra sobre la otra, en la que “había mucha preocupación social y mucha militancia en defensa de la mujer” (Radresa i Fonts 2006: 14-17). Cabe destacar, que, tanto en su recorrido vital, como en su producción, la artista ampurdanesa demostró siempre un fuerte compromiso ético y social con su entorno, con el arte, y, en definitiva, con su época. En este sentido, durante el mes de diciembre de 1970 había participado en el encierro de Montserrat contra el proceso de Burgos, del que se derivaba una denuncia, un interrogatorio en comisaría y la multa correspondiente.

En el mes de enero pintó *La desesperada lluita per sortir de la carcassa* (Fig. 6), primera de una serie de tres en la que se ha visto el inicio de una temática feminista, a pesar de que hayamos visto que ésta ya se inicia durante la década anterior. En cualquier caso, en la tela vemos a una mujer que intenta liberarse de un vestido-caparazón que podría simbolizar su esclavitud, su sumisión o el mismo franquismo y que, quizás, la artista imaginó influenciada por la lectura de *La dona a Catalunya* (1966) de Maria Aurèlia Capmany, si tenemos en cuenta que era amiga de su editor, Josep Maria Castellet. A *La desesperada lluita per sortir de la carcassa* le seguirán las series *Dianes* y la *Sèrie del Pa*, expuestas conjuntamente en su mayoría en la Galería As de Barcelona del 17 de enero al 6 de febrero de 1973.



**Fig. 6**  
 Esther Boix: *La desesperada lluita per sortir de la carcassa I*, 1971.  
 Óleo sobre arpillera. 100 x 81 cm.  
 Colección Joel Creus Canalias.  
 Foto: Mercè Briones.  
 Archivo personal.

En *Dianes* profundizó sobre la represión y la explotación de la mujer como objeto: con un lenguaje ahora geometrizable, realizó una contraposición entre fragmentos de cuerpos femeninos desnudos y unas dianas —de la misma manera que también veremos más tarde en la serie *Matances* de Fina Miralles—; es decir, representaba el cuerpo femenino como blanco de toda suerte de agresión. Una de las piezas más brillantes de la serie es *No clou* (1971) (Fig. 7), en la que un torso de rectángulos azules se identifica casi al completo con una diana y es violentado por unas manos de color naranja que tiran de los extremos de una tela apretando y deformando su cintura. Josep Maria Carandell interpretaba la obra en sentido paliativo “una venda ridícula pretende devolver al torso su unidad que la grieta ha destruido” (Carandell 1975: 67-68); mientras que Maria Lluïsa Borràs, en su crónica de la muestra en As (Borràs 1973: 38), pone el foco en cuestiones formales relacionadas con el color, el dinamismo o la geometrización de las formas. Geometrización que en *No clou* resulta “absolutamente vencida, subyugada” (Borràs 1973: 38). En nuestra opinión, Boix hace referencia claramente a la represión femenina, a la violencia ejercida sobre las mujeres y a la denuncia de una existencia encorsetada, siendo las manos que oprimen el símbolo del orden patriarcal.



**Fig. 7.**

Esther Boix: *No clou*, Serie *Dianes*, 1971.

Óleo sobre tela. 65 x 54 cm.

Colección Joel Creus Canalias.

Foto: Mercè Briones. Archivo personal.

En las obras de la *Sèrie del Pa* denunciará el derecho fundamental que toda persona tiene a no ser explotada; se trata de imágenes impactantes dotadas de una importante fuerza visual. En la *Sèrie del pa 2*, una rebanada de pan se convierte en una pistola mientras es engullida por una figura femenina.



Por su parte, en *Sèrie del pa 4* se representa a una mujer estirada en un grito desesperado, cuyos pechos vuelven a ser dianas y con un pan en el vientre a modo de feto, simbolizando la angustia de una madre por el futuro de su descendencia.

Sobre la muestra en la Galería As, la crítica recogió la violencia y agresividad de las imágenes mostradas, la capacidad de comunicación, el elogio de la artista como pedagoga del arte y, en definitiva, cuestiones formales relacionadas con el color y la forma, pero referencias escasas a la denuncia y la reivindicación feminista inherente a la mayor parte de las obras mostradas.

Tras presentar su obra en As, Esther Boix insistirá en el tema de la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino: si en *No clou* veíamos unas manos de color naranja que apretaban el torso, en *Ella* (1973), de nuevo, unas manos masculinas aprietan los pechos de una mujer asustada a quien se le tapa la boca, negándole la posibilidad de disentir, condenándola al sometimiento y al silencio, de la misma manera que denunciaran en su momento otras artistas en diferentes latitudes como Juana Francés en *Silencio* (1953) o Rosalind Drexler en *No te haré daño* (1964), recordándonos los efectos de la represión y del poder patriarcal.

## Conclusiones

A partir de los años 70, la irrupción de la historiografía feminista evidenció la necesidad de repensar la disciplina, ya que la obra de las mujeres artistas había sido omitida a lo largo de la historia como una estrategia de poder del patriarcado. Asimismo, figuras como Griselda Pollock, consideraban que no era suficiente sacar a la luz una lista de nombres de mujeres artistas, sino que había que relacionarlas con el contexto en el que habían producido su obra para dar cuenta de la desigualdad de condiciones respecto a la producción masculina.

En el caso español, el análisis de la coyuntura artística y las políticas culturales de los años 50, 60 y 70 nos ha permitido demostrar que la producción estuvo sometida a las estructuras ideológicas del franquismo. Dichas estructuras se orientaron, por una parte, a ensalzar las tendencias no figurativas como estrategia de normalización del régimen y de obertura al exterior. Por otra parte, la marcada mentalidad patriarcal del franquismo impidió visibilizar la obra de las mujeres artistas, generando una participación desigual y jerárquica en el seno de los circuitos de exhibición.

A partir del análisis y de la contextualización de la actividad expositiva de la artista Esther Boix en la ciudad condal entre 1955 y 1973, hemos constatado que las salas comprometidas con la difusión de la vanguardia obviaron la producción artística femenina, centrando su interés en la promoción de las tendencias no figurativas. Así, artistas como Boix fueron objeto de una doble discriminación: por su condición femenina y por trabajar dentro de la figuración, lo que dificultó en gran manera sus posibilidades de exhibición y legitimación.

En el análisis de la recepción crítica de las tres exposiciones realizadas en Barcelona, hemos visto que, a pesar de la calidad de su producción, esta no estuvo exenta de los estereotipos y prejuicios asociados a la misoginia del momento. Cabe destacar que, tanto en su recorrido vital como profesional, Esther Boix fue una artista profundamente comprometida con su época, erigiéndose como pionera en la denuncia de las desigualdades y de la opresión femenina en un contexto claramente desfavorable para ello.

Concluimos, por tanto, que es necesaria una relectura del relato artístico del arte español de posguerra, ya que la coyuntura política no favoreció la visibilización de todo aquello que no era normativo, condenándolo al aislamiento y al olvido.

## Bibliografía

- Boix, E. 1955: “La pintura humanista”, *Inquietud 2*.
- Borràs, M. L. 1973: “Esther Boix: comunicació directa”, *Destino*, Año XXV, 1847.
- Carandell, J. M. 1975: *Esther Boix*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- Enjuanes, S. 2020: “El gravat en la segona meitat del segle XX”, *L'art del gravat català, Barcelona Enciclopèdia Catalana*.
- Erwit, E. 1995: “Madrid, Museo del Prado”. Consulta diciembre 2022: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/madrid-museo-prado>
- Faxedas, M. L.; Fontbona, I. y Mayayo, P. 2019: “Se Rendre Visible dans l’Espagne de Franco; el Saló Femenino de Arte Actual (1962-1971)”, *Boletín Artl@s* 8:1.
- Gasch, S. 1954: “En el taller de los artistas. Esther Boix”, *Destino*, Año XVIII 887.
- Nochlin, L. 1971: *Per què no hi ha hagut grans dones artistes?*, traducción al catalán en Faxedas, L. (comp.) 2009: *Feminisme i història de l'art*, Girona, Documenta Universitària.
- Nochlin, L. [1988] 2002: *Mujeres, arte y poder y otros ensayos*, Barcelona, Paidós.
- Marzo, J. L. 2006: “Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España”, en *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia, Cendeac.
- Marsà, A. 1955: “Esther Boix en las Galerías Argos”, *El Correo Catalán*, 2 de abril.
- Mayayo, P. 2013: “Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo”, en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up.
- Pollock, G.; Parker, R. 1981: *Old mistresses. Women, Art and Ideology*. London, New York, Bloomsbury.

- Pollock, G. 2013: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo.
- Sánchez-Camargo, M. 1955: “Una pintora catalana en Madrid: Esther Boix”, *Revista de actualidades, artes y letras*, año IV, 164.
- Vivanco, L. F. 1983: *Diario. 1946-1975*, Madrid, Taurus.



# LES DONES ARTISTES I LA CRÍTICA D'ART, UNA CONTÍNUA BATALLA DE PODER. EL CAS DE PILAR MONTANER I MATURANA

**Paula Buades Morales**

Departament d'Art i Musicologia  
Universitat Autònoma de Barcelona

## Resum

A principis del segle XX les dones artistes guanyaren rellevància a les exposicions nacionals i internacionals, col·locant-les en el punt de mira. La crítica d'art va tenir un paper crucial en aquest sentit. Gràcies a ella, es va formar una opinió dintre de l'esfera pública que podia donar-te prestigi i reconeixement. Però, en el cas de les dones, la crítica es trobava emmascarada per la galanteria amb l'objectiu de llevar-les professionalitat.

Davant aquesta situació de marginalitat, les dones crearen xarxes i estratègies per combatre-la. La revista *Feminal* funcionà com un expositor de l'art femení. En ella hi havia una secció dedicada exclusivament a donar publicitat a les artistes i emancipar-les.

En aquest article s'analitzarà el discurs de la crítica masculina, fent referència al lèxic masculista que virilitzà la dona, i s'establirà una comparació amb la premsa escrita per mà femenina. El cas de la pintora Pilar Montaner Maturana es tractarà amb l'objectiu d'exemplificar aquesta comparativa de premsa.

**Paraules clau:** Dona artista, crítica d'art, revista *Feminal*, exposicions, feminisme.

## Abstract

In the early 20<sup>th</sup> century, women artists gained relevance in national and international exhibitions. In consequence, their lives and paintings were put under the spotlight. Art criticism played an important role in this regard, helping the public sphere to form an opinion that could give prestige and recognition in the artistic world. In the women artists case, this has been masked with gallantry with the aim to take away their professionalism.

To confront the situation of marginalisation in this male world, women created networks and strategies to fight it. The journal *Feminal* served as a showcase of women's art. It had a section dedicated only to advertising women artists, with the objective to emancipate them.

In this article, we will analyze the discourse of male masculine criticism, referring to the lexicon which was used by men to virilize women artists. Then we will make a comparison with the press written by the female hand. To exemplify it, we will introduce the painter Pilar Montaner Maturana to present this comparative in the press.

**Keywords:** Woman artist, art criticism, *Feminal* journal, exhibitions, feminism.

## La carrera d'obstacles

En el seu moment Virginia Woolf es va demanar que era més important? La dona que escriu o el que s'escriu sobre ella? Si traslladéssim aquesta reflexió al corrent de la crítica d'art, ens adonaríem que se li ha donat més importància a les dones com objectes de representació i no tant a la seva faceta com a pintores; fins al punt que no han estat incloses en el discurs oficial de la Història de l'Art. La tradició occidental fonamenta els seus pilars en l'extrema exposició de la dona com a objecte artístic, que ha de ser representat, i en la falta de creadores artístiques, demostrant una paradoxa incongruent (Mayayo 2003: 21). El discurs del segle passat negà la participació de les dones dintre de l'art, convertint-les en objectes passius.

Estrella de Diego defineix com la disciplina ha enclaustrat a la dona en un paper totalment sumís i passiu: "Son seres sin identidad, forzados Narcisos. De este modo patético la mujer se convierte en virgen y diosa, venerada y ensalzada en su trono, atrapadas por los velos y las coronas" (De Diego 2009: 29). Davant aquesta situació forçada del paper de la dona en el món artístic, es creà el concepte i perfil d'artista exclusivament masculí, blanc i heterosexual.

Per tractar com la historiografia ha posat en una situació de marginalitat a les dones artistes dintre de la disciplina, hem de parlar del seu manual per excel·lència: *La historia del Arte* de E. H. Gombrich. Aquest llibre és una de les obres de temàtica artística més coneguda a escala mundial. Va ser el punt de partida de les futures investigacions i passà de generació en generació fins a arribar als nostres dies. Fou escrit en 1950 i és un recopilatori de tots els períodes artístics des de l'Antiguitat fins a l'art del segle XX. Dintre de cada període, es fa referència als artistes que el definiren i destacaren entre els seus contemporanis. L'Acadèmia no posava en dubte aquest manual, ja que aquest establia el cànon de la mateixa disciplina. Ningú es va adonar, però, d'un petit detall: no es menciona a cap dona artista. El cas és que quan es redactar aquest llibre, ja es tenia constància de l'existència d'artistes contemporànies com Frida Kahlo o Georgia O'Keeffe, però Gombrich no les va incloure en el seu discurs divulgatiu.

L'artista Maria Gimeno elaborà una anàlisi amb perspectiva de gènere sobre l'estudi, adonant-se de què no es mencionava a cap dona. Amb les conclusions que arribà, va crear la performance *Queridas viejas*, amb l'objectiu de reivindicar el lloc de les dones artistes dintre de la disciplina (Gimeno 2019). Quina millor manera de reivindicar la situació de les artistes dintre del món artístic que mutilant el gran manual que defineix l'Art en majúscules? Com s'ha indicat abans, *La historia del arte* de E. H. Gombrich és un estudi genèric de tots els períodes artístics on no es menciona a cap dona artista, encara que es tingui constància de l'existència de dones artistes des del segle X (Gimeno 2019). Per aquest motiu la performance consisteix en un recull de tot vestigi que indiqui que hi hagué dones artistes.

Amb un ganivet de cuina, Gimeno talla la cantonada del capítol on hi hauria de ser mencionada l'artista i introdueix la pàgina que falta on es parla

sobre l'obra creada per aquesta mà femenina. Aquesta acció física, que a simple vista es podria etiquetar de violenta, és acompanyada pel discurs de Gimeno on explica l'artista introduïda. Recapitulant, encara que l'acció es pot considerar violenta i fora del que es considera normatiu, perquè està mutilant el llibre, l'objectiu de la seva *performance* és reivindicar el treball de les dones artistes, introduint-les al període artístic corresponent. En altres paraules, la finalitat de *Queridas viejas* és impactar a l'espectador i posar en dubte com està estructurada la Història de l'Art des de dins.

Però, quin era el lloc de les dones dintre del mercat artístic? A principis del segle XX, les artistes començaren a collir força i protagonisme a les exposicions nacionals i internacionals. Aquest fet provocà que les seves vides abandonessin el recolliment a l'àmbit domèstic i es passessin a l'àmbit públic, posant-les en el punt de mira. Estem parlant, sobretot, quan les pintores deixaren de ser casos aïllats i començaren a ser una competència dintre del mercat artístic. En el cas espanyol fou a les primeres dècades del segle XX.

L'objectiu de les mostres, tant nacionals com internacionals, era servir com a vitrina per ensenyar les obres al públic i d'aquesta manera donar-se a conèixer i vendre la seva obra. A l'hora de parlar de les xifres de participació de dones a les exposicions, les trobem desconcertants. No se sobrepassava del 12% de participació femenina i inclús podem parlar de xifres inferiors o inexistents segons els anys consultats. A tall d'exemple, ens trobem amb l'exposició que es va realitzar al Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1880; en ella no hi va participar cap dona (Mayayo 2020).

Per altra banda, el paper del jurat de les mateixes tampoc va ajudar al fet que no fossin invisibilitzades. Els membres del jurat estaven formats per homes i no solien concedir-les premis. La mateixa situació ens la trobem a l'hora d'atorgar les beques de formació a Roma i París; eren elles mateixes les que havien de pagar el viatge i anar acompanyades perquè no podien viatjar soles (Assier 2020: 56).

Ens trobem amb una circumstància similar amb la crítica de les exposicions. A les dones artistes se les tractava a part i amb un discurs condescendent i ofensiu. Quan parlaven d'elles es donava més importància a tractar el seu aspecte físic i les seves qualitats socials que no tant a la seva obra. És a dir, alabaven més la seva presència –bellesa, distinció, si era modesta– que no el seu art, provocant que aquest mateix fos menyspreat. En altres paraules, quan una artista destacava per la seva feina, que sortia del normativament acceptat, la crítica emprava un llenguatge específic per masculinitzar la seva labor com artista, donant al discurs un caire fal·locentrista on es posaven en dubte les seves capacitats com a objecte creador (Navarro 2009: 17). A l'hora de descriure el seu art, feien ús de frases com “esculpeix/pinta com un home” o “dona la sensació que ha estat fet per una mà masculina”, alabant d'aquesta manera les seves qualitats artístiques.

Amb el canvi de segle se'n varen anar diluent tots aquests inconvenients gràcies a estratègies i xarxes que les mateixes dones anaren construint. Aquestes tenien un principal objectiu: fer-les visibles davant aquesta margi-

nalitat imposada. A la vegada, també serviren perquè les dones s'unissin i treballassin mútuament per un tracte igualitari. Quines eren, però, aquestes estratègies?

En especial podem fer referència a les diferents revistes fundades per dones com *Feminal*, que tractarem amb profunditat més endavant (Muñoz 2015: 319). També ens trobem amb diaris com *El pensamiento femenino*, que tractava la necessitat de millora de la dona dintre de l'àmbit social, jurídic i econòmic. Un altre exemple seria *Cultura integral y femenina*, que cercava l'emancipació de la dona mitjançant la transmissió de la cultura i el coneixement. Totes elles són signes de desobediència als codis socials que la societat patriarcal de l'època les va imposar. Transmetien coneixements, donant importància a la divulgació de l'art i la cultura, però sobretot, cercaven l'alliberació de la dona. Cal destacar els anys vint del segle passat, on es varen dur a terme exposicions individuals de dones que foren un pas més cap al canvi. La primera exposició de la qual se'n té constància va ser la del Saló Parés en 1896, i la següent en 1907 (Mayayo 2020).

Resumint, ens trobem amb aquestes dues mirades, per una banda, la crítica escrita per homes i, per altra banda, la crítica escrita per dones. En els apartats següents es farà una anàlisi del llenguatge emprat en cada tipus per, d'aquesta manera, establir un punt diferenciador entre ambdós estils. Es posarà com a tall de mostra el cas de la pintora mallorquina Pilar Montaner i Maturana, una entre tantes que hagué de fer una cursa d'obstacles perquè se la considerés professional.

### La crítica d'art feta per homes

Ocult entre les línies de les crítiques escrites per homes es pot veure reflectit el temor disfressat en galanteria quan veien a una musa convertir-se en artista. On ells veien com una dona que intentava fer el mateix que els genis artístics, però sense arribar a considerar-la sublim, elles cercaven reconeixement. El llenguatge que empraven els crítics del moment es caracteritzava per un ús de paraules galants i respectuoses, conscientment emprades, com estratègia per a no considerar-les com iguals. Estem parlant de frases com "superaba con sus bellos ojos a la diosa, madre del amor" (Greer, 1979: 71), o "¡Vaya si es guapa la pintora!" (Rodrigo, 2017: 150). Les enclaustraven dintre del concepte de bellesa, destacant el seu aspecte físic i no tant el seu art, encotillant-les en un espai restringit i inferior que els seus contemporanis. L'adulació, la galanteria i la cortesia foren les armes que feren servir els crítics per minimitzar l'art fet per mans femenines.

Cal destacar que els crítics de principis del segle XX no crearen un nou llenguatge per referir-se a l'art femení. L'ús de la galanteria i la cortesia ha sigut present dintre de la crítica de l'art femení des dels primers textos referits a dones artistes en el Renaixement. Empraren un llenguatge galant expressat en floretes, adulacions i fórmules de cortesia, reflectit com un sexisme benè-



vol. El propi Vasari digué: “si las mujeres son capaces de hacer tan bien a los seres humanos al darles vida ¿cómo puede maravillarnos que aquellas que lo desea sean capaces de hacerlos igualmente pintándolos” (Rodrigo 2017: 148). Analitzant les paraules de Vasari ens podem adonar del concepte que es tenia de la dona artista com un ser excepcional, una espècie estranya, creant un punt d'inflexió en els escrits posteriors que la tractaren com un fenomen.

L'adulació i la protecció dirigides a les dones artistes era un obstacle més, una forma premeditada de reafirmar la superioritat masculina i de frenar l'esforç i el desig de progrés de les artistes. Per posar exemples, podem parlar de com es referia Vasari quan parlava de la pintora Sofonisba Anguissola. L'anomenava “bella pittrice”. En aquest punt ens hem de plantejar com indica Greer, si l'aspecte físic era un determinant en el major o menor èxit professional de les dones artistes (Rodrigo 2017: 150). Si parem atenció a qualsevol escrit amb fins divulgatius o crítics que parlen d'un gran mestre de l'art, no es fan referències al seu aspecte físic, ja que allò que és important és la seva obra. En canvi, quan es parla d'una pintora o una escultora, es posa en dubte la seva creativitat i es fa referència a alguna qualitat física a destacar, tornant a aquest Narciso, la musa com objecte de representació, admiració, del que es parlava al principi d'aquest estudi.

Doncs si la bellesa física funcionava com a determinant d'èxit dintre del món artístic, què ocorria amb les menys agraciades? Tenien menys èxit i rebien un cert rebuig damunt la crítica. En particular, Diderot expressà que l'escàs èxit que tingué Anna Dorothea fou explícitament degut a la seva falta de joventut i bellesa:

“No es que le faltara encanto para causar sensación en este país, que lo tenía, es que le faltaba juventud, belleza, modestia, coquetería, caer en éxtasis ante las obras de nuestros artistas, tomar lecciones de ellos, tener un buen pecho y trase-ro...” (Rodrigo 2017: 150).

En el cas espanyol, la crítica d'art de principis del segle passat, les insinuacions i els elogis físics a la bellesa de l'artista foren una constant com a forma de galanteria. Una de les artistes més adulades físicament fou Irene Narezo, que sobretot es va fer popular quan exposà a la Sala Parés l'any 1915. A tall de mostra podem parlar del text que li dedicà Manuel Abril en *Ilustración Española y Americana*, que només veient les seves fotografies es va atrevir a dir que “en artistas tan bellas como ella el arte no era más que un añadido” (Rodrigo 2017: 150-151). Demostrant que la seva obra passava a un segon pla i la bellesa de l'artista era la protagonista, el que s'havia de destacar.

Però el millor elogi que podria rebre una dona artista en aquella època era la seva qualitat viril en l'ofici (Rodrigo 2017: 154). Aquest era el que rebien tan sols les dones considerades excepcionals. És a dir, les que posseïen les qualitats artístiques atribuïdes als homes. Aquests tòpics eren sostinguts científicament per les teories biològiques. Es negava que les dones tinguessin creativitat

i geni, atribuint-les únicament la capacitat imitativa i el domini de certs valors derivats del seu esperit maternal: sensibilitat, detallisme, paciència... Aquests casos excepcionals eren considerats per la ciència com desviacions de la feminitat, casos “d’hermafroditisme intel·lectual” (Rodrigo 2017: 154-155).

Com a exemple, podem parlar de la crítica que li va escriure José Francés a María Luisa Pérez Herrero: “pinta como un hombre, con una seguridad varonil, una varonil elocuencia” (Rodrigo 2017: 155).

Una altra forma de fer referència a aquest hermafroditisme intel·lectual fou anomenar-la directament pintor i no pintora. Quan es volia parlar sobre l’art de Maruja Mallo, la descrivien com el “pintor de metàforas” (Rodrigo 2017: 155).

Afinoguénova indica que aquests escrits serviren per crear una “reputació mediatitzada” dintre dels cànons que constituïen l’ordre patriarcal. En poques paraules, aquesta gran mostra de galanteria i de nombrosos elogis foren una manera de menyscar l’art fet per dones (Afinoguénova 2020: 72-73).

En definitiva, per a poder entendre la crítica d’art d’aquest període s’han de tenir en compte que allò denominat per les investigacions amb perspectiva de gènere com “invisibilització” no existia en aquell moment. És a dir, no hi havia una absència de debat públic, ja que, com hem fet patent prèviament, les dones artistes es trobaven en el punt de mira. Per tant, en aquest sentit, no hi havia una història de silenciament com indica Afinoguénova (Afinoguénova 2020: 72). Si fem una relectura del que es va escriure sobre elles, ens adonem que són una finestra oberta d’informació a les funcions que la societat patriarcal en la qual vivien destinaven a les dones, ja foren artistes o no.

Però quina postura tenien les pintores davant la crítica? Elles eren conscients de la situació de marginalitat i les limitacions que tenien dintre de l’àmbit artístic. Davant aquest fet ens trobem amb dues postures. Per una banda, hi ha les que no estaven d’acord amb els escrits i amb elogis cap a la seva persona, però, per altra banda, hi havia les dones que preferien aquests elogis i que se les anomenés “pintor” per obtenir un cert prestigi i reconeixement per la seva labor (Afinoguénova 2020: 74-75).

### **La revista *Feminal* com objecte de col·lectiu**

Però quina posició van prendre les dones davant aquesta situació de marginalitat? Per combatre la desvaloració de les dones pintores, crearen unes estratègies i xarxes, entre elles, els textos divulgatius com la crítica d’art. Crearen mitjans de comunicació (diaris, revistes) amb la finalitat de tenir un espai fet per dones i per a dones. N’és un bon exemple la revista catalana *Feminal* creada per Carme Karr i Dolors Montserrat. En ella es reivindicava, des d’una mirada cristiana i conservadora, la limitació en l’educació que sofria la dona, la necessitat d’eleva-la intel·lectualment i crear un espai per a la dona dintre dels cercles culturals i socials (Muñoz 2015: 319).

Per il·lustrar com veien les dones de l’època a les artistes, podem parlar del que va escriure Coloma Rosselló a la revista sobre l’artista mallorquina:

“La dona mallorquina està molt postergada, no troba qui l'empenyi pel camí de les belles arts, al contrari, li fan la traveta per a que no hi entri i li posen obstacles per fer-la tòrcer. Això és el motiu pel que molts genis femenins siguin desconeguts, ja que no ens falten compositores, poetes i pintores.

Si una dona fa randa, broda, cus i se crema les celles fent calats i repunts per mantenir els fills o l'home inútil, és venerada i admirada de tothom. En canvi, si pel mateix fi i en millors rendiments cultiva l'art, la societat la rebutja, la critica i la tatxa de modernista i mari-sabidilla”. (Rosselló 1909: 17)

L'escrit, de 1909, parla d'aquests obstacles que es trobaven les artistes per a poder professionalitzar-se dintre del mercat artístic i com la societat les rebutjava, retornant-les a l'àmbit domèstic.

Aquesta revista fou molt important durant els seus anys de tirada. Les dones que la conformaven eren feministes conservadores i eren conscients de la importància de la crítica de l'art en aquell moment. Era la manera de donar-te a conèixer i la base per construir una reputació (Rodrigo 2017: 224-226). La revista *Feminal* funcionà com una plataforma per a exposar l'art creat per dones. Era una xarxa que crearen les feministes de l'època per fer visibles la seva reivindicació, el suport i la creació de col·lectiu. Era una estratègia d'emancipació femenina.

Citant a Afinoguénova:

“El estudio sobre las mujeres artistas debe comenzar por un debate sobre la subjetividad de las protagonistas, sus condiciones de trabajo y las reglas que regulaban su reputación en un entorno intelectual donde de una obra que gustaba se decía que era “varonil”, a una artista que cautivaba se le atribuía un “temperamento de pintor más propiamente que de pintora”, y al arte que atraía se le encontraba una “sensibilidad *antifeminista*” cuando su autora era una mujer”. (Afinoguénova 2020: 73)

El que ens vol dir l'autora és que, per a poder recuperar a les dones artistes i poder contestar a la gran pregunta que va fer Linda Nochlin de “per què no hi ha hagut grans dones artistes?”, s'ha de tenir en compte la seva situació social i professional. En altres paraules, amb quines bases estava construïda la seva reputació, ja que una dona que destacava se la titllava de viril i que mancava de sensibilitat femenina.

### **Pilar Montaner Maturana en el punt de mira**

Per a poder entendre l'ambigüitat de la crítica de l'art en aquesta època, tractarem el cas d'una pintora mallorquina. Ha quedat clar que tota dona que es volia dedicar professionalment a l'art havia de patir situacions adverses que només les valentes que es rebel·laven superaven amb èxit. Na Pilar Montaner i Maturana fou una d'elles.

Durant la seva exposició individual a la Sala Parés de Barcelona celebrada l'any 1917 li va enviar una carta al seu fill Joan on explicava les impressions

del públic quan va anar a veure la seva obra. A les primeres línies mostrà el seu desconcert amb les opinions pejoratives que va rebre el seu art. Exposà la ignorància del públic que a l'hora d'observar el *retrat de Miguel de Unamuno* el confonen amb Antoni Maura perquè no han llegit el catàleg. També va haver de sentir que els seus retrats no estaven malament, que semblava que l'artista tenia una certa pràctica, inclús la cataloguen d'una senyora d'avançada edat —tenia trenta-vuit anys en aquell moment.

Però no tot eren males paraules quan parlen d'un artista home. El dia de la inauguració un grup va entrar i expressaren la seva admiració cap al pintor exposat dient inclús que no el coneixien. Irònicament, aquestes persones varen donar per suposat que estaven visitant una exposició d'un artista impressionista masculí. No es varen ni aturar a mirar el títol de l'exposició ni l'artista de qui es tractava. La mateixa Pilar, conscient de la posició d'invisibilitat en la qual es trobaven les dones de la seva època en el món artístic, no posà en dubte a la carta que aquest grup de persones canviés d'opinió quan s'adonessin que estaven adulant a una dona (Bosch, Montaner i Montaner 2010: 30-31).

En aquest sentit, no tan sols va haver de viure aquest tipus de comentaris en persona, sinó que, a la vegada, va haver de llegir a premsa com es masculinitzaven les seves qualitats artístiques. Aquesta necessitat de virilitzar a la dona artista és fruit del fal·locentrisme social. Del fet que el talent i el geni només poden ser benefici del gènere masculí. Per il·lustrar-ho, ens basarem en les paraules que el periodista i escriptor Antonio Ballesteros li dedicà a la pintora al diari *La Mañana* en 1918:

“... no pudo evitar la celebración de la Exposición de obras de la sugestiva y varonil pintora mallorquina... En efecto, las obras que Pilar Montaner de Sureda ha expuesto en el Círculo de Bellas Artes son de una virilidad, de una pujanza, de una intensidad que en nada parecen ser hijas de un temperamento femenino, antes, al contrario, se las creería engendradas por la rebeldía moceril de un púgil de las luchas estéticas. Pues aún se ha de añadir que Pilar Montaner ya no es ninguna jovencuela, y que la maternidad ha desgarrado sus entrañas muchas veces: por eso es más admirable; porque la fecundidad materna no ha sido un obstáculo a la fecundidad del intelecto y del espíritu, y los cuidados de la maternidad no han podido destruir los afanes artísticos. ¡Naturaleza privilegiada ésta, que a la vez puede ser singular entre las madres y entre los artistas!” (Bosch 2011: 65-66)

Analitzant el comentari, en un primer moment parla que la seva obra expressa una gran virilitat. S'ha de suposar que es refereix a la seva pinzellada forta i enèrgica que només els artistes homes eren capaços de fer. Una dona no té ni pot tenir aquest temperament. Després es menciona la seva edat i el fet d'haver sigut mare. No trobem crítiques a mostres d'artistes masculins on es posi en dubte l'autoria de la seva obra ni la seva pinzellada, ni menys es menciona que a l'haver sigut pare podria influir en la seva creativitat. A més del fet que les edats avançades solen acompanyar a l'èxit. Per completar aquest comentari la tracta d'una privilegiada i d'un cas excepcional.

Un altre exemple sobre la falta de credibilitat de què les pintures de l'artista són fetes per mà femenina ens el trobem en el diari *El Diluvio* de la mà de Francisco Madrid:

“... Pilar tiene una paleta rica de colores y un dibujo valiente, impresionista, impresionante e impresionable. Cuesta creer que las pinturas de Pilar Montaner sean de una mano femenina, eternamente femenina, de una feminidad inquietante y cordial...”. (Madrid 1921: 18)

En aquest cas, Federico Madrid parla dels paisatges, però, sobretot, referint-se als de la Cala Sant Vicenç. Els etiqueta de “bellas alucinaciones de un país de cuento infantil” (Bosch 2011: 168-169). Per què a Sorolla se'l glorifica per les seves pintures que representen el mateix paisatge i a na Pilar se les titlla d'imaginacions infantils? S'usa l'infantilisme sobre la creació de la pintora, restant-li mèrit a la seva obra.

Però que deia la crítica feminista sobre ella? Na Pilar Montaner va ser una dona admirada per les feministes de la seva època. Testimoni són els escrits que hi ha sobre ella, com els de l'escriptora Coloma Rosselló, els de l'activista Carmen Karr (que publicava amb el pseudònim de Joana Romeu) o Carmen de Burgos. Totes escriptores de la revista catalana *Feminal* (Vallés 2010).

Coloma Rosselló en l'article de la revista, *De l'illa daurada*, escriu aquestes paraules sobre la nostra pintora:

“... Ella sent l'art i a ell està consagrada, és treballadora infatigable... Lo que més mèrit té de les seves pintures és que en la fisonomia es trasllueix l'ànima, l'esperit del retratat. I en tot això roman casi ignorada pel públic de Palma...”. (Roselló 1909: 16-17)

En ocasió a l'exposició de la Sala Parés de 1917, na Joana Romeu recolzà les paraules de na Rosselló expressant:

“... A la Sala Parés, l'intel·lectualisme barceloní i balear se congregava per fruit de les hermoses visions de paisatge, de llum i de figura, degudes a la màgica paleta d'una artista, na Pilar Montaner de Sureda...”

La dona artista ens ha creat, qui ha fet encara una altra obra ben fructuosa: la de mostrar que en nostra terra la dona viu sempre en l'artista, com aquesta esposa i mare exemplar de catorze fills. Sí, ella és, la qui, menuda, petita i graciosa, amb els ulls immensos ha omplert aquesta sala de bellesa...”. (Romeu 1917: 2-4)

No tan sols la revista catalana va parlar de la pintora. A propòsit de la seva exposició individual a la Sala Parés en 1917, els diaris nacionals s'ompliren de notícies sobre la inauguració de la mostra. Altrament, també foren homes els que parlaven de la seva grandesa artística. No tots cometien el pecat de masculinitzar les seves qualitats artístiques. A tall de mostra és el comentari de Rubén Darío al llibre *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*.

“... ¿Y qué diré de mi agradecida admiración por la espiritual pintora que comparte la vida con mi recordado Sureda? Su esposa es mujer suprema y comprensora feliz

del Arte. Vive trasladando a las telas los secretos de belleza de aquellos parajes. Pinta admirablemente y le ha arrancado a los olivos su ademán de muertos deseos de clamar al cielo sus misterios y enigmas. Ha pintado olivos magistralmente. Ella, que es todo bondad creadora, me hizo mucho bien con su palabra creyente". (Bosch 2011: 104)

En últim lloc, mencionar a Catalina Juan Servera. Fou una pintora i escriptora mallorquina que l'any 1986 va ser nomenada acadèmica de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Sebastià. Amb motiu del càrrec, va fer un discurs titulat *El hombre en la pintura de Pilar Montaner*. Un fragment del panegíric explica com la pintora veia l'art i que no permetia que ningú li digués com ho havia de fer ni com pintar ni que pintar, i la facilitat amb la qual es posava en dubte fins a quin punt era un passatemp per a ella o era vocació. Diu així:

"... Situémonos en 1906, cuando Don Juan Sureda escucha con atención el consejo del pintor Sorolla... Palabras que significaron el aprobado al retrato exigido por el maestro, con el fin de diagnosticar si la fiebre pictórica de Pilar Montaner era pasajera o crónica.

... Pilar Montaner dibuja y pinta con pasión, exigiéndose a sí misma. Conquistada por la luz e imponiéndose su poder creacional. Los compañeros de taller les preguntarán asombrados que cómo se atreve a pintar como el maestro no quiere. A lo que ella contesta escuetamente: "Porque así lo veo yo". La tela trabajada era muestra patente de su personalísimo quehacer". (Bosch 2011: 153)

D'aquest discurs cal destacar com es defineix la passió que té la pintora per l'art. Es veia com una "febre pictòrica" que havia de ser diagnosticada com a temporal o crònica. Amb aquesta afirmació es pot entendre que la societat, quan veia que una dona es volia professionalitzar, havia de demostrar que no era un passatemp, sinó que s'hi dedicava amb cos i ànima, sense descuidar la cura de la casa.

## Conclusió

En definitiva, les dones dins el món de l'art eren unes meres convidades a prendre part de la formació i de les exposicions, però amb la condició que acceptessin el lloc que les hi imposaven. Quan rebien suficient atenció estaven acomiadades a tornar a l'àmbit domèstic, d'on no haurien d'haver sortit. No totes es varen conformar amb aquesta situació, sinó que varen lluitar per obrir-se un camí i ser reconegudes com a artistes. Varen anar conquistant un espai que se les havia arravatat per una ideologia totalment biològica, és a dir, pel simple fet d'haver nascut dona.

En 1881, Maria Bashkirsteff va escriure a la revista feminista *La Citoyenne* una gran veritat:

"Se'ns demana amb indulgència irònica quantes grans artistes han existit. Certament senyors, és que han existit i això és sorprenent davant les enormes dificultats

amb les que s'han afrontat. Com veuen, ni tan sols se les ha permès demostrar la seva incapacitat". (Assier 2020: 41)

A les dones se les va imposar unes expectatives i exigències, tant socials com domèstiques, complicant que es poguessin dedicar professionalment a la producció artística. Maria Bashkirsteff ho diu ben clar: no se les va permetre ni demostrar la seva incapacitat, ja que estava per damunt la qüestió de geni i talent —capacitats de les quals les dones mancaven. Això és degut al fet que la figura protagonista de la Història de l'Art és l'artista, l'Home universal i sense classes, com indica Griselda Pollock, la qual cosa implica que aquesta figura de geni directament sigui adjudicada a una figura masculina (Pollock 2009: 106).

És clar que no podem interpretar la producció artística de les dones com una cosa única i irrepetible. No es pot jutjar l'art fet per mà femenina amb uns criteris diferents, perquè d'aquesta manera se les atribueix unes altres qualitats i es crea la diferenciació entre sexes i encapsulant a les dones dins un art considerat femení. Com també no és suficient que s'introdueixi el nom dintre de la història i que l'estudi de la seva obra es faci des d'una mirada tradicional.

S'ha de rompre amb la ideologia d'estudi clàssic que tracta de manera negativa a les dones artistes, ignorant-les i ometent-les, i tenir en compte altres factors com els obstacles amb els quals es van trobar en la seva formació, en la participació d'exposicions, però, sobretot, com les descrivien la premsa i la crítica de l'època, amb la finalitat de ser conscients tant de la seva situació social com professional. D'aquesta manera es crea un contrapunt entre una mirada clàssica i una mirada reformada, creant un discurs inclusiu. Per tant, com va dir Carmen de Burgos en el llibre *La mujer moderna y sus derechos*: "Se quiere comparar a toda mujer solo con los hombres de genio, y no se compara nunca a los ineptos y mediocres con las mujeres geniales" (Burgos 1927: 74).

## Bibliografia

- Afinoguénova, E. 2020: "Las mujeres artistas ante la crítica de arte del siglo XIX", a *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, Carlos G. Navarro (com.), Madrid, Museo Nacional del Prado (catàleg de l'exposició celebrada del 6 d'octubre de 2020 i del 14 de març de 2021), Madrid.
- Assier, M. 2020: "Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931", a *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, Carlos G. Navarro (com.), Madrid, Museo Nacional del Prado (catàleg de l'exposició celebrada del 6 d'octubre de 2020 i del 14 de març de 2021), Madrid.
- Bosch, M., Montaner, P. i Montaner, P. 2010: *Pilar Montaner. Memorias*, Palma, Ajuntament de Palma. Servei d'Arxius i Biblioteques.

- Bosch, M. 2011: *Pilar Montaner i Joan Sureda. Epistolari i literatura*, Palma, Ajuntament de Palma, Arxiu Municipal de Palma.
- Burgos, C. 1927: *La mujer moderna y sus derechos*, Valencia, Editorial Sempere.
- De Diego, E. 2009: *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- G. Navarro, C. 2020: “Las invitadas y sus anfitriones: de Rosario Weiss a Elena Brockmann”, a *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, Carlos G. Navarro (com.), Madrid, Museo Nacional del Prado (catàleg de l'exposició celebrada del 6 d'octubre de 2020 i del 14 de març de 2021), Madrid.
- Gimeno, M. 2019: “Queridas viejas Project”. Consulta: noviembre 2022. <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROJECT>.
- Greer, G. 1979: *The obstacle race*, Londres, ed. Secker & Warburg.
- Madrid, F. 1921: “Pilar Montaner de Sureda. La mujer y la artista”, *El Diluvio*, 111 (10 de maig de 1921) p. 18.
- Mayayo, P. 2003: *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Mayayo, P. 2020: *Ser mujer y ser artista en el contexto español: siglos XIX y XX*. Museu Empordà. Consulta: octubre 2022. [https://www.youtube.com/watch?v=YYUPk-TV\\_rY](https://www.youtube.com/watch?v=YYUPk-TV_rY)
- Muñoz, P. 2015: “Las publicaciones y la investigación sobre mujeres artistas en España”, *Raudem: Revista de estudios de las mujeres*, 3, 2015, pp 317-338.
- Pollock, G. 2009: “Visió, veu i poder: històries de l'art feministes i marxisme”, a *Feminisme i Història de l'Art*, Girona, Documenta Universitària.
- Rodrigo, I. 2017: “La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)”, *Asparkia*, 31, 2017, pp. 147-166.
- Rodrigo, I. 2017: “Las artistas catalanas, su lugar en la revista *Feminal* (1907-1917)”, *LOCVS AMOENVS*, 15 (2017), pp. 223-244.
- Romeu, J. 1917: “La pintora mallorquina Pilar Montaner de Sureda”, *Feminal*, 122, 1917, pp. 2-4.
- Rosselló, C. 1909: “De l'illa daurada”, *Feminal*, 28, 1909, pp. 18-19.
- Vallés, M. 2010: “Can Bordils rescata la faceta más íntima de Pilar Montaner”. *Diari de Mallorca*. Consulta: novembre 2022. <https://www.diariodemallorca.es/sociedad/2010/11/26/can-bordils-rescata-faceta-intima-4087601.html>





DEL PODER REIAL AL POPULAR





## ELFRIDA AND MARIA CAROLINA, BETWEEN MUSIC AND POWER

**Stefano Caciagli**

Department of Art and Musicology  
Universitat Autònoma de Barcelona

### **Abstract**

This speech aims to demonstrate that *Elfrida*, melodrama born under the collaboration between the librettist Ranieri de Calzabigi and the composer Giovanni Paisiello, is a clear example of how political power can influence, through culture, the society and the public opinion. In this period both, poet and musician, lived in Naples with the respective task of Courtly Counselor of Her Majesty Francesco IV Borbone (unwaged), and Courtly Composer; the opera was commissioned by theater manager Giuseppe Colletta to open the operatic season on November 4<sup>th</sup>, 1792, and the request was sent to the two less than one month before the premiere.

The poet ventured for the first time with a medieval subject, not so unusual for the programming of the major Neapolitan theatre, whose political culture was changed in the last years. The plot of the opera derived from a text of 1752 written by the English dramatist William Mason whom Calzabigi knew very well, and to whom he often referred in his theatrical writings, alike most of the English literature (Shakespeare, Milton, Gray). In *Elfrida*, whose plot will be briefly summarized in this report, the topics are obligations of dynastic marriage, forbidden love, deception, reason of state and honor; but what merges the wires of this narration is no doubt female sovereignty and the musical choices of Paisiello second the assertive structure of the libretto.

The strongest message launched by this opera is that *Elfrida* is a militant warrior, ready to fight and sacrifice her life for the husband and this conviction is certainly near to the political conception of Maria Carolina. She became Queen after marrying Ferdinando IV of Bourbon in 1767 and from 1775 was member of the State Council, influencing all the decisions of the monarchy, above all in cultural ambit; it is not random that in the title page of the original opera libretto the dedication reads “dedicata alla real maestà di Ferdinando IV” but “per festeggiarsi il glorioso nome di sua maestà la regina”, certainly Maria Carolina D’Asburgo.

**Keywords:** *Elfrida*, opera, Maria Carolina, political power.

This article intends to prove that *Elfrida*, a melodrama resulted from the collaboration between the librettist Ranieri de Calzabigi and the composer Giovanni Paisiello (Carli Ballola 1972/73), is a clear demonstration of how, through culture, sovereign power, personified in our case by Maria Carolina of Habsburg, can show its political directions and influence the public opinion.

Let’s try, at first, to frame the political situation of the kingdom in the second half of the eighteenth century (Del Donna 2012). Ferdinand IV (1751-1825), son

of Charles of Bourbon, former king of Naples who had ascended to the throne of Spain after his brother's death, became king at the age of 8, in 1759. For this reason, until he reached the majority of age, he was supported by a Council of Regency chaired by Bernardo Tanucci, who, in constant consultation with Charles III of Spain, prepared the young man's accession to the throne. The era of Ferdinand IV and Maria Carolina of Habsburg, Archduchess of Austria, begins when they get married on April 17<sup>th</sup>, 1767, the first only eighteen, the girl just seventeen. Maria Carolina was a representative of the Enlightened Despotism, personified in Europe by her mother Maria Teresa, for her ambitious, dominant and stubborn character, so different from that of her husband. Once the queen was installed, she dedicated her energies to court life, surrounding herself with artists and men of culture. She increased the number of the public schools, the University of Naples (dedicated to Frederick II of Habsburg), founded museums and libraries, thus acquiring considerable knowledge of the kingdom and earning the appreciation of the Neapolitan nobility and the people.

In contrast to Bernardo Tanucci, who continued to favour the influence of Charles III of Spain on the Neapolitan kingdom, he founded a Masonic lodge, associated with the English one, to which many nobles adhered. It was opposed to Tanucci's policy and in favour of Maria Carolina's project to make the Kingdom of Naples autonomous from Spain. The queen's political prestige continued to grow when in 1775 she gave birth to an heir to the throne and this event allowed her to enter into an agreement with her husband and king, Ferdinand, which provided for a direct role for her in the government of the kingdom. Maria Carolina's authority proved effective when, overturning the traditional alliances of the Kingdom of Naples, which had always been for dynastic reasons (the house of Bourbon) marked by collaboration with Spain and France, she developed more friendly relations with Austria (her homeland) and England.

The melodrama, in this political perspective, is used as an instrument of government. In fact, the attention of the queen to the dramatic theatre was totally in line with the Neapolitan tradition, centred on the San Carlo theatre, which, since its creation, had assumed the role example of political and social independence of the Bourbon monarchy from Spain. For example, the theatre season began on November 4<sup>th</sup>, nameday of the sovereign to whom the theatre was built, and continued through the annual calendar with the premieres linked to days of particular significance for the Bourbon monarchy. The themes of musical tragedies and their relationship with aristocratic power were used as a real *instrumentum regni* that reflected the ideology of the ruling classes and in particular of the monarchy itself. It is particularly important to understand how the operas performed on the stage of the San Carlo, while also involving an artistic development, continued to respect an ideological tradition linked to the figure of Maria Carolina. An also important cultural aspect is significantly given by the influence of local urges, such as the works of Saverio Mattei, Antonio Planelli e Antonio Napoli Signorelli, with provided for an overcoming of the structure of the Metastasian libretto. The composers through the interpenetration between recitative and aria, a use of more articulated meters, for closed pieces (is in

fact surpassed the classic scheme of the two octonary quatrains with the last truncates verse so much dear to the Cesarean poet) and the abundant use of “secco” and “accompagnato” recitatives, put in practice these innovations, as we see in *Elfrida*, event at the end of the opera. This new idea of tragedy in music lays the foundations for the subsequent development of Italian opera, such as that of Bellini and Donizzetti, it is no coincidence that the latter’s most famous work (*Lucia di Lammermoor*) is set in medieval Scotland, like *Elfrida*.

In this regard, I would like to focus on the aforementioned opera, *Elfrida*, the result of the collaboration between two central figures of the Neapolitan and European dramatic stages of the time: Ranieri de Calzabigi and Giovanni Paisiello.

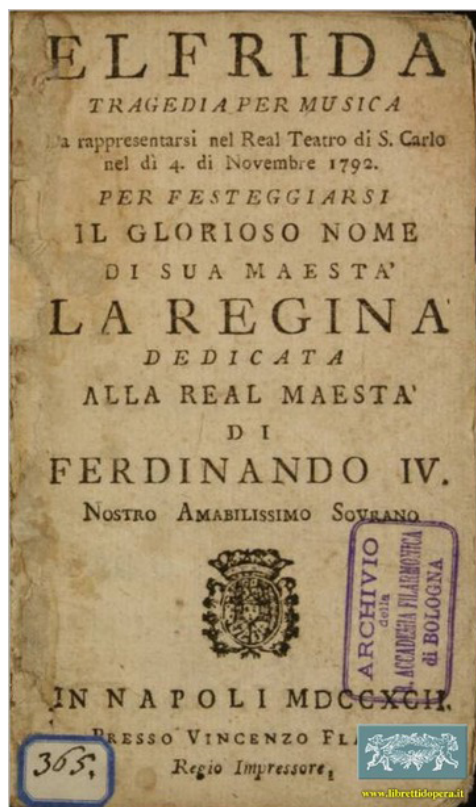
Ranieri de Calzabigi (Livorno, 1714 – Naples, 1795) had arrived to Naples in 1779 from Pisa (two coeval letters attest to it: the first from Pietro Metastasio to Saverio Mattei (Metastasio 1943-1954: 596), the second of Calzabigi himself to Conte Agostini (Calzabigi 1907: 186) with hue had left bored by its provincialism and here he thought he would find those spaces that had been denied to him in Vienna. Now sure of the fame that surrounded him, he decided to settle in the capital of the Kingdom of the Two Sicilies with the prestigious, but unpaid, position of courtly advisor to his majesty. Here, also given his age, he led a secluded life, but this did not prevent him, with the protection of Queen Maria Carolina, from producing his penultimate drama, *Elfrida*.

Giovanni Paisiello (Taranto, 1740 – Naples, 1816) instead comes to Naples from Vienna after having achieved numerous successes throughout Europe and, in particular, in Russia with his most famous opera *The Barber of Seville*. After reaching Naples in October 1784, he places himself at the service of King Ferdinand IV who, in 1787, appointed him as master of the Royal Chapel and while in this position, which assures him an economic tranquility, he puts the tragedy of Calzabigi into music in 1792 (Paisiello 2014).

*Elfrida* can be considered, from the perspective of cultural politics in Naples and in light of Queen Maria Carolina’s commitment to the growth of patronage in favour of tragedy in music, a projection of her sovereignty. The work was commissioned by the impresario Giuseppe Coletta to open the San Carlo season on November 4<sup>th</sup>, 1792 (Fig. 1). Calzabigi ventured for the first time with a medieval Scottish subject, also unusual for the Neapolitan theatre, that even in the last decades of the eighteenth century had focused his programming on non-traditional subjects.

The source of the libretto is a drama by the English writer William Mason from 1752<sup>1</sup>, partially modified especially in the tragic ending by Calzabigi. An element of distance from the previous works which, on the contrary, provided for the obligatory happy ending.

1. La fonte del libretto è un’*Elfrida* sceneggiata nel 1752 da William Mason: W. Mason, *Elfrida a dramatic poem on the model of the ancient Greek tragedy by William Mason*, London, printed by J. and P. Knapton, 1752; lo stesso Calzabigi ci informa “Perplesso nel partito al quale dovevo appigliarmi, in mente mi venne che nella metà di questo secolo Guglielmo Mason, poeta inglese riguardevole, pubblicò una tragedia intitolata *Elfrida* soggetto tratto dall’istoria d’Inghilterra del secolo decimo” (Calzabigi 1994: 584).



**Fig. 1.** Cover of *Elfrida, Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 4 di Novembre 1792 per festeggiarsi il glorioso nome di Sua Maestà La Regina dedicata alla Real Maestà di Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano* in Napoli MDCCXCII presso Vincenzo Flauto Regio Impressore, che d'ora in poi citeremo come *Elfrida* libretto, 1792.

A brief summary of the plot as it appears at the beginning of the libretto, using Calzabigi's own words:

“In the tenth century, and in the time of the heptarchy, an Edgardo reigned in England. His favorite friend and minister was a Count Atelvolto. So much was said and with much praise to the young king about the extraordinary beauty of Elfrida, daughter of Orgando Count of Devon, who sent Atelvolto to his residence, with a secret commission to see the damsel and, if the fame corresponded to her beauty, to ask for her to the father to become his wife and queen. Falling in love with Elfrida at Atelvolto's first meeting, he concealed the king's duties and asked his father for her to be his wife. Married her, to cover up her deception, with the pretext of jealousy, he locked her in a lonely, but sumptuous castle of hers and to all of her, up to her father, he forbade the access; and when he returned to the king he maliciously reported to him, not being Elfrida, neither beautiful, as she was published, nor worthy of her wedding. In the meantime, suspicious and indignant, Orgando of such a strange prohibition, went unknown to the castle of Atelvolto, where was his daughter, to find out why. Edgardo at the same time browsing his kingdom to enjoy hunting, came by chance in the vicinity of the castle and, knowing that Atelvolto was there, wanted to honor him with a visit. Thus for several incidents, the betrayal of the favorite was discovered. These, either true or likely, form the intertwining of the drama. The catastrophe is tragic, killing Edgardo Atelvolto in a duel and marry-

ing Elfrida. It has changed to suit our scenes, and the names of the characters are softened.” (Calzabigi, R. 1792: 5)

A clarification: in the plot of the work the duel is prevented by the intervention of Elfrida. Edgardo then condemns Adelvolto to exile, but he kills himself out of shame. Elfrida herself commits suicide prevented by her father and there is no mention of the marriage between her and the king. The finale remains open as the work closes on this event. In addition, the term “sweetened” means that the names of the characters with respect to Mason’s play have been Italianized. As we see, *Elfrida*’s themes revolve around the problem of dynastic marriage, forbidden love, deception, duty of state and honour. All that unites these arguments within the work is the question of female sovereignty: Elfrida is at times resolute, compassionate, militant, sacrificial victim, but always the protagonist of the scene and of her life choices (Garda 1998). Let’s see some examples.

In the sixth scene of act I on the arrival of Edgardo, King of England, who discovers the betrayal of his protege Adelvolto, it is Elfrida who begs her husband, in a *secco recit*, to have courage, invoking her own moral strength as a model, his words: “Ah sposo, il tuo tacer m’offende. Ancor non sai quanto coraggio, e quanta fiera in me s’annida, agita l’alma mai” (Calzabigi 1792: 27). Elfrida’s statement is rendered a declamatory vocal line that clarifies her virtue and honour when she forgives Adelvolto and offers her moral strength as a model of sovereignty. Despite this, the woman, at first unaware of her deception, decides to share the responsibility with Adelvolto in front of her father Orgando and King Edgardo, hoping to appease their fury. Already from this first example it is clear how the male image pales in comparison with the strong personality of Elfrida. Men appear weak and indecisive (Adelvolto), full of haughtiness (especially Orgando) in his attempt to rise socially with his daughter’s royal marriage, and arrogant (Eggardo).

The image of Elfrida as a warrior princess is instead presented in the first scene of the second act, when we witness the preparation of the duel. The heroine appears in the arena and tries first of all to appease Orgando and Eggardo’s anger by saying “Io la dichiaro (la sfida) indegna del re, di voi, del padre” (Calzabigi 1792: 43). The king replies that the duel is a legal obligation. At this point, Elfrida removes the blade from Adelvolto’s hands and defiantly in front of her father and her king, she offers her life as a sign of martyrdom. Eggardo’s decision to exile Adelvolto even more irritates the woman who announces her unequivocal decision to follow her beloved, addressing her king and affirming: “E credei che il comando crudele sgomenti Elfrida?” (Calzabigi 1792: 45). Paisiello underlines this passage with a *secco recitative*, demonstrating once more the predilection for this musical form (*secco* and *accompagnato* recitatives).

The image of Elfrida as a warrior and fearless princess continues to grow later in the second act; in fact, in the fifth scene she begs Adelvolto to renounce exile, considering it unacceptable without her: “Schermir possiamo il

padre, il re... per sempre essere inseparabili” and showing a dagger he continues “Quest'acciaio è mio... tuo se lo vuoi... Ti basta il core d'impugnarlo, e imitarmi? Ah! Questo solo delle sciagure estreme, liberarci potrà... morremo insieme” (Calzabigi 1792: 48). This passage is rendered by Paisiello again with a *secco recit*, while Elfrida finishes her daring proposal, the musical structure changes in the form of the *accompagnato*. Adelvolto accepts, but under Elfrida's suggestion, this once again highlights the woman's courage and her willingness to die for her ideals and this too reflects Maria Carolina's positions.

As the drama draws to a close even Eggardo is struck by Elfrida's brave actions and begs her to change her decisions and become her queen. The fatal result, however, is imminent and when Adelvolto prepares to leave for exile without his beloved, unbeknownst to everyone, he decides to commit suicide. At the same moment, Elfrida, overcome by the pain of her separation, falls at Eggardo's feet who yields to her requests to follow her husband. However, following the revelation of Adelvolto's suicide, the woman holds a blade and tries to injure herself, but she was stopped by her father and faints in his arms. Eggardo concludes her work by saying: “S'assista, si soccorra, a tutti voi l'affida, lo tutto perderei perdendo Elfrida” (Calzabigi 1792: 60). These concluding lines, which, as mentioned, create a sort of open ending, are particularly significant from the musical structure point of view: Paisiello creates a dramatic recitative accompanied with the whole orchestra which serves as a very effective coda to conclude the ensemble and the whole work.

### ***Elfrida* and cultural politics**

The themes dealt with in *Elfrida*, also considering the examples proposed, reflect the dramatic trends that emerge on the European stages and especially in Naples in this period. Also, the figure of the protagonist, as emerges from the libretto by Calzabigi, is very close to the embodied model of cultural policy by Maria Carolina. The direct association with the queen is explicit in the dedication of the first page of the libretto, which reads “*Elfrida*, tragedy with music to be represented in the Royal Theater of S. Carlo on November 4<sup>th</sup>, 1792 to celebrate the glorious name of her majesty the queen, dedicated to the Royal Majesty of Ferdinand IV, Our Most Amiable Sovereign” (Calzabigi 1792: cover). The dedication to the sovereign could not be missing even if in the background compared to that of Maria Carolina.

The commission of *Elfrida* can be linked to the political developments of the Kingdom of Naples. Calzabigi himself writes in a letter to Count Pepoli in this regard: “I was forced to write it in a month” (Calzabigi 1994: 548), offering a clear indication that this effort was required to make it the opening work of that year's theatrical calendar. The most powerful message of the tragedy, as already stated, is that Elfrida is a militant warrior, ready to do battle to the point of sacrificing her life for the ideals she believes in. At the basis of the choice



of subject (the Scottish Middle Ages) there is perhaps the renewed relationship between the Neapolitan monarchy and England which in this period is particularly intensified. In this perspective, Elfrida can be seen as a powerful image of Maria Carolina's sovereignty and personality and Calzabigi was a skilled collaborator who knew how to create this imagery on the opera stage. His experience and collaboration with Gluck (in the sensitive representation of the death of Maria Theresa of Habsburg, mother of Maria Carolina, in *Paris and Elena* at the Burgtheater in Vienna in 1790) cannot make us think of the commission of the work as a mere coincidence. The stage of the San Carlo was important for the diffusion of the queen's political and personal ideas and *Elfrida's* large fortune in the following years in Italy and in the rest of the European continent is a testament to this<sup>2</sup>.

This article focused on *Elfrida* as an example of expression of political, theatrical and aesthetic culture in Naples in the last part of the eighteenth century (Di Benedetto 2000) rather than determining whether or not it anticipates a specific stylistic trend that will assert itself in the following century (Del Donna 2012). Attention should be paid to how Calzabigi and Paisiello assimilate the ideas circulating in contemporary theatrical culture and pour them into their drama. This approach is the basis for the close consideration of the literary dissertations of theorists such as Planelli, Mattei or Napoli Signorelli that are put into practice by Calzabigi and Paisiello. *Elfrida* can therefore be seen, from this point of view, as a cultural and artistic means to spread the thought of the Neapolitan court which at this time was trying to assert its cultural autonomy from the Spanish court as well.

## Bibliography

- Calzabigi, R. 1792: *Elfrida, Tragedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 4 di Novembre 1792 per festeggiarsi il glorioso nome di Sua Maestà La Regina dedicata alla Real Maestà di Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano*. Napoli, Vincenzo Flauto Regio Impresore.
- Calzabigi, R. 1907: "Lettera al Conte Cosimo Agostini" in G. Lazzeri: *La vita e l'opera di Ranieri de Calzabigi*, Città di Castello, Lapi.
- Calzabigi, R. 1994: "Lettera a S.E. il Conte Alessandro Pepoli etc. nel trasmettergli la sua nuova tragedia intitolata Elfrida" a cura di A. L. Bellina in *Scritti teatrali e letterari* Tomi I , XIII.
- Carli Ballola, G. 1972/73: "L'ultimo Calzabigi, Paisiello e l'Elfrida" in *Chigiana*, a. XXIX -XXX, 357-368.
- Del Donna, A. R.,2012: *Opera, theatrical culture and society in late eighteenth-century Naples*. Chapter 3 - Giovanni Paisiello's Elfrida: Operatic Ydol, Martyr and Symbol of nation - Routledge - London.

2. Performances in Italy and in Madrid, London and Lisbon until the 1804.

- Del Donna, A. R., 2015: "Tradition, Innovation, and Experimentation: The Dramatic Stage and New Modes of Performance in Late Eighteenth-Century Naples" in *Quaderni d'italianistica*, Volume XXXVI n. 1, 139–172.
- Di Benedetto, R. 2000: "*Music and Enlightenment*" *Naples in the Eighteen Century: the birth and death a Nation State*" Ed. Girolamo Imbruglia, Cambridge University Press, Cambridge, 135-153.
- Garda, M. 1998: "Il tragico e il sublime in Calzabigi" in "*Ranieri de Calzabigi tra Vienna e Napoli*" *Atti del Convegno di Studi* (Livorno, 23-24 Settembre 1996) a cura di Federico Marri e Francesco Paolo Russo - Libreria Musicale Italiana – Lucca.
- Metastasio, P., 1943-1954: "Lettera a Saverio Mattei del 14 dicembre 1779" in *Tutte le opere* a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, vol. 5, Vol. IV.
- Piasiello, G. 2014: a cura di Lorenzo Mattei in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma vol. 80.

# EL IMAGINARIO DE LAS VISIONES MUSICALES Y SUS IMPLICACIONES IDEOLÓGICAS: ENTRE EL FOLKLORE POPULAR Y EL SIMBOLISMO NACIONALISTA

**José Miguel Pérez Aparicio**

Investigador predoctoral FPU-Ministerio de Universidades  
Departamento de Arte y Musicología /  
Centre de Recerca en Arts Escèniques (CRAE)  
Universidad Autónoma de Barcelona  
ORCID: 0000-0002-8723-8948

## Resumen

Las “visiones musicales” fueron el formato lírico propuesto por la burguesía conservadora catalana para consolidar un género de *teatre líric català* durante el Modernismo como parte del proyecto cultural del catalanismo. La raíz de su dramaturgia se hallaría en el folklore popular, es decir, se glosarían canciones populares, cuentos y leyendas tradicionales como motor creativo y eje estructural de las piezas.

Este material recabado de la cultura popular estaba poblado de referencias medievales a reyes, princesas, condes y otros personajes de la aristocracia medieval catalana y de sus cercanías: el famoso conde Arnau, la princesa Margarida y el barón de Lleida, los condes de Barcelona visitando a Fra Garí, el príncipe de Inglaterra como uno de los *tres tambors* a su paso por el condado de Granastre, el ficticio “conde Carles de Aragón”, la dama de Aragón (hija del Rey de Francia y hermana del de Aragón), etc. Además, otra de las fuentes principales para la creación del repertorio serían los textos sacros y los personajes religiosos. Muchas visiones musicales estarían basadas en episodios bíblicos, y se conjugaría la identidad catalana con el sentimiento católico como elementos indivisibles.

Si tomamos como referentes ideológicos del momento a Prat de la Riba y a Torras i Bages y analizamos el discurso ideológico que se desprende de las visiones musicales a través de sus teorías, podemos dar un valor ideológico a los elementos del imaginario escénico del género. Estos habrían servido para divulgar entre el público obrero al que iban dirigidos los espectáculos los cimientos culturales en los que se sustentaba la teoría nacionalista.

**Palabras clave:** Teatro lírico, catalanismo, Modernismo, folklore, tradicionalismo

## Abstract

The “musical visions” were a format of lyric theatre proposed by the Catalan conservative bourgeoisie to consolidate a genre of Catalan lyric theatre during Modernism, as part of the Catalanist cultural project. The root for its dramaturgy would be the popular folklore. It would gloss popular songs, tales and traditional legends as its creative motor and structural base for the pieces.

These materials from popular culture were full of references to medieval kings, princesses, counts and other kinds of titles from the Catalan medieval aristocracy: the famous count Arnau, the princess Margarida and the baron of Lleida, the counts of Barcelona visiting Fra Garí, the prince of England as one of the *tres tambores* (three drums) passing by the county of Granastre, the imaginary “count Carles of Aragon”, the lady of Aragon (daughter of the king of France and sister of the king of Aragon), etc.

Moreover, the musical visions would also have sacred texts and religious characters as the sources for the creation of the repertory. Many of them were based on biblical episodes and would join the Catalan identity and the Catholic feeling as indivisible elements.

If we take Prat de la Riba and Torras i Bages as ideological referents of the moment and analyze based on their theories the ideological discourse that can be read on the musical visions, we can give an ideological value to the scenic elements of the imaginary that the musical visions form. The genre would have been used to divulgate throughout the working classes (the public that the musical visions were aiming to), the cultural key elements in which the nationalist theories were basing themselves on.

**Keywords:** Lyric theatre, catalanism, modernism, folklore, traditionalism

## Qué son las visiones musicales

El género de las visiones musicales fue la propuesta del catalanismo tradicionalista y católico para conformar un género nacional de teatro lírico, una inquietud que surge durante el Modernismo tardío como parte del proyecto cultural catalanista para abarcar la totalidad de las artes desde una perspectiva nacional. Entre sus principales impulsores podemos remarcar los nombres de Lluís Graner, Adrià Gual y unos muy jóvenes Josep Carner, Rafael Masó y Joan Llongueras, además de otros colaboradores habituales como Enric Morera, Joan Lambert, Adrià Esquerrà, etc.

Estos, entre 1904 y 1910, fomentaron y extendieron el género de las visiones musicales a lo largo del territorio catalán, desde la experimental sala Mercè de Barcelona (González 2004: 32-44) a la sala Ars Lucis de Terrassa (Aulet 2009: 134-136), el saló Gerió de Girona, además de otras sedes o itinerancias en Tarragona, Reus, Valls, Tortosa... con la especial mención de los Espectacles-Audicions Graner instalados en el teatro Principal de la capital barcelonesa como cúspide del proyecto (Beltran 2020: 305-362).

Esta iniciativa debemos enmarcarla como parte del movimiento del *teatre líric català*, puesto que, siguiendo esta misma finalidad de consolidar un género lírico nacional, los artistas e intelectuales partícipes del catalanismo concibieron diferentes propuestas formales y estilísticas según las necesidades que el género lírico nacional debía cubrir según su perspectiva ideológica personal. Por ello, cabe remarcar que las visiones musicales fueron la apuesta del sector nacionalista más afín al tradicionalismo y al catolicismo, ya

que estos posicionamientos determinarán muy notablemente la iconografía y simbología implícitas en estas obras.

Se debe tener presente también que la consolidación del género de las visiones musicales fue un proyecto de carácter activista, divulgativo y pedagógico. Sus impulsores buscaban, más que un lucro empresarial, la divulgación de su ideario nacionalista y la instrucción de los espectadores en sus mismos valores éticos y morales. Por ello, el contenido de las obras está especialmente seleccionado y la manera de tratarlo, muy cuidada para mantener la línea ideológica marcada por las empresas y sus directores. Bajo esta estricta supervisión y censura, se aseguraban su principal objetivo de nacionalizar a las clases trabajadoras a través de la divulgación en el entorno urbano del folklore rural, de la lengua catalana y del imaginario y mitología propias del catalanismo, además de instruir en el correcto gusto estético y bajo los valores de la moral católica.

### **Objetivos y metodología**

Tras un breve análisis de la concepción dramática del género para entender en qué se basaban estas obras y cómo se presentaban al público, se procederá a analizar el imaginario escénico de las visiones musicales: qué contenidos basan su composición, cuáles son recurrentes hasta convertirse en característicos del género, qué funciones simbólicas ejercen y qué valor tienen o transmiten al espectador. Es decir, si las visiones musicales principalmente glosaban leyendas, canciones populares y episodios religiosos, se incidirá en definir el discurso ideológico subyacente y en la relación que este tenga, a su vez, con los movimientos e inquietudes del momento en el terreno político y eclesiástico.

Ello está basado en una catalogación previa del repertorio y en un proceso de documentación tanto de los materiales literarios, musicales y visuales que conformaban la obra, como de su recepción y crítica en prensa. Estas obras pasarán por un proceso de análisis multimodal de contenido en clave cualitativa, que nos acabe permitiendo hacer generalizaciones cuantitativas. Para ello se toma como unidad de análisis cada texto literario en busca de elementos léxicos que definan o determinen cuáles son los objetos recurrentes y característicos que conforman el imaginario que las visiones musicales recrean en escena. A esto, se añade el análisis de otros elementos semióticos que interactúan con los textuales, especialmente los escénicos y lumínicos, puesto que las visiones musicales eran espectáculos escénicos de naturaleza pluridisciplinar y multimedia.

Se procederá entonces a una primera clasificación que lleva a dividir el repertorio de visiones musicales en dos grupos: las basadas en leyendas populares y las basadas en episodios religiosos. Como resultado se identifica como objetos característicos del imaginario de las visiones legendarias a personajes nobiliarios relativos a las antiguas entidades territoriales de la actual Cataluña y a castillos y otros elementos del paisaje medieval descontextualizados temporalmente; y, de las visiones religiosas, a la Virgen, el niño Jesús y otra serie de personajes bíblicos y del santoral, elementos lumínicos

que resaltan sus apariciones, y paisajes relacionados a lugar de culto, como el monasterio de Montserrat o la silueta de sus montañas.

Paralelamente, al tratarse de empresas con una causa activista y un objetivo divulgativo y pedagógico, se identifican sus objetivos a través de técnicas de análisis discursivo aplicadas tanto de sus propias declaraciones como a las reseñas en prensa de sus visiones musicales, y se trazan los referentes teóricos de las ideologías de los autores y empresarios involucrados. Con esto, identificamos a Torres i Bages como referente religioso en cuanto a la relación entre espiritualidad católica y sentimiento identitario, y a Prat de la Riba respecto a la definición nacionalista de los elementos que conforman la identidad catalana.

Los resultados expuestos se obtienen al comparar finalmente las teorías ideológicas de dichos autores con los elementos identificados en el imaginario de las visiones musicales, entendidos como complementos semióticos de un mismo discurso. Con este se pretende comprobar si dichos elementos del imaginario se dotan de una función ideológica sustentada en estas teorías y si su tratamiento semiótico alcanza un valor simbólico. Por lo tanto, se estará siguiendo una metodología abductiva por la que el trabajo empírico sobre las visiones musicales y su ideología contemporánea y la construcción teórica de su marco analítico se van construyendo paralelamente, puesto que el estudio empírico del contenido demanda un análisis discursivo que, a su vez, condiciona la fase de documentación empírica.

### **Concepción dramaturgica del género**

Para que el nuevo género estuviese intrínsecamente relacionado con la esencia cultural de la identidad catalana, se teoriza una elaborada propuesta que inicialmente desarrolla Adrià Gual bajo el nombre de “cançons catalanes harmonitzades per a l’escena” (Batlle 2001: 233-269) y que, cuando Lluís Graner toma el relevo e institucionaliza el género con una temporada y sede estable, renombra como “visiones musicales”.

La dramaturgia del nuevo género debía enraizar y partir desde el folklore popular; es decir, se glosarían historias populares como motor creativo y eje estructural de la pieza. Su principal particularidad es que estas no servirían meramente como material en el que inspirarse para escribir un nuevo drama, sino que se debía respetar al máximo posible el material folklórico recabado de las fuentes orales de origen, puesto que en ellas residía la esencia atemporal de la identidad catalana transmitida de generación en generación (Batlle y Gallén 2016: 153-162). El género lírico nacional debía actuar como un continuador en el medio urbano e industrial de esta transmisión oral, siendo fieles al material original.

Por lo tanto, las visiones musicales supondrán una materialización del imaginario popular oral en escena, de ahí su carácter de “visión”. De esta manera también se modernizaba la cultura folklórica a través de espectaculares pues-

tas en escena para que, a través de una forma atractiva, se renovase el interés por un contenido tradicional. Las visiones musicales glosarían canciones populares, leyendas tradicionales, rondallas infantiles... todas ellas provenientes de cancioneros y romanceros populares compilados por los folkloristas del momento. Sin embargo, su puesta en escena rehuiría el costumbrismo o realismo tradicional y se elaboraría en clave simbolista, influida por el medievalismo maeterlinckiano: escasa acción y desarrollo narrativo, más bien basado en la presentación de cuadros medievales atemporales y en la sugestión de sensaciones o situaciones a partir del uso específico de la música, la iluminación, el color y otros recursos escénicos y escenográficos al alcance.

En términos musicales, rehuirían explícitamente el lirismo melódico italianizante para buscar un diseño vocal mucho más plano y lineal, aproximándose al concepto de la *volksmusik* como uno de los pilares del nacionalismo cultural alemán que ejercía como su referente. Su objetivo era estilizar el canto popular, elemento identitario clave, por lo que sus líneas vocales, cuando no glosaban directamente las melodías tradicionales, eran de estrecho ámbito melódico, con saltos pequeños y movimientos más bien por grados conjuntos. Si tomamos como muestra las partituras de Joan B. Lambert (de las pocas que se conservan íntegras de la sala Mercè) y los fragmentos publicados en prensa de Borràs de Palau, vemos cómo generalmente la voz pivotaba entre la tónica y la dominante apoyándose en los grados intermedios como notas de paso, mientras que a nivel instrumental se llega a introducir un alto grado de cromatismos y disonancias buscando el interés y modernidad musical en el color armónico.

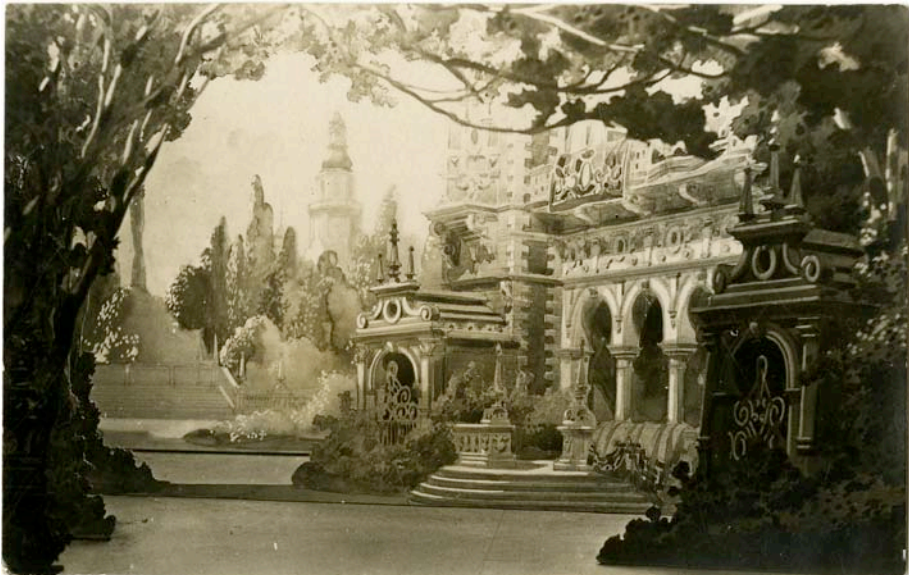
### El medievalismo y la nobleza del folklore popular

Si analizamos el contenido de las historias seleccionadas para ser llevadas al escenario, podemos identificar ciertas tendencias constantes: la atemporalidad medievalista, la presencia de personajes nobiliarios de los condados catalanes y de la corona aragonesa y, por supuesto, el uso exclusivo de la lengua catalana, con un carácter marcadamente arcaizante contextualizado dentro de este medievalismo mitológico. Estos elementos aparecerán en el repertorio teatral de manera casual por ser ya habituales en las historias populares de los romanceros y cancioneros. Al glosar el folklore popular, respetando y variando lo mínimo posible el contenido original recogido de las fuentes, sus temáticas y motivos característicos pasarán a ser los mismos en el nuevo género lírico. Se pensaba que así se mantenía intacta y preservada la esencia de la cultura nacional catalana que residía en este folklore (Batlle 2001: 240-251), y era la técnica para “nacionalizar” el género y que su concepción dramática estuviera intrínsecamente relacionada con la identidad catalana.

La principal publicación folklorista que habría servido de fuente a los dramaturgos y compositores habría sido el *Cançoner popular* editado por Aureli Capmany y publicado por la editorial *La Renaixença*, especialmente la primera

serie de 1901-1903, en la que colaboran como ilustradores Lluís Graner y Adrià Gual. Muchas de las visiones musicales de la primera temporada de los Espectacles-Audicions Graner (1905-1906) son glosas de canciones aquí incluidas (*La presó de Lleida, El Comte l'Arnau, Els tres tambors...*) y otras tantas fueron glosadas en la sala Mercè (*Lo Decembre congelat, La porquerola, La Mare de Déu, La pastoreta...*). En menor medida, también se utilizó como referente el *Romançer popular de la terra catalana* que edita Marià Aguiló en 1893, de donde se toma, por ejemplo, la leyenda de *Donzella qui va a la guerra* para el teatro Principal de Barcelona en 1906, o donde ya aparecía la *Blançaflo* que Adrià Gual glosó junto con Enric Granados entre 1897 y 1899.

El medievalismo atemporal es una de las características implícitas en el folklore, que acaba también caracterizando al repertorio de visiones musicales. Tanto los exteriores de los castillos (con incluso la construcción de torres y escaleras practicables de grandes dimensiones) (Fig. 1.) como sus interiores (grandes salones de piedra, arcos y pórticos de madera) serán los espacios más comunes recreados en escena, a lo que acompañarán unos vestuarios acordes. Sin embargo, estas escenas serán más bien ambientaciones sugestivas, puesto que las obras no mencionan hechos históricos concretos que las sitúen en un pasado real, ni fechas ni lugares que las concreten de manera historicista, sino que más bien actuarán como imágenes de un pasado idealizado o mitológico.



**Fig. 1.** Postal con la imagen de la escenografía de Moragas y Alarma para el cuadro segundo de *Els tres tambors*, en la que se ve el jardín del palacio de la princesa de Granastre donde llegará el tambor del ejército victorioso a pedirle la mano (CDMAE: Registro 317221; topográfico F 302-13).



Aunque fuera causado por el propio contenido del folklore que se glosaba, este medievalismo encajaba perfectamente con las pretensiones artísticas de los ideólogos y directores artísticos del género. Cabe tener en cuenta que las obras simbolistas de Maeterlinck fueron una de las inspiraciones directas para la dramaturgia concebida para el género por Adrià Gual, quien ya había versionado el *Pelléas et Mélisande* (1893) en su propio *Nocturn* (1896) (Solana 2013: 67-71), y la estética medievalista era una de las características del teatro simbolista que se importó para modernizar la escena teatral catalana durante el Modernismo (Castellanos y Marrugat 2020: 31-35).

El material popular que se toma de base para el repertorio estaba también poblado de reyes, princesas, condes y otros personajes de la nobleza medieval relacionada con los territorios catalanes: el famoso conde Arnau, la princesa Margarida y el barón de Lleida, los condes de Barcelona visitando a Fra Garí, el príncipe de Inglaterra como uno de los *tres tambors* a su paso por el condado de Granastre, el ficticio “conde Carles de Aragón”, la dama de Aragón (hija del Rey de Francia y hermana del de Aragón) (Fig. 2), etc., que en varios casos, además, se muestran como las figuras de toma de decisión judicial (el conde de Barcelona condena o perdona a Fra Garí, el barón de Lleida decide sobre las sentencias de muerte de los presos...).



**Fig. 2.** Esbozo escenográfico de Frederic Brunet y Antoni Pous del cuadro primero de *La dama d'Aragó*, de Josep Morató y Adrià Esquerrà (CDMAE Reg. 249665, top. esc E 2).

Estas historias, que de manera oral transmitieron entre generaciones a lo largo de los siglos a las figuras aristocráticas como los personajes dirigentes del poder territorial, adquirirían un nuevo valor en el contexto de la construcción de culturas nacionales en los albores del siglo xx. Con ellas, las visiones musicales pretenden divulgar en un formato cultural de masas la existencia pasada de una administración y títulos nobiliarios propios relativos a la Corona de Aragón y los condados catalanes, ejecutores de su propia justicia, y de una lengua propia con siglos de antigüedad que ejercía como elemento aglutinante entre ese pasado y el presente, como continuadora del hecho nacional. Es decir, los dos puntos que Prat de la Riba remarcaba como indispensables para considerar a un pueblo como nación: una lengua y una legislación propias (Prat de la Riba 1978: 49).

Las empresas dedicadas a las visiones musicales no eran explícitamente políticas, cosa en la que incidía, por ejemplo, Lluís Graner de cara al Hospital de la Santa Creu, propietario del teatro Principal:

“[...] entre las reformas que estoy haciendo en el teatro Principal que tengo en arrendamiento, y como complemento de la ornamentación de su fachada, pienso poner una bandera catalana en la parte superior de la misma. Al obrar así no entiendo de ninguna manera dar el menor asomo de carácter político a mi empresa, que es puramente artística y educativa. [...]” (CAT AHSCP 01-I.6-02-04.01-7.110, pp. 26-27 [Lluís Graner, 12/10/1905])

Por ello, justificar todo el constructo dramático de su repertorio exclusivamente mediante la teoría estética y referencias artísticas era un punto determinante, pero su activismo catalanista era patente y acababa evidenciando sus filias ideológicas. La selección del folklore a glosar tampoco era meramente artística, puesto que la divulgación en escena de los valores y símbolos que tenía implícitos este folklore se puede relacionar directamente con el programa del nacionalismo catalanista que se difundía activamente durante esos años. Entre los artistas e intelectuales implicados en las visiones musicales, especialmente los más jóvenes eran abiertamente “humils deixebles del gran Prat de la Riba”, como describe Emili Vallés a Rafael Masó (promotor del género en Girona) en la revista *Presència* 299, p. 16. Masó, incluso, recibiría el apoyo directo de Prat de la Riba desde la diputación de Barcelona para proyectos culturales posteriores como fue la sociedad Athenea (Oller 1980: 28).

Los movimientos catalanistas surgidos para cimentar un arte nacional basado en la cultura popular y los bellos oficios tradicionales, como manifiesta Joaquim Folch i Torres, estarían inspirados o verían sus mismas pretensiones reflejadas directamente de Prat de la Riba, quien a su vez enmarca sus ideas dentro de las corrientes nacionalistas europeas que pretenden buscar los elementos definitorios de sus identidades en las artes populares (Vidal 2014):

“[...] aquesta obra en conjunt deu ésser el desenrotlló d'aquell punt del llibre de Prat de la Riba, on se posen a contribució per a demostrar l'existència de la Nacionalitat Catalana els fets de l'art, com els de la llengua i el dret.” (Folch i Torres, J.: “L'art popular”. *La Veu de Catalunya* [07/03/1912], 4).

Por ello, la teoría nacionalista de Prat de la Riba se acaba alzando como el referente ideológico del catalanismo del momento, que tenía un impacto y recibía un seguimiento directo por parte de los activistas culturales implicados en la producción de visiones musicales.

Siguiendo el pensamiento que refleja en *La nacionalitat catalana* (1906), que serviría como manual de referencia para el catalanismo del momento y el venidero, Prat de la Riba teoriza, aunque estas ideas ya venía sosteniéndolas desde el *Compendi de la doctrina catalanista* de 1894, que una identidad cultural se podría constituir como nacional si esta tuviese una lengua común propia y una tradición legal o de derecho diferenciada:

“Si ésser pàtria, si ésser nació era tenir una llengua, una concepció jurídica, un sentit de l'art propis, si era tenir esperit, caràcter, pensament nacionals, l'existència de la nació o de la pàtria era un fet natural com l'existència d'un home, independent dels drets que li fossin reconeguts.” (Prat de la Riba, E. 1978 [original 1906]: *La nacionalitat catalana*, Barcelona, 49).

En estos dos aspectos incidirán las visiones musicales, dando al uso del folklore un valor ideológico y llevándolo a un plano simbólico. La permanente estética medievalista previamente mencionada hace que el público coloque estos elementos, lengua y nobleza territorial, en un imaginario del pasado histórico mitificado. El uso de la lengua catalana con notables estilemas arcaizantes, ya recuperados por la *Renaixença*, hace de conector entre pasado y presente a través de la lengua común, remarcando sus siglos de tradición. Los títulos nobiliarios y las constantes menciones a la corona de Aragón, además, remarcarán la tradición legislativa propia en clave monárquica, encajando con los posicionamientos imperialistas del propio Prat de la Riba, opuestos a otras tendencias del catalanismo favorables al republicanismo.

Las visiones musicales, por lo tanto, jugarán un papel en la “nacionalización” de las clases populares y en la divulgación de la teoría nacionalista del catalanismo. En estos momentos, una de las mayores preocupaciones para la sociedad catalana conservadora es la migración de trabajadores industriales provenientes de regiones castellanoparlantes y la pérdida de la cultura tradicional por la popularidad de nuevos géneros importados (Aviñoa 1985: 260-265). Esto es, que las nuevas clases trabajadoras impusiesen el castellano como lengua común en las ciudades y que la zarzuela o la revista sustituyesen a las formas culturales tradicionales. Por ello, las visiones musicales se implementan como un espectáculo dirigido a estas clases populares, y especialmente al público infantil y familiar, para mantener la transmisión del folklore rural y de la lengua catalana en ámbitos urbanos.

Los bajos precios a los que deben vender las entradas para facilitar el acceso a la clase trabajadora, los días especiales dedicados a los niños con ofertas y sorteos, la inclusión de cine cómico como parte de las sesiones y de efectos visuales espectaculares... todo ello va dirigido a atraer a este público hacia unos espectáculos modernizados a las nuevas tendencias estéticas y

tecnológicas del siglo XX, pero manteniendo un contenido tradicional y unos valores morales censurados. Además, en muchas de las obras se incluirá la participación directa de niños como actores, normalmente en números de baile de sardanas, por lo que se ejerce un activismo directo enseñando a los niños el baile tradicional, ya no solo como espectador, sino como partícipes.

### Referencias bíblicas y personajes religiosos

Además del folklore de los romanceros y cancioneros populares, dentro del repertorio de visiones musicales cabe remarcar la presencia de referencias religiosas y la representación de escenas bíblicas.

En dicho repertorio encontramos obras que se corresponden directamente con episodios bíblicos. En estos casos, la mitología o elementos del imaginario popular que se toman como base a glosar vienen directamente de los textos sacros. Casos como estos son *La nit de Nadal* (escenificación del poema de Francesc Casas musicado por Joan Lamote de Grignon), las dos versiones de *La resurrecció de Llätzer* (una de Guimerà y Morera y otra de Josep Carner y Joan Borràs de Palau [Fig. 3]) o *L'oració a l'hort* y *El calvari* (ambas probablemente con texto adaptado por Josep Carner y proyectadas en versión cinematográfica durante la temporada de Cuaresma), o incluso *La tornada del fill pròdig* (de Lluís Viladot y Joan Fargas, basada en la parábola homónima).



**Fig. 3.** Fotografía de escena del cuadro primero de *La resurrecció de Llätzer* de Josep Carner y J. Borràs de Palau representada en la sala Mercè. (*La Il·lustració Catalana* 150 [15-04-1907], p. 2).

Otras, sin embargo, no beberán directamente de textos bíblicos, pero sí que tratarán personajes del imaginario sacro como son los casos de *La Mare de Déu quan era xiqueta* (de Josep Carner y Joan B. Lambert), el *Somni de Jacob* (Mateu Nonell y Adrià Esquerra) o *Moisès* (Viladot y Fargas). En un punto intermedio entre la referencia religiosa y la popular, encontramos las visiones basadas en diversos personajes del santoral y a sus milagros: *Sant Ramon nonat* (Folch i Torres y Piqué), *Lo miracle del Tallat* (Carner y Morera) (Fig. 4), *El miracle de Sant Francesc* (Marc Miravittlas y Nicanor Pérez)... E incluso, muchas otras donde está presente la referencia a lugares significativos para la Iglesia catalana, como los casos de *Montserrat* (Folch i Torres y Joaquim Grant), *La mort de l'escolà* (escenificación de la canción de Antoni Nicolau sobre texto de Verdaguer) o *Fra Garí* (Xavier Viura y Morera).



**Fig. 4.** Fotografía de escena del cuadro tercero de *El miracle del Tallat* de Josep Carner y Enric Morera representada en el teatro Principal de Barcelona (*La Ilustración Artística* 1250 [11-12-1905], p. 807).

Con este repaso, se evidencia que la referencia religiosa era prácticamente omnipresente en el repertorio, ya fuera de manera explícita y directa glosando los textos bíblicos, a través de referencias secundarias a personajes de la esfera religiosa como santos o frailes o mediante la localización de la acción en espacios de devoción como sería Montserrat. No obstante, debe-

mos remarcar la modernidad de estas puestas en escena, que pretendían renovar el interés popular por este folklore o mitología religiosa y atraer a las clases populares mediante su espectacularidad escénica. En el caso de las visiones de contenido religioso, es la luz eléctrica el elemento que juega un papel especialmente relevante.

La iluminación eléctrica es, en estos primeros años del siglo XX, un elemento de vanguardia en el teatro. De hecho, las salas dedicadas a visiones musicales deberán hacer grandes inversiones para electrificar sus instalaciones e instalar las hileras de bombillas de colores necesarias para realizar estos efectos. Los juegos de intensidades, las mezclas y transiciones de colores, el dibujo de siluetas... resultarán técnicas muy atractivas al público. Pero, además, la luz es un elemento cargado de valor simbólico para el catolicismo vitalista.

Como queda patente en los escritos y reseñas dedicados a *La matinada* de Adrià Gual y Felip Pedrell (obra que recrea un amanecer a través de la progresiva iluminación del escenario), la luz es sinónimo de nueva vida, del despertar al regalo del Señor de un nuevo día, de un despertar también espiritual para reconducirnos al buen camino:

“[...] El sentiment poètic de la vinguda del nou dia, de la sortida del bon sol, ha inspirat a en Pedrell una música de caràcter quasi místic: és el cant de la multitud que regracia al bon Déu que ens envia l'astre de la llum i de la vida. És un himne en el qual els vells decrepits i els infants, les donzelles i les mares canten les benefactors gestes del sol. [...]” (*Revista musical catalana* 23 [noviembre 1905], 218)

La aparición, además, de personajes sacros envueltos en destellos de luz blanca, como el caso de la Virgen en *La mare de Déu quan era xiqueta* y en *Lo miracle del Tallat*, o incluso de las hijas del conde Arnau en la obra homónima como representación de la pureza que expulsa al mal del condenado, serán casos que combinen estas dos concepciones del uso de la iluminación.

La función, por tanto, que acaban ejerciendo estas obras es la de modernizar la cultura religiosa y actualizarla a la incipiente modernidad del siglo XX, pero de manera censurada y moral. Este era, de hecho, uno de los fines perseguidos especialmente durante el papado de Pío X (1903-1914), a quien hicieron referencia en la prensa los defensores del género lírico y de las proyecciones cinematográficas que acompañaban las sesiones, pues la Iglesia fomentaba este tipo de espectáculos incluso a través de encuentros de empresarios y sesiones de proyecciones en el Vaticano y la creación de distribuidoras ligadas a la institución católica.

Para los promotores del género, la identidad catalana era intrínsecamente católica y resultaba indisociable el sentimiento nacional del religioso. Por ello, resultaba totalmente natural para ellos alternar escenas religiosas sobre santos locales o milagros bíblicos con episodios medievalizantes del folklore rural, puesto que ambos pertenecían al imaginario nacional en igual medida. Esta concepción es heredera de la mitología de Jacint Verdaguer, de quien de

hecho glosan varios textos como visiones musicales, y recibiría una influencia directa del pensamiento de Torras i Bages, con quien Lluís Graner había llegado a tener contacto directo a través del Cercle Artístic de Sant Lluç cuando Torras i Bages era su consiliario (Jardí 1976: 57).

Con esta institución artística, de fuerte carácter católico, tuvieron contacto los principales promotores e implicados en la producción de visiones musicales, desde Graner y Gual a Antoni Gaudí (arquitecto de la sala Mercè), Joaquim Vancells (fundador de la sala Ars Lucis), o Modest Urgell (director escénico de los Espectacles-Audicions Graner), por lo que ya no solo compartirían entre ellos la ideología católica del círculo, sino que este podría haber sido uno de sus principales nexos de unión o lugares de encuentro en la gesta del proyecto.

Volviendo al papel del obispo Torras i Bages, en estos momentos ya había publicado la pieza clave de su ideario, *La tradició catalana* (1892), con la que promovió bajo el conocido lema “Catalunya serà cristiana o no serà” la indivisibilidad entre religión y nacionalidad catalana, en parte como método de protección y legitimación ante el liberalismo secularizador que se abría paso (Torras i Bages y Pérez Francesch 1985: XII-XXIV), y que podemos ver patente en el repertorio de las visiones musicales. En su revista *Montserrat* se iniciarían en la publicación en prensa Rafael Masó (arquitecto y director artístico del salón Gerió) y Josep Carner (adaptador dramático a sueldo fijo de los textos de la sala Mercè y de los Espectacles-Audicions Graner) (Prats 2007: 12).

Estos espectáculos estarían participando en la divulgación de los símbolos creados en torno al catalanismo católico y fomentando la unidad patriótica alrededor de hitos religiosos. Esto, sumado a la clara intencionalidad que tenían sus empresarios de ofrecer las entradas a bajo precio y ubicar sus salas en espacios urbanos para facilitar la asistencia de las clases obreras, deja claro que la pretensión era la de atajar la “cuestión social” del momento a través de la instrucción en los valores religiosos e identitarios, colocando, a su vez, a la Iglesia como institución indispensable para la integridad de la identidad cultural catalana (Torras i Bages y Pérez Francesch 1985: XII-XXIV).

“El artista Graner, al poner en práctica su gran idea de exhibición de cuadros plásticos y musicales con el nombre de *Espectáculos y Audiciones*, se propuso, por lo visto, varias cosas y, entre ellas, la moralización del “Teatro”, pues habíamos llegado a un extremo en el que la inmoralidad y malas costumbres habían invadido por completo los escenarios del modo más descarado. Este lo ha conseguido, pues en su teatro nos exhibe funciones que son el ejemplo de todas las virtudes, con lo que ha hecho muy bien. Es lástima que no haga unas sesiones exclusivamente para la clase obrera a precios sumamente reducidos, en competencia con los teatros inmorales, que no dudamos que estarían muy concurridas y en ellas el obrero se moralizaría e ilustraría a la vez. M. C.” (*La Academia Calasancia* 337 [04/04/1906], p. 331).

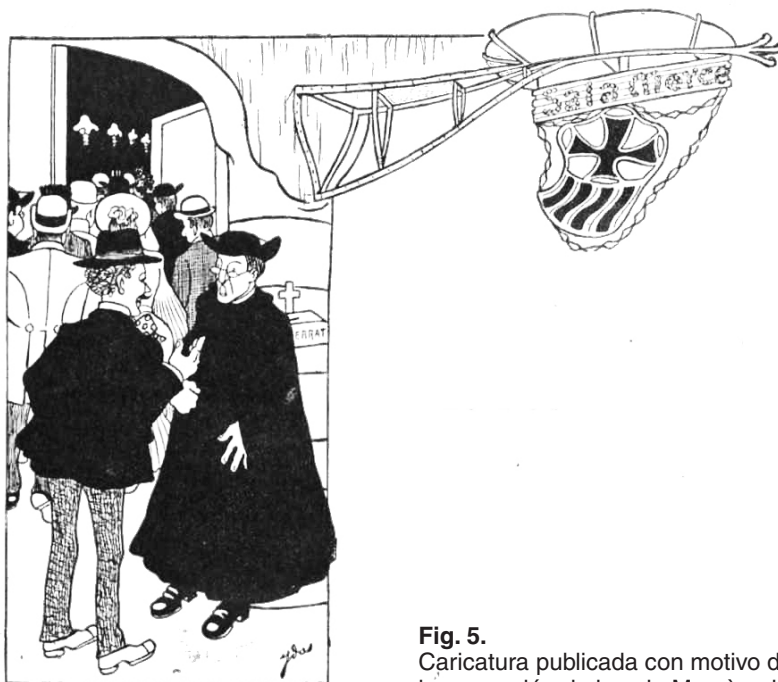
La vinculación del proyecto con las instituciones religiosas será, aunque no oficial, bastante evidente. La primera de las salas dedicadas al género de

las visiones musicales, la sala Mercè, tuvo una sonada inauguración por la notable presencia de personajes del mundo eclesiástico (Fig. 5), lo que causaba reticencias entre los sectores menos afines al clericalismo, además de al clero anticatalanista:

“A la atentísima invitación del maestro Graner correspondió su público selectísimo. Estábamos allí la crema del catolicismo barcelonés, muchas y distinguidas damas apostólico-romanas y cosa de una docena de reverendísimos señores sacerdotes. [...] La sala Mercè comienza, por este lado, con todo género de garantías religiosas, lo cual me tranquiliza para el caso posible de un incendio allá dentro [...] los que no pudieran salir tendrían el consuelo de morirse calientes, pasando en breve tiempo desde esta mísera vida a las excelsas regiones de donde bajan los ángeles [...]. Federico Urrecha. (*El Diluvio* 308 [04/11/1904], ed. mañana, 16-17)

“[...] De totes maneres, la sala Mercè constitueix una curiositat barcelonina, que per lo mòdic de son preu d'entrada està a l'alcanç de totes les fortunes. No sé si donat el seu caràcter religiós, algun prelat es dedicarà a concedir algunes indulgències als que la visitin.

Lo que sí em consta, perquè ho vaig veure, és que el dia de la inauguració, una senyora en sortir anava tota adelerada buscant la pica de l'aigua beneïda.” (*L'Esquella de la Torratxa* 1349 [11/11/1904], 733)



—¿No deyan que 'n farían pagar una pesseta d'aquestes «projeccions enraonadas?»  
 —No, sant cristià; no val més que 25 cèntims.  
 —¡Ah, vamos! Això ja es mes enraonat.

**Fig. 5.** Caricatura publicada con motivo de la inauguración de la sala Mercè publicada en *L'Esquella de la Torratxa* 1349 (11-11-1904), p. 726.



Además de las moralmente adecuadas visiones musicales, el cinematógrafo de la sala Mercè era el único de la ciudad que poseía el visto bueno de la censura eclesiástica para que asistieran a sus proyecciones los clérigos. Por su parte, el salón Gerió, diseñado en Girona por Rafael Masó, sí que estuvo ligado directamente al Centro Moral Gerundense al instalarse en su edificio. También, entre los autores de visiones musicales podemos encontrar a diversos *mossens* y capellanes, por lo que el activismo religioso del proyecto queda totalmente patente e incluso apoyado por las instituciones religiosas, que pondrán a su servicio los diarios religiosos como un importante medio propagandístico para estos espectáculos.

## Conclusiones

Además de espectáculos con voluntad artística y que conectan estéticamente con la modernidad del siglo XX, las visiones musicales se crearon como herramienta para divulgar como espectáculo de masas un programa ideológico catalanista y católico. Los elementos que conforman el imaginario de las visiones musicales son asimilables a los que conforman la esencia teórica de la identidad catalana y habrían servido para introducir al público los referentes culturales en los que se basaba el catalanismo conservador.

Los condes, reyes y princesas del folklore popular que glosan las visiones musicales, enmarcados en un contexto medievalista que los dota de un valor atemporal, ejercen de símbolos de la tradición legislativa propia que Prat de la Riba considera necesaria para considerar a un pueblo como nación. Además, aparece la lengua común propia que este mismo medievalismo y las características arcaizantes del léxico legitiman en el pasado histórico, además de que ejerce como elemento continuador con el espectador catalanoparlante del presente. Los personajes sacros y lugares de culto que aparecen en las visiones musicales también tendrán una lectura ideológica en clave identitaria al ligar la nacionalidad catalana con el sentimiento católico como algo intrínseco, siguiendo la doctrina de Torras i Bages.

Por lo tanto, podemos hablar de las visiones musicales como un repertorio de teatro lírico basado en la modernización formal del folklore e inspirado directamente en el teatro del arte y en el teatro simbolista, a la vez que era un repertorio dedicado a la divulgación del ideario nacionalista y a la difusión, como espectáculo de masas, de los símbolos que componen la identidad cultural catalana según las teorías del sector catalanista conservador y católico.

## Bibliografía

- Aulet, J. 2009: "El Modernisme a Terrassa. L'empremta literària". *Terme* 24, 117-141.  
 Aviñoa, X. 1985: *La música i el Modernisme*, Barcelona.

- Batlle, C. 2001: *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*, Barcelona.
- Beltran, C. 2020: *Oleguer Junyent i Sans, pintor-escenògrafo. Entre la tradició y la modernidad (1899-1936)*, Universitat de Barcelona.
- Castellanos, J.; Marrugat, J. (dirs.) 2020: *Història de la literatura catalana, vol. VI. Literatura contemporània II: Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, Barcelona.
- González, A. 2004: "La Sala Mercè, el desaparecido cinematógrafo diseñado por Antoni Gaudí". *Quaderns científics i tècnics de restauración monumental* 14, 32-44.
- Gual, A. 1904: "El Teatre Líric Català". En Batlle, C. y Gallén, E. (eds.) 2016: *Teoria escènica*, Barcelona.
- Jardí, E. 1976: *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*, Barcelona.
- Oller, D. 1980: *La poesia de Rafael Masó: per a una anàlisi de la poètica noucentista*. Girona.
- Prat de la Riba, E. 1978 (original 1906): *La nacionalitat catalana*, Barcelona.
- Prats, D. 2007: *Rafael Masó: antologia poètica*. Girona.
- Solanilla, A. 2013: "Adrià Gual, l'escenògraf de la modernitat". *Serra d'Or* 640, 67-71.
- Torras i Bages, J. y Pérez Francesch, J. L. (ed.) 1985: *L'Església i el regionalisme i altres textos (1887-1899)*, Barcelona.
- Vidal, M. 2014: *Enric Prat de la Riba i les arts. Recull epistolar 1911-1916*, Girona.

**“CASSALLA CONTRA ESPANYA”.  
REPRESENTACIONS D’ESPANYA I DEL PODER CASTELLÀ  
EN LA MÚSICA VALENCIANISTA (1993-2022)**

**José Antonio España Salinas**

Departament d’Història Moderna i Contemporània  
Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València  
ORCID: 0000-0002-0620-7219

**Resum**

Des de mitjans de la dècada de mil nou-cents noranta, la música en valencià començà a créixer de manera exponencial fins a convertir-se en una cultura de masses capaç de mobilitzar a milers de persones en grans festivals de tres dies de duració. Un esclat de popularitat que l’ha portat a convertir-se no solament en el motor de la nova generació nacionalista, sinó també en la gran constructora del discurs d’aquestes cultures polítiques. De fet, la manera d’entendre la nació que ha articulat s’ha fet més i més complexa amb el pas dels anys, ja que s’ha fragmentat en desenes de temàtiques i elements discursius, que han acabat per construir un tot heterogeni capaç d’aglutinar i homogeneïtzar a gran part de les esquerres valencianes sota el paraigua del valencianisme. Un dels elements fonamentals és aquell que ens presenta el poder centralitzador espanyol com a culpable dels mals que afecten el País Valencià des de fa més de tres segles. És a dir, la “castellanització” del territori valencià hauria causat la pèrdua de gran part de la identitat valenciana i, per tant, del caràcter del poble. Un caràcter que els compositors tracten de recuperar, mitjançant la construcció d’una imatge negativa d’Espanya —especialment del poder castellà— que resulta en el principal argument per tal d’edificar un discurs basat en la lluita del “nosaltres contra els altres” o de la “casa contra l’univers”. És per això que ítems com la corrupció, la degradació cultural, la destrucció del medi ambient i dels costums autòctons, l’autoritarisme o la falta de llibertats han esdevingut sinònims d’Espanya en les lletres de moltes de les cançons d’aquest moviment cultural. En definitiva, la imatge negativa d’Espanya, construïda per la música, ha servit per justificar el discurs nacionalista valencià.

**Paraules clau:** Valencianisme, música, poder, Espanya, nacionalisme

**Abstract**

Since the mid-1990s, music in Valencian began to grow exponentially until it became a mass culture capable of mobilizing thousands of people in large festivals that last up to three days. An explosion of popularity that has led it to become, not only the engine of the new nationalist generation, but also the great constructor of the discourse of these political cultures. In fact, the way of understanding the nation it has articulated has become more and more complex over the years, since it

has been fragmented into dozens of themes and discursive elements. These have ended up building a heterogeneous whole capable of bringing together and homogenizing a large part of the Valencian left under the umbrella of Valencianism. One of its fundamental elements is the presentation of the Spanish centralizing power as the culprit of the evils that have affected the Valencian Country for more than three centuries. In other words, the “Castellanisation” of the Valencian territory would have caused the loss of a large part of the Valencian identity and, therefore, of the town’s personality. An identity that composers try to recover, through the construction of a negative image of Spain – especially of the Castilian power – which results in the main argument to build a discourse based on the struggle of “us against the others” or of the “house against the universe”. This is why items such as corruption, cultural degradation, the destruction of the environment and indigenous customs, authoritarianism or the lack of freedoms have become synonyms of Spain in the lyrics of many songs of this cultural movement. In short, this negative image of Spain built by music has been used to justify the Valencian nationalist discourse.

**Keywords:** Valencianism, music, power, Spain, nationalism

## Introducció

L’oposició a Espanya i al poder centralista castellà ha sigut un tema clàssic en el discurs musical valencià al llarg de la història recent, atès que ja Ovidi Montllor o Al Tall —artistes del tardó i postfranquisme— feien servir aquest element de la narració en les seues cançons, com l’arxiconeguda *Tio Canya* o, fins i tot, com a temàtica vertebradora dels seus LP, com passava en *Quan el mal ve d’Almansa*.

La representació d’aquest poder castellà s’anirà tornant més complexa amb el pas del temps, especialment partir de 1993, any en el qual començà a sorgir amb força tota una nova generació de músics en llengua pròpia que assoliran una popularitat mai abans experimentada per artistes que desenvolupaven la seua carrera en valencià. De fet, va ser aquesta primigènia popularitat la que va propiciar que començaren a sorgir cada vegada més grups interessats per aquest moviment musical i per compondre les seues produccions en la llengua autòctona, fins a conformar una escena cultural complexa on es podien emmarcar diferents gèneres musicals (inicialment sols l’ska, però més endavant també el punk, el reggae, el rock, el drumb & bass, el rap o la música electrònica).

D’aquesta manera, les diferents formes d’expressar-se i el gran nombre d’artistes adscrits al moviment acabaren per articular una narrativa de la nació valenciana heterogènia que es basaria en elements discursius molt variats, com el transnacionalisme, la història d’opressió del poble, el paisatge i l’orografia, l’ecologisme; i inclús alguns elements que fins aleshores eren relacionats de manera exclusiva amb el blaverisme —l’adversari ideològic del valencianisme— com el ruralisme, el costumisme o la defensa de les tradicions i les festivitats locals. La qual cosa, sumada a la popularitat de l’escena,

va fer que aquest discurs calara fonament entre gran part de les esquerres valencianes, fins a propiciar una gran atracció inclús per part de sectors que temps abans no se sentien atrets pel valencianisme.

Així doncs, sembla que la música en valencià s'ha convertit en el gran nucli irradiador d'identitat nacional valenciana i, per tant, en un important constructor del discurs valencianista del present. Per consegüent, hem de recórrer a la música per tractar d'observar com ha canviat la manera de representar Espanya en el discurs nacional valencià en els últims anys, ja que, al igual que la resta de la narració, aquesta imatge sembla haver-se fet més complexa i heterogènia en l'actualitat.

### **La història com a justificació**

Tradicionalment, els nacionalismes han pres la història com a justificació de la seua pròpia excepcionalitat i, per tant, de la seua diferenciació respecte dels “altres” tal i com ja indicava Benedict Anderson en la seua obra *Comunitats Imaginades* (Anderson 2006: 22). Una regla que el valencianisme acomplirà ja des dels seus orígens a principis del segle XX fins a l'actualitat. En els últims anys, però, ha sigut quan la història clàssica del poble valencià ha patit més variacions —incloent figures i fets que mai abans havien sigut tinguts en compte, com Al-Mansur o Al-Azraq (Sarrià 2022: 10)—, encara que sempre s'ha mantingut el mateix transfons en contar l'esdeindre dels valencians en els últims segles: la dominació tirànica per part del poder castellà; fins al punt de convertir aquest element discursiu en la senyera de l'oposició nacionalista valenciana a Espanya.

En el cas de la narració musical, aquesta construcció de la imatge negativa de “l'altre” es fonamentarà en el binomi opressió-revolta que funcionarà quasi orgànicament, retroalimentant-se l'un a l'altre, ja que quant més fort siga el sentiment de repressió, més justificada estarà la reacció contra “l'enemic”. És per això que trobem un discurs articulat de manera lògica al voltant de tres moments fonamentals que podríem arribar a anomenar, donada la seua importància, com els tres grans traumes nacionals valencians que marcaran el present del País.

La primera d'aquestes situacions serà la Guerra de Successió, en especial la Batalla d'Almansa, que va tindre lloc el 25 d'abril de 1707 i que va suposar l'inici de la dominació castellana en el Regne de València. Cosa que es confirmaria amb l'aprovació dels Decrets de Nova Planta que suprimien definitivament els furs valencians, és a dir, les lleis i llibertats pròpies. Això connectarà quasi instintivament amb el segon moment transcendent de la història valenciana en què se sustenta la imatge negativa d'Espanya construïda pel valencianisme: la Guerra Civil Espanyola. Una contesa que serà llegida com la pèrdua de l'oportunitat d'aconseguir novament una autonomia real després de dos segles, atès que finalment l'estatut d'autonomia de 1936 mai va entrar en vigor. De fet, l'estatut d'autonomia serà la raó del tercer gran trauma naci-

onal, si considerem que aquest fet traumàtic serà la derrota dels ideals fusterians en la Batalla de València durant la denominada Transició Democràtica, que no quedaren plasmats en el document final que fou aprovat el 1982 i que recollia les principals reivindicacions que el *blaverisme* havia defensat durant aquells anys d'intensa disputa per mobilitzar les masses.

Per tant, ens trobem davant de tres fets històrics que marquen la narrativa valencianista actual i que articulen una imatge negativa d'Espanya amb el seu eix vertebrador en la idea de la intervenció castellana com a impediment per a l'autodeterminació valenciana, que contínuament acaba amb qualsevol pretensió d'autonomia que no siga sota l'autoritat centralista. Una asseveració que podem observar clarament en obres com *Tres segles* (Obrint Pas 2007: 9), que fa menció explícita a la repressió que hauria patit el poble valencià després de la derrota en la Guerra de Successió. Una opressió que es traduiria en la supressió de les lleis tradicionals valencianes, en la crema de les ciutats que es resistiren a l'ocupació per part de les tropes borbòniques i, també, en la substitució gradual de les tradicions i la cultura autòctones per unes altres foranes; tal i com afirma el grup de Benimaclet a la mateixa cançó: "*Pobles incendiats per les venjances i llengües prohibides per ordenances. [...] gàbies on moren les nostres ales*". Aquesta situació que s'hauria allargat durant més de "*tres segles de llarga pena*" serveix al compositor per tal de fer un crit a la revolta recordant les lluites de la societat valenciana al llarg dels segles amb un vers que es repeteix com una sentència que ressona al cap –cosa que li dona un gran significat i el fa destacar dins de la lírica– de qui escolta la composició, que queda imbuït de la idea de resistència contra les intervencions foranes amb aquelles "*lluites gravades al cor*".

Aquests aspectes recorden summament a l'àlbum *Terra*, que el mateix grup va presentar l'any 2002, atès que feia un recorregut per tota la història valenciana des de la Guerra de Seccessió fins a l'actualitat. L'àlbum intercala cançons que parlen de la subjugació patida amb altres que criden a la revolta, de manera que acaba per establir-se un diàleg que es fa patent al llarg de tot el disc LP i que és emprat per justificar les pretensions polítiques mitjançant un passat i un present plens d'injustícies i falta de llibertats. Així doncs, trobem obres com *Sense terra* (Obrint Pas 2002: 3), que exposa les circumstàncies en què es troba el poble kurd, a qui ens presenta com una nació sense territori independent, que ha de suportar el domini de Turquia i Síria sobre allò que han considerat tradicionalment com la seua llar. Una composició que sembla plantejar una connexió entre el País Valencià i el Kurdistan, si considerem que apareix en tercer lloc en la llista de temes del disc i es troba situada just darrere de *No hem oblidat* (Obrint Pas 2002: 1) que sembla estar dedicada als "herois" valencians que deixaren un exemple que han intentat esborrar, fent referència a eixes ingerències foranes que tracten de acabar amb la cultura valenciana.

En aquest treball s'aprofundeix en el caràcter transnacional, que conjuga la mirada local amb la internacional i planteja que la nació dels valencians es troba oprimida, com també ho estan altres al voltant del món molt més

reconegudes, especialment per les cultures polítiques de l'esquerra. De fet, immediatament després trobem *Més lluny* (Obrint Pas 2002: 4), que parla de “*fronteres que ens han imposat*” referint-se a la separació entre Catalunya i València, una composició que hi estarà dedicada a construir una idea de “casa” que serà contraposada, seguint les teories de Francois Bachelard (Bachelard 2000: 53-55) a “l'univers” —és a dir, a Castella— com veurem més endavant.

Precisament, aquesta obra descriptiva de la llar del poble que fa un recorregut —citant noms propis— entre ambdós territoris, es troba situada just abans de *Fuster 82/02* (Obrint Pas 2002:5), un discurs musicat de Joan Fuster que estableix, sense mencionar-ho, un cert paral·lelisme entre la derrota de la Batalla de València i el seu mateix present al segle XXI. De nou es recupera un dels grans traumes nacionals per tal d'articular la idea d'opressió forana sobre el País Valencià i els seus habitants. Element que es fa igualment patent en *El cant dels Maulets* (Obrint Pas 2002: 13), obra que tanca el treball —versió de l'obra que Al Tall publicà en 1979 (Al Tall 1979: 6)— i que referencia directament a la Batalla d'Almansa, però amb un al·licient combatiu. Es tracta d'un cant de guerra que anima a la batalla, com al llarg del LP també feien altres talls com *Avui com ahir*, convidant a “*plantar cara al poder*”. En conseqüència, com hem vist, *Terra* suposa un clar exemple de narrativa basada en el binomi opressió-revolta que pren com a justificació els tres grans traumes nacionals dels valencians.

Nogensmenys, si hem de buscar una cançó que ens mostre aquesta característica d'una manera explícita i concentrada, eixa és, sens dubte, *El cap per avall* (ZOO 2017: 2), que fila la història de la decadència valenciana al voltant d'aquests fets, tota vegada que els empra per justificar l'acció política contra el poder subjugador i centralista. Tanmateix, introdueix alguns motius més recents que seran l'inici dels mals dels valencians al segle XXI, com la corrupció per part dels governants, la despoblació —i, per tant, la pèrdua de part de les tradicions i costums autòctons— o l'especulació immobiliària, com ens mostren en alguns versos, de l'esmentada composició, tan cridaners com: “*Vinc de platges horteres sostingudes amb deutes brutals. / De microclima i macroestafa, trist i real. / [...] Una costa traïda, un desig de fugida, / amb un tren cap al nord que no arriba... / camps abandonats, qui vol llaurar podent ser ric?*”. Ens trobem davant d'una composició que ens mostra ara altres dels elements de la narració de la ingerència castellana, a qui es culparà també de la falta d'inversions, del malbaratament o de la destrucció del patrimoni natural i cultural, com veurem més endavant.

Comptat i debatut, la història es convertirà en el principal element per justificar la resistència i l'oposició al poder espanyol. Una imatge negativa d'Espanya al voltant de la idea de falta de llibertats i autonomia, atès que des de la Guerra de Successió i l'aprovació dels Decrets de Nova Planta, el País Valencià no hi hauria viscut una autodeterminació completa o semblant a la que en tenia. De fet, segons el relat, cada vegada que ha tingut l'oportunitat de recuperar el seu autogovern, aquesta hauria fracassat precisament per la intervenció dels poders forans, com succeí durant la II República Espanyola i

l'esclafit de la Guerra Civil, que van impedir la posada en pràctica de l'estatut d'autonomia; o com succeí durant la Transició Democràtica, quan la derrota en la Batalla de València per part dels fusterians va propiciar la redacció i aprovació d'un text d'autonomia que deixava de costat les principals reclamacions valencianistes i donava veu al seu "enemic" identitari: *el blaverisme*. Tot allò serà emprat per a justificar l'acció política i social —de vegades violenta— contra Espanya, a través de una dicotomia opressió-revolta, ja que quant més negativa siga la imatge de "l'altre", més fundada serà la reacció contra ell.

### Forces de xoc

Més enllà dels tres grans fets històrics que hem vist fins ara, la història recent dels valencians també serà molt present en la construcció de la imatge negativa del poder espanyol i en l'oposició a aquest. Concretament, en primer lloc, podríem parlar d'allò que es pot anomenar com a repressió violenta. Un element de la imatge del poder forà que prendrà com a base, especialment, el quart trauma nacional: l'assassinat de Guillem Agulló l'11 d'abril de 1993 a mans d'un militant d'ultradreta. De manera que el jove de Burjassot encarnarà, com observarem, al poble valencià i l'opressió patida al llarg de la història, com es fa patent en cançons com *No tingues por* (Obrint Pas 1994: 3) o *El darrer somriure* (Ventura 1995: 11), però especialment en actes com el que va tindre lloc el 24 d'abril de 1993 —tan sols tretze dies després del seu assassinat— a la Plaça de Bous del *Cap i Casal* quan Acció Cultural del País Valencià va decidir convertir el IV Tirant de Rock —festival de música valencianista pioner que sembrarà el germen dels festivals que hui en dia se celebren per tot el País Valencià— en un homenatge a Agulló que, a més a més, havia de coincidir amb les activitats prèvies a la celebració del 25 d'abril, diada nacional del País Valencià.

Així doncs, el maulet que va perdre la vida en Montanejos es convertia ràpidament en un símbol del nacionalisme valencià i de la repressió impartida per la intolerància forana, però encara hi hauria més, ja que quan Al Tall pujà aquella nit a l'escenari per interpretar *A Miquel Grau* (Al Tall 1979: 14), la figura de Guillem Agulló quedaria per sempre lligada a la de Miquel Grau —militant valencianista assassinat el 1977 durant la penjada de cartells que convocaven a la manifestació del 9 d'octubre d'aquell any— i, per consegüent, a tota una història de violència castellana contra tot allò que plantejara una alternativa identitària a la idea de nació establerta per l'Estat espanyol, segons el discurs valencianista. La qual cosa el convertiria, com ja hem mencionat, en el símbol condensador de tota aquesta repressió.

Ara bé, més enllà de les agressions per part de la militància ultradretana, de caràcter informal, hi existirà una repressió organitzada per part de l'Estat espanyol, segons es denuncia en gran nombre de cançons, que posen el seu focus en els cossos i forces de seguretat de l'estat com a executors d'aquesta i defensors dels interessos polítics castellans. Una sensació que en la músi-



ca valencianista actual es fa patent des de primera hora, amb cançons com *Què volen aquesta gent?* (La Gossa Sorda 2001: 2), que actualitza la cançó homònima de María del Mar Bonet (Bonet 1977: 7) per tal de comparar les intervencions policials del seu temps amb les de la policia franquista, establint un paral·lelisme entre ambdós contextos històrics.

Cosa semblant a la que farà Zoo desset anys més tard en la seua *Omertà* (Zoo 2018), que va més enllà i denuncia l'existència de tota una trama corrupta de clientelisme que actuaria repressivament i continuaria amb una manera de procedir més pròpia del franquisme. És a dir, el grup de La Safor denuncia allò que s'ha donat a conèixer en els últims anys com “les clavegueres de l'estat” arran de la publicació d'un llibre homònim (Grau 2018) que va sorgir del guió de *Les clavegueres d'interior* (Grau 2017). Aquest documental s'havia projectat en diferents televisions públiques —com TV3 o ETB— un any abans i havia tingut un gran impacte mediàtic, especialment entre les cultures polítiques d'esquerres.

Encara que, en el cas valencià, especialment cridanera i traumàtica va ser la Primavera de València que marcà a tota una generació de militants nacionalistes i d'esquerra per la violència amb la que fou reprimida per la Policia Nacional, especialment si es té en consideració que la majoria dels participants en aquelles mobilitzacions que tingueren lloc al febrer de l'any 2012 eren estudiants i menors d'edat que arribaren a ser tractats com a “l'enemic” en paraules d'Antonio Moreno, cap superior del Cos Nacional de Policia en el País Valencià (Simón 2012). Uns fets que queden reflectits, entre d'altres, en *Violència Ciutat* (Vadebo 2015: 11) que relata el clima viscut durant aquells dies pels estudiants que ompliren els carrers de la ciutat de València i assenyala a la policia com a culpable dels avalots, tota vegada que assenyala l'existència d'una repressió metòdica que s'ha allargat en el temps.

Al capdavall, siga organitzada des dels poders establerts o des de baix —mitjançant les seues forces de xoc (Flor 2011: 151-153)— el poder castellà i, en definitiva, Espanya, segons el discurs musical valencianista, hauria reprimat de forma violenta als valencians al llarg de la història, encara que aquesta generació d'artistes fa èmfasi en les accions policials viscudes en les últimes dècades, ja que les haurien viscut personalment. Molt recorden, segons la seua representació en les cançons, a les que portaven a terme les forces i cossos de seguretat de l'estat durant altres èpoques com el franquisme, de manera que les forces de seguretat seran emprades per tal d'equiparar als governs de l'estat actual amb els de la dictadura.

## Forces polítiques

En conseqüència, no és d'estranyar que en aquesta lluita continua entre la “casa” i “l'univers” que estem observant fins al moment, la principal ingerència d'aquest últim artefacte sobre la llar dels valencians siga l'estament polític. En concret, els partits d'indole estatal, la seu nacional dels quals es troba a

Madrid, ja que seran vistos com a executors de les polítiques dictades des de Castella i com a espoliadors dels recursos econòmics i naturals dels valencians en pro de l'interès estatal.

El principal objectiu d'aquestes crítiques serà el Partit Popular, que es convertirà en el principal enemic de la nació dels valencians, atès que encarnarà la corrupció política i la censura cap a tota manifestació cultural alternativa. Ho podem observar, per exemple, en *Cavallers* (La Gossa Sorda 2010: 10) que fa menció als tres segles de malbaratament, espoli i opressió a través de la fórmula explícita “*tres-cents anys de xulos (sic.), garrots i renúncies*”, arribant a afirmar que: “*el celler l'han deixat ben pelat i han cremat la barraca*”, en clara al·lusió a la malversació de les arques valencianes i a la desaparició orquestrada de les tradicions autòctones.

De fet, interpel·la a aquestes elits polítiques amb un “*vergonya, cavallers, vergonya*” que ha estat extret directament dels Llibre dels Fets de Jaume I, en què s'afirma que aquesta va ser la frase amb què el monarca reaccionà davant la “covardia” de les seues hosts en la conquesta de Mallorca. En certa manera, el grup de Pego recorda un passat d'autònom, en recuperar la figura del Conqueridor. Aquesta cançó que, malgrat haver estat publicada en 2010, té molts lligams narratius amb *Com Camot* (Auxili 2018: 3), que va veure la llum huit anys després i que fa crítica de la corrupció, especialment del cas Taula, al citar aquella famosa expressió de “ionquis dels diners” que va formular Marcos Benavent, un dels principals imputats de la trama (Romero 2017). Al mateix temps, insisteix en l'existència d'una estructura quasi mafiosa com les “clavegueres de l'estat”, que ja vèiem anteriorment, encarregada de buidar les arques públiques valencianes.

Una mala gestió pública, que hauria portat en alguns casos a greus perjudicis per a la societat valenciana, com l'accident que va patir el dia 3 de juliol de 2006 un comboi de Metrovalència al seu pas per l'estació de Jesús, tal i com podem veure relatat en *En un segon* (Atzembla 2013: 4), que acusa al Partit Popular de “*manipulació*”, per allò que va succeir en el posterior judici, i de “*callar*”, pel silenci i la falta de respostes per part del seu govern que trobaren els familiars de les víctimes. Inclús arriba a afirmar que es tracta d'una situació de “*política i ficció*” plena de fal·làcies. Encara més, el grup fa una enumeració de les manipulacions que el cas va patir per part del govern de la Generalitat Valenciana, en fer esment a “una estació de metro que desapareix del mapa” —temps després de l'accident passà a anomenar-se “Joaquín Sorolla”—, “un vagó accidentat destruït abans d'hora” o “un llibre d'avaries perdut”, mentre assenyala directament com a causa de l'accident a la falta conscient de manteniment de les infraestructures ferroviàries: “*les polítiques de prevenció no guanyen vots, però causen morts*”.

No obstant això, l'aspecte de la gestió política al qual es dedicaran més composicions serà l'especulació immobiliària, com succeeix en *P.A.I.* (Odi 2008: 7), especialment en els anys de creixement i esclafit d'allò que es va anomenar com la “bombolla immobiliària”, que va contribuir a fer més notables els efectes nocius de la crisi econòmica de 2008. Però no es destaca

aquest element per la seua influència en l'economia valenciana com a tal, sinó més bé perquè el creixement urbanístic descontrolat suposa canvis dràstics en el paisatge i l'espai rural, un entorn que seria considerat com a l'últim refugi de les tradicions, els costums i la mitologia pròpia valenciana. Ja ho advertia Sanchis Guarner en el pròleg de les *Rondalles valencianes* d'Enric Valor, on afirmava que el franquisme i l'èxode rural havien posat en seriós perill la pervivència de la cultura tradicional valenciana, la qual cosa convertia els municipis més petits en els últims bastions de la salvaguarda d'aquesta cultura tradicional valenciana.

En l'actualitat, el major risc per a aquesta supervivència del patrimoni immaterial autòcton es trobaria en la transformació del paisatge i l'expansionisme immobiliari, que destrueix una orografia que constitueix la llar del poble, a través de la qual el mateix es referencia; una geografia imaginada que separa al “nosaltres” dels “altres”, mitjançant un diàleg entre la “casa” i “l'univers”. Una referenciació que es fa patent en la primera estrofa de *No s'apaguen les estreles* (Sarrilà 2022: 10), en la qual el cantant, nascut a Barcelona, crea la imatge de la llar del poble valencià a través d'imatges genèriques que pertanyen a aquest paisatge natural en perill de desaparició i que són comuns a molts punts del País Valencià: els murs de pedra seca, els camps de tarongers, els pobles de cases blanques, les serralades, els barrancs o les canyes de les voreres dels rius. Amb això crea una imatge de “casa” fàcilment assumible pels oients, siguen del punt del País que siguen. Igualment, afegeix un vers que indica que “*la terra és sagrada i sagrats els seus fruits*”, que podria ser una referència al territori com a mare amantíssima dels valencians que han sobreviscut durant segles gràcies a la fertilitat i la riquesa natural de la seua terra.

L'espai rural, d'aquesta manera, es convertirà en un entorn on es conjuguen el caràcter del poble i la llar física d'aquest, com ja va mostrar La Gossa Sorda en *Batiste Ceba* l'any 2003 (La Gossa Sorda 2003:1), quan ens relatà la història d'un llaurador que veu resignat com les excavadores arrasen amb l'horta i els camps de cultiu, mentre es lamenta de la pèrdua dels sabers populars que han passat de generació en generació amb aquell paisatge com a testimoni. De fet, arriba a culpar d'aquesta situació als “fills dels camises blaves” en clara referència als partits en el govern que serien hereus directes de les elits polítiques franquistes.

En definitiva, els poders establerts i l'estament polític es van convertir en objectiu principal de les crítiques valencianistes i, per tant, en part fonamental de la imatge negativa del poder castellà. Es considerarà que aquests partits amb seu en la capital de l'estat espanyol no han obeït a les necessitats dels valencians, sinó a les polítiques dictades des de Madrid, de manera que haurien buidat les arques valencianes, al temps que arrasaven el patrimoni natural i posaven en perill la pervivència de la cultura autòctona i, amb tot allò, en resum, la supervivència del caràcter del poble. És a dir, tot un conjunt que ha servit històricament per a diferenciar al “nosaltres” dels “altres” i, així, definir què és ser valencià.

## De la pèrdua de la cultura, a la cultura imposada

Com era d'esperar, per al valencianisme, l'hegemonia del poder castellà, la repressió i la censura, així com la destrucció del paisatge natural, acabarà desembocant en la pèrdua dels costums i de les tradicions pròpies, com hem vist fins ara. No obstant això, hi haurà un altre element que tindrà part de culpa en aquest procés: la imposició de la cultura, les festes i les tradicions castellanques que aniran substituint les autòctones fins a quasi extingir-les. De manera que serà habitual trobar a molts artistes denunciant aquesta situació de substitució que suposa un greu perill per al caràcter del poble valencià.

Uns d'ells seran els components d'Auxili, grup d'Ontinyent, que sempre s'han mostrat fortament compromesos amb la cultura valenciana com feren palés en 2018 en *Hui la liem* (Auxili 2018: 1), on evidencien l'existència d'una imposició de festes foranes com la tauromàquia amb una estrofa molt crítica cap a elles: "*Festes sexistes, privades, imposades, / capitalistes, feixistes, castellanques. / Festa de 'toro' i orquestra.*"; tota vegada que afirma que es tracta d'una "*fiesta que no ens representa*". Directament assenyala la celebració de certes festivitats com a alienes als valencians i, per tant, les converteix en no representatives del caràcter del poble. Alhora, els ontinyentins, defensen altre tipus de festejos i actes d'arrelament valencià com els moros i cristians, les muixerangues o el Corpus Christi, així com la presència de bandes de música en gran part d'aquests esdeveniments que consideren inherents al poble; fins al punt que considera que celebrar-ho significa "*celebrar a contracorrent*", o siga, un gest de rebel·lia contra la intervenció forana en tots els aspectes de la vida dels valencians.

Amb tot, la cançó més explícita en contra dels costums castellans ja havia sigut composada sis anys abans per Arrap sota el títol de *Castissa i rància* (Arrap 2012: 5). Una fort crítica a la cultura castellana que feia, igualment, esment a la tauromàquia com a principal representació de les imposicions culturals foranes al País Valencià, mentre denuncia la intolerància per part dels poders estatals cap la cultura pròpia i la manca de llibertats i democràcia. La composició, però, destaca especialment per la seua crítica cap a una part específica dels productes culturals de l'Espanya contemporània que es podrien considerar d'una baixa qualitat i denuncia que, en molts casos, amb ells s'arriben a blanquejar unes conductes i uns estereotips moralment condemnable, com succeeix en el "*Bombero torero*": "*El Madrid imperial, els Mauricio Colmenero, / la xusma, la caspa, els Tomás Roncero. / Foc al patró, hipòcrita farlopero. / I la seua diversió el Bombero torero*". Finalment, la lletra parla d'Espanya com un "*estat prefabricat*" que s'hauria convertit en una "*presó de cultures*".

En aquest context, és natural que l'element cultural fonamental a defensar pel valencianisme siga la llengua, bàsica a l'hora de diferenciar a la nació o al "nosaltres" dels "altres", ja que serà el vehicle d'expressió del poble valencià i l'artefacte emprat tradicionalment pel valencianisme per evidenciar les seues diferències front a Castella. Precisament, aquest seria l'ítem del

caràcter intrínsec dels valencians que més en perill es trobaria, segons el seu discurs. La diglòssia hauria condemnat al valencià a àmbits purament familiars o tradicionals, deixant al castellà com idioma de cultura i prestigi, la qual cosa avocaria a la llengua pròpia a una possible extinció amb la gradual pèrdua de parlants.

De fet, ja en l'any 2003, en el moment inicial de l'escena musical valencià actual ja trobàvem una cançó que cridava l'atenció dels oients sobre el problema de les imposicions culturals i la crisi identitària valenciana, però fent especial èmfasi en la llengua. Una composició, *Senyor Pirotècnic* (La Gossa Sorda 2003: 3), el títol de la qual recorda al crit que dona inici a les mascletades, un dels actes principals de les Falles de València, festa gran del *Cap i Casal*. En concret, farà menció a aquesta festivitat per tal de fer la primera gran denúncia del declivi de la cultura autòctona, quan exclame: “*Xiquetes, falleres, parlant castellà*”, en clara referència a com una tradició tan arrelada ha anat castellanitzant-se fins al punt que els seus participants ignoren la llengua valenciana. Inclús, els de Pego arriben a assenyalar com l'idioma es troba cada vegada més censurat, “amagat i venut”, mentre assenyala al “*PSOE sense PV,<sup>1</sup> policia, burgesia, / Partit Popular i Tercera Via*”<sup>2</sup> com a culpables principals de la situació. Els considerarien partits polítics i posicionaments que responen davant de poders forans a l'hora de fer polítiques en el territori valencià i, per tant, haurien deixat de banda de manera conscient la conservació d'allò que faria valencians als valencians, com la llengua, els costums autòctons o els actes festius tradicionals.

És per això que, davant la greu situació en què es trobaria la llengua, acaba convertint-se en un element a defensar amb urgència davant el risc de desaparició per les imposicions foranes i la censura. Una primera e important mostra —per l'impacte i la popularitat que tingué— d'aquesta asseveració serà *L'Herència* (Aspencat 2011: 4) que mitjançant la recuperació de ressons del passat (Scott 2006: 114-115) va construir tota una herència de defensa del parlar autòcton. Especialment, a través del record de la memòria dels cantants i músics que el van mantenir viu en les seues obres en èpoques com la franquista, arriscant-se a ser detinguts. Amb açò, els compositors es situen a si mateixos com a hereus de tota una història de resistència contra “l'univers” i els seus intents d'intervenció, amb la qual cosa justifiquen la importància de la seua tasca com a guardians de la llengua i les accions per tal de mantindre-la viva.

En la mateixa línia, però més explícita, trobem la composició que Tesa va presentar en 2017 sota el títol de *Rebesnets del Tio Canya* (Tesa 2017: 2), que tracta d'actualitzar la mítica cançó d'Al Tall, *Tio Canya* (Al Tall 191976: 9), afegint una nova generació de descendència a la família de l'hortolà de

1. Per les sigles valencianes del Partit Socialista Obrer Espanyol.

2. Posicionament del nacionalisme valencià que des de la dècada de mil nou-cents noranta busca el retrobament amb posicions properes al *blaverisme* com a forma de guanyar simpaties entre les masses i fer més assumible el valencianisme.

l'obra de la dècada de mil nou-cents setanta. En la seua revisió, la cantant d'Almussafes presenta als seus contemporanis i a ella mateixa com a rebesnets del Tio Canya —l'obra original acaba amb els nets parlant la llengua valenciana després que aquesta s'haguera perdut durant la generació dels fills, que no la parlaven per diglòssia. Ara els rebesnets lluiten per la llengua contra la censura i la marginació que està vivint en el present, com fa veure en estrofes tan potents com: “*La llengua és una joia que no es conserva a museus. / Rebesnets del Tio Canya, no ens podreu parar els peus. / Heu de caure en breu, no li posem greu. / Un per un vull veure com colgueu des d'on esteu, / blaveros mamarratxos, fatxes en despatxos / volen fer carpatxo, el valencià fer-lo catxos*”.

Cosa pareguda a la que farà Zoo aquell mateix any en *Dilo en castellano* (Zoo 2017: 6) quan torne a denunciar l'existència d'una xarxa de clientelisme —“les clavegueres de l'Estat”— que perpetuarien, segons la composició, algunes de les polítiques iniciades pel règim franquista en afirmar que: “*Fan olor a Channel les cloaques de l'estat. / El ministre d'interior, un enviat d'Escrivà de Balaguer / [...] Millán-Astray desde lo alto, / un santo manco pero no el de Lepanto*”. Un entramat que boicoteja qualsevol indicatiu d'autodeterminació: “*Será un cáncer cualquier independencia. / Viva la muerte, muera la inteligencia*”; Cita que se li atribueix a Millán-Astray i que hauria estat pronunciada en el paranimf de la Universitat de Salamanca durant un crític discurs d'Unamuno. (Álvarez-Castro, 2021: 46-49).

És curiós com, per tal de donar-li major intensitat a la lletra de la composició, els de Gandia empenen el castellà en aquells versos en què parlen de valors morals considerats roïns o quan parlen de corrupció, morts o cops d'estat. Es dona a entendre a qui escolte que es tracta d'intervencions malintencionades de “l'univers” en la “casa”, fins al punt de repetir varies vegades al llarg de la cançó aquell vers de: “*Dilo en castellano, suena más verdad. / Háblame en cristiano, muera la pluralidad*”, en clara al·lusió a la suposada censura dictada per l'Estat espanyol cap a tot allò relacionat amb les llengües cooficials que suposarien un problema per al manteniment de l'ordre dins del sistema establert.

## Conclusions

En conclusió, mitjançant diferents elements discursius es va construir una imatge del poder espanyol i la intervenció castellana que tindrà com a característiques principals l'opressió, la censura, la intolerància i l'espoli de les riqueses autòctones. Un poder que estarà present en quasi tots els aspectes de la vida valenciana a través de les seues tres branques.

En primer lloc, des de dalt cap a baix, trobaríem a les elits polítiques, en especial aquelles que pertanyen a partits d'índole estatal com el PSOE o el Partit Popular —sobretot aquest últim—, que respondrien directament als interessos i les polítiques dictades des de Madrid, deixant de banda les reivindi-

cacions històriques dels Valencians. Això acabaria derivant en un abandó de les infraestructures principals, un retràs en projectes clau, i, inclús, la pèrdua de la identitat pròpia del poble, en premiar un tipus de cultura per davant d'un altre.

Seguidament podem destacar el braç armat de l'estat o els executors de les polítiques dictades des de la capital de l'estat que es convertiran en el símbol per antonomàsia de l'opressió castellana en el País Valencià per al discurs valencianista. Per últim, cal mencionar a les forces de xoc que es caracteritzen per la seua espontaneïtat i que en la seua majoria seran grupuscles formats per militants d'ultradreta, com els que actuaren reprimint la manifestació del 9 d'octubre de 2017 en la ciutat de València o els que portaren a terme l'assassinat de Guillem Agulló l'11 d'abril de 1993 en Montanejos.

Per tant, s'estableix allò que Francois Bachelard va anomenar dialèctica entre la “casa” i “l'univers”, on la llar es veu atacada per les ingerències foranes que volen enderrocar-la. Ara bé, diu el pensador francès, que en aquest diàleg ambdues entitats es reforcen a si mateixes mitjançant l'enfrontament a l'altra, ja que quant més fortes siguen les ofensives, més es reforçarà la idea de l'hàbitat com a refugi. És a dir, quant més forts siguen els atacs, més segura es mostrarà la “casa” que habita el poble.

És per això que, en definitiva, la imatge que es construeix d'Espanya i del poder castellà servirà per a justificar l'oposició a aquest a través d'allò que hem anomenat el binomi opressió-revolta. Aquest binomi acabarà sent emprat per homogeneïtzar al poble valencià com un tot indissoluble que pateix la “tirania” d'una autoritat aliena contra la qual s'ha d'alçar i rebel·lar. Així doncs, com ja hem dit, s'emprarà la figura de l'Estat espanyol per justificar l'existència d'un sentiment nacional alternatiu per mitjà de la resistència contra la cultura i el poder imposats.

## Bibliografia

- Álvarez-Castro, L. 2021: “‘Venceréis pero no convenceréis’, Miguel de Unamuno, los papeles de Salamanca y los límites de la interpretación”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 25, 46-65.
- Anderson, B. 2006: *Comunidades Imaginadas*, Mèxic.
- Bachelard, F. 2000: *La poética del espacio*, Mèxic.
- Flor. V. 2011: *Noves glòries a Espanya, anticatalanisme i identitat valenciana*, Catarroja.
- Grau. J. 2017: *Las cloacas de interior* [Documental], Barcelona.
- Grau. J. 2018: *Les clavegueres de l'estat*, Barcelona.
- Gisbert, F. 2008: *Màgia per a un poble*, Picanya.
- Hernández, A. 2006: *Pobles abandonats: els paisatges de l'oblit*, Valencia.
- Romero, S. 26 d'octubre de 2017: “El ‘yonqui del dinero’ primer procesado por el festival de corrupción del PP de València”, *El Confidencial* [consultat el 18 d'abril de 2023 a [III JORNADES D'ESTUDIS DOCTORALS D'ART I DE MUSICOLOGIA: «MODELANT CULTURES»](https://www.elconfidencial.com/espana/comunidad-</a></p></div><div data-bbox=)

[valenciana/2017-10-26/marcos-benavent-yonqui-del-dinero-estafa-procesado\\_1467254/](#)

Scott, S. 2006: "El eco de la fantasía, la historia y la construcción de la identidad", *Ayer* 62, 111-13

## Discografia

- Al Tall. 1977. *Deixeu que rode la roda* [LP digitalitzat], Barcelona.
- Al Tall. 1979. *Quan el mal ve d'Almansa* [LP digitalitzat], Barcelona.
- Arrap. 2012. *Ara Va de Bo* [CD], València.
- Aspenat. 2013. *Essència* [CD], València.
- Atzembra. 2012. *El teu viatge* [CD digitalitzat], València.
- Auxili. 2018. *Tresors* [CD digitalitzat], València.
- Bonet, M. 1977. *Alenar*, [LP digitalitzat]
- La Gossa Sorda. 2010. *L'últim heretge* [CD], València.
- La Gossa Sorda. 2003. *Vigila* [CD], València.
- Obrint Pas. 1997. *La revolta de l'ànima* [CD], València.
- Obrint Pas. 2002. *Terra* [CD], Manresa.
- Odi. 2008. *Esperança rebel*, [CD], València.
- Sarrià. X. 2022. *Causa* [CD], Manresa.
- Scott, J. 2006. "El eco de la fantasía", *Ayer*, 62, 111-138.
- Tesa. 2017. *Al-Tesa* [CD digitalitzat], València.
- Vadebo. 2015. *Travesses* [CD digitalitzat], València.
- Ventura, F. 1996. *L'única diferència* [Cassette digitalitzat], València.
- Zoo. 2017. *Raval* [CD], València.



Recull de les contribucions a les III Jornades d'Estudis Doctorals  
d'Art i de Musicologia (Bellaterra, 15 i 16 de desembre de 2022)

**MODELANT CULTURES: el concepte de poder a través  
de l'herència material, artística i musical al llarg de la història**

**Coordinació científica i tècnica**

José Miguel Pérez Aparicio  
Marta Huete Casanovas  
Paula Buades Morales

**Coordinador del Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia**

Eduardo Carrero Santamaría

**Secretaria del Departament d'Art i Musicologia**

Susanna Codolar  
Josep Ramon Llagostera

**Amb la col·laboració de:**

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia  
Departament d'Art i de Musicologia  
Escola de Doctorat  
Universitat Autònoma de Barcelona