


Saray García Martínez – Giulia Moretti Corsi (eds.)



**JEDAM**  
**A R T** JORNADAES D'ESTUDIS  
**DOCTORALS**  
**M U S I C O L O G I A**

16 i 17 de desembre  
de 2020

Núm. 1

## **Al marge de l'Art**

La construcció i la recepció de l'altre des de  
l'Antiguitat fins als nostres dies.

Representar, interpretar i comprendre contextos.

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  
d.art@uab.cat

**Equip de redacció:**

Saray García Martínez (ed.). (UAB – Tor Vergata)  
Giulia Moretti Cursi (ed.) (UAB – Tor Vergata)

**Consell assessor:**

Eduardo Carrero (UAB)

ISSN 2938-1533 (digital)

## ÍNDIX

Introducció <i>Eduardo Carrero Santamaría</i>	5
Presentació – Presentación <i>Saray García-Martínez, Giulia Moretti Corsi</i>	7
Manifestaciones y formulaciones del otro y la otredad en la pro- sa de Jorge Luis Borges: una lectura moral <i>Xavier Borja Bucar</i>	11
«El poder de la imatge pintada: la representació de <i>l'altre</i> a l'escultura policromada romànica» <i>Laia Cutrina Gallart</i>	19
The Aljafería Palace. A study of the historical approaches: architectural and cultural <i>Haneen W. Domyati</i>	37
Litúrgia de l'alteritat: la descripció del <i>ghetto</i> de Roma i de l' <i>Scola catalana</i> en els llibres de viatges d'Abramo Levi (1724) i Ferdinand Gregorovius (1853) <i>Moriah Ferrús Granero</i>	47
El uso del <i>marmor</i> en el Ager <i>Tarraconensis</i> : la villa romana de Els Munts (Altafulla, Tarragona) <i>Laura Galán Palomares</i>	59
La representacion del yo en el entorno virtual y su interacción con el «otro» <i>María Gárgoles Navas</i>	71
L'autopercepció i la construcció de si mateix en el representat com a altre. L'anàlisi fanoniana de «L'experiència viscuda del negre» <i>Marc Horneros Prunés</i>	79
Movable wall-paintings: a comparative study of the forms and features of the pattern-books for mural painters in ancient Rome and the han dynasty of China <i>Zhenhu Liu</i>	89
De metamorfosis i viatges: els cants jueus de Giovanni-Ovadiah, <i>el prosèlit normand</i> <i>Antoni Madueño Ranchal</i>	103
Auras in(e)videntes: repensar el arte tradicional desde imagi- narios sin contaminación visual <i>Adriana Monroy Galindo</i>	109

Música para una nación: la situación de la música andina colombiana en la construcción de la identidad nacional <i>Laura Andrea Monroy Ruiz</i>	117
El encuentro entre Dionisio y la cultura romana: imágenes y fuentes <i>Giulia Moretti Cursi</i>	129
Modelització de dinàmiques de gestió de recursos i organització social en primeres comunitats agroramaderes al nord-est de la península Ibèrica <i>Olga Palacios Martínez</i>	149
Para una imagen crítica del museo: de la exhibición al cuidado <i>Iris Parra Jounou</i>	161
Spike lee and the representation of blackness: a case study <i>Marco Poloni</i>	171
“L’altro” nella statuaria e nella ceramica greca. Spunti per un’analisi del rapporto tra mondo greco e mondo barbarico <i>Matteo Pucci</i>	179
Convidar l’altre a casa: influències estrangeres durant la dinastia Tang <i>Núria Ribas-Valls</i>	197
El Santísimo Cristo de los Méndez, un ejemplo de religiosidad popular en la ciudad de Baza (Granada) <i>Juan Manuel Román Domene</i>	215
Cos i mirada en les arrels de l’ésser: la trobada de l’altre a través de l’art <i>Jordi Romero Bastida</i>	227
La imagen del «otro» y la del Rey. La creación de estereotipos religioso a través del antagonismo en el arte festivo del antiguo Reino de Toledo <i>Ángela Sanz Baso</i>	235

## INTRODUCCIÓ

Sempre és un plaer presentar resultat del treball acadèmic d'un grup d'alumnes, sobretot quan la iniciativa, l'organització i l'edició final ha pres forma sota la seva i exclusiva responsabilitat. Fa tres anys, les doctorandes Saray Garcia i Giulia Moretti van proposar dur a terme unes jornades pensades com a espai on l'alumnat de doctorat pogués, no només presentar l'estat i els avenços de la seva recerca, sinó també generar un fòrum propi de debat i d'intercanvi de coneixements.

La perspectiva amb la qual van decidir enfocar l'organització de les jornades va ser molt àmplia. De fet, no van voler centrar-se només en els estudis d'Història de l'art i Musicologia, com hauria estat lògic al nostre Departament. Ben al contrari, van decidir obrir el marc de participació a totes les disciplines d'Humanitats, convençudes de que la complexitat d'expressió de l'ésser humà no pot limitar-se al camp d'estudi de disciplines concretes. I aquest va ser un dels punts més importants del seu èxit, la convocatòria d'un simposi d'estudis predoctorals marcat pel seu caràcter transdisciplinari.

Des del programa de doctorat en Història de l'art i Musicologia la proposta d'organització de les jornades ha estat acollida amb interès especial i recolzada amb el suport necessari, tenint en compte la importància que aquest tipus d'actes tenen per l'experiència d'un futur doctor i, a més, per ser una iniciativa pròpia del col·lectiu d'estudiants de doctorat del nostre Departament.

Després de dos anys consecutius realitzant aquest simposi, les dues organitzadores originals han decidit passar el testimoni a nous estudiants per entomar i donar continuïtat a aquest projecte. Sota els auspicis del programa de doctorat, ara es publiquen els resultats de les primeres jornades que van coordinar, amb la intenció que es converteixin en una publicació estable perquè, en anys successius, serveixin com a medi d'expressió d'aquest fòrum anual de trobada i intercanvi d'idees de nous investigadors.

Eduardo CARRERO SANTAMARÍA  
Coordinador del programa de  
Doctorat en Història de l'Art i Musicologia



## PRESENTACIÓ

*«Vi vedo così affannati a cercar di sapere chi sono gli altri e le cose come sono, quasi che gli altri e le cose per se stessi fossero così o così»*

Luigi PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*

### **Al marge de l'art: un camí entre el coneixement i l'experiència de l'altre**

La idea de trobar un espai interdisciplinari de reflexió i discussió sobre temes d'investigació internacional va néixer fa aproximadament un any amb una intenció específica: fomentar l'intercanvi d'opinions i coneixements així com involucrar joves investigadors i doctors proposant noves idees per a la reflexió. L'objectiu d'aquesta iniciativa va ser experimentar nous mitjans de participació activa en l'àmbit acadèmic en un període històric de conversió digital de la cultura, guanyant el repte de generar recerca tot utilitzant nous canals.

La resposta positiva del col·lectiu acadèmic de doctorandes ens va donar la motivació adequada per continuar amb la fase organitzativa i realitzar, un cop definides les intervencions i presentacions, cinc blocs temàtics: camins i contextos des dels orígens fins al llindar de l'edat mitjana; aspectes formals de l'altre en l'art; ressons de cultures i pobles llunyans; construir l'altre amb paraules i imatges; donar forma a l'altre. La divisió en àrees temàtiques va permetre transmetre l'enorme diversitat de les intervencions proposades en orientar el debat a través de pautes precises.

El primer bloc se centra en estudis de caràcter històric-arqueològic, amb la lectura de propostes sobre exemples i contextos produïts per les arts figuratives que reflexionen entorn del tema de l'alteritat. Un aspecte interessant, resultat d'aquest bloc, és la recerca sobre contextos geogràficament distants que dialoguen entre si en diversos fronts, revelant més d'un punt de conjunció. En aquest sentit, la trobada amb l'altre es veu tant des d'una perspectiva etnogràfica com material i assumeix una connotació creativa tot esdevenint un moment d'hibridació entre diferents cultures i mons, moltes vegades irreconciliables, que es fusionen per generar noves produccions artístiques i fluxos literaris. El segon bloc, en canvi, se situa en un nivell més metodològic i formal. En aquest context, les eines de la crítica d'art proposen en clau diferent, a través del focus de la fortuna que van tenir les tradicions antigues en la cultura i la societat de l'època moderna. Mentre, el tercer bloc, convida a una rica i evocadora reflexió. Immediatament connectat amb el tema principal de les jornades, diferents contribucions posen en relleu la literatura així com les tradicions orals de la música i les formes de devoció popular, que porten a la llum llocs i cultures percebudes com a *altres* i distants dels costums considerats tradicionals. Al quart bloc, la discussió passa a un nivell filosòfic

que emfatitza dos aspectes de la pregunta: l'ús de la paraula per definir la categoria de l'altre i la creació de materials d'àudio i vídeo per caracteritzar i definir la imatge de l'altre així com el model de comportament. D'aquesta manera, s'implementen mecanismes sincrònics i diacrònics capaços de revelar aspectes interessants i molt actuals de la nostra cultura. Finalment, en l'últim bloc, l'atenció es desplaça cap als gestos i la cinètica del cos humà amb una mirada privilegiada als missatges a transmetre tot interpretant els contextos i destinataris d'aquests processos comunicatius.

En aquesta fase d'edició, no podem deixar d'expressar un cert agraïment i entusiasme per l'interès suscitat i per l'èxit del projecte. Tot i les dificultats implícites en les circumstàncies marcades per l'estat d'emergència global provocat per la pandèmia, encara en curs, es va poder donar una resposta positiva i viva a la necessitat primordial de la recerca: compartir. Com en tots els treballs col·lectius, això tampoc hagués estat possible sense el suport de persones experimentades que ens van guiar i assessorar, impulsant l'èxit de la iniciativa i contribuint a la seva difusió. Ens referim, en particular, al personal docent i administratiu del Departament d'Art i Musicologia de la UAB i a director del programa de doctorat d'Art i Musicologia Eduardo Carrero, així com a totes aquelles persones que van intervenir activament en les dues jornades donant-nos el seu punt de vista. Per la nostra part, esperem haver complert eficaçment la tasca de moderadores de la Conferència i editores d'aquestes actes lliurant, a la vostra atenció, com a testimoni d'aquests fets, la lectura d'aquest volum.

## PRESENTACIÓN

*«Vi vedo così affannati a cercar di sapere chi sono gli altri e le cose come sono, quasi che gli altri e le cose per se stessi fossero così o così»*

Luigi PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*

### **Al margen del arte: un camino entre el conocimiento y la experiencia del otro**

La idea de encontrar un espacio interdisciplinario de reflexión y discusión sobre temas de investigación internacional nació hace aproximadamente un año con una intención específica: fomentar el intercambio de opiniones y conocimientos, así como involucrar jóvenes investigadores y doctores proponiendo nuevas ideas para la reflexión. El objetivo de esta iniciativa fue experimentar nuevos medios de participación activa en el ámbito académico en un periodo



histórico de conversión digital de la cultura, ganando el reto de generar investigación utilizando nuevos canales.

La respuesta positiva del colectivo académico de doctorandes nos dio la motivación adecuada para continuar con la fase organizativa y realizar, una vez definidas las intervenciones y presentaciones, cinco bloques temáticos: caminos y contextos desde los orígenes hasta el umbral de la edad medieval; aspectos formales del otro en el arte; ecos de culturas y pueblos lejanos; construir el otro con palabras e imágenes; dar forma al otro. La división en áreas temáticas permitió transmitir la enorme diversidad de las intervenciones propuestas al orientar el debate a través de pautas precisas.

El primer bloque se centra en estudios de carácter histórico-arqueológico, con la lectura de propuestas sobre ejemplos y contextos producidos por las artes figurativas que reflexionan en torno al tema de la alteridad. Un aspecto interesante, resultado de este bloque, es la investigación sobre contextos geográficamente distantes que dialogan entre sí en varios frentes, revelando más de un punto de conjunción. En este sentido, el encuentro con el otro se ve tanto desde una perspectiva etnográfica como material y asume una connotación creativa aconteciendo un momento de hibridación entre diferentes culturas y mundos, muchas veces irreconciliables, que se fusionan para generar nuevas producciones artísticas y flujos literarios. El segundo bloque, en cambio, se sitúa en un nivel más metodológico y formal. En este contexto, las herramientas de la crítica de arte proponen en clave diferente, a través del foco de la fortuna que tuvieron las tradiciones antiguas en la cultura y la sociedad de la época moderna. Mientras, el tercer bloque, invita a una rica y evocadora reflexión. Inmediatamente conectado con el tema principal de las jornadas, diferentes contribuciones ponen de relieve la literatura, así como las tradiciones orales de la música y las formas de devoción popular, que llevan a la luz lugares y culturas percibidas como otras y distantes de las costumbres consideradas tradicionales. En el cuarto bloque, la discusión pasa a un nivel filosófico que enfatiza dos aspectos de la pregunta: el uso de la palabra para definir la categoría del otro y la creación de materiales de audio y video para caracterizar y definir la imagen del otro así como el modelo de comportamiento. De este modo, se implementan mecanismos sincrónicos y diacrónicos capaces de revelar aspectos interesantes y muy actuales de nuestra cultura. Finalmente, en el último bloque, la atención se desplaza hacia los gestos y la cinética del cuerpo humano con una mirada privilegiada a los mensajes a transmitir interpretando los contextos y destinatarios de estos procesos comunicativos.

En esta fase de edición, no podemos dejar de expresar cierto agradecimiento y entusiasmo por el interés suscitado y por el éxito del proyecto. Aun y las dificultades implícitas en las circunstancias marcadas por el estado de emergencia global provocado por la pandemia, todavía en curso, se pudo dar una respuesta positiva y viva a la necesidad primordial de la investigación: compartir. Cómo en todos los trabajos colectivos, esto tampoco hubiera estado posible sin el apoyo de personas experimentadas que nos guiaron y ase-

soraron, impulsando el éxito de la iniciativa y contribuyendo a su difusión. Nos referimos, en particular, al personal docente y administrativo del Departamento de Arte y Musicología de la UAB y a director del programa de doctorado de Arte y Musicología Eduardo Carrero, así como a todas aquellas personas que intervinieron activamente en los dos días de jornadas dándonos su punto de vista. Por nuestra parte, esperamos haber cumplido eficazmente la tarea de moderadoras de la conferencia y editoras de estas actas librando, a vuestra atención, como testigo de estos hechos, la lectura de este volumen.

Saray GARCÍA-MARTÍNEZ  
Giulia MORETTI CURSI

## MANIFESTACIONES Y FORMULACIONES DEL OTRO Y LA OTREDAD EN LA PROSA DE JORGE LUIS BORGES: UNA LECTURA MORAL

Xavier Borja Búcar

Centro Universitario Internacional de Barcelona  
[xavierborjabucar@gmail.com](mailto:xavierborjabucar@gmail.com)

### Abstract

*The other, like the very notion of otherness, runs through the entire work of Jorge Luis Borges in the form of variations codified in well-known themes, namely, the limit or the ontological borders as the writing place; the figure of the doppelgänger or the invocation – so often the driving force behind the Borgean narrative – of an alter ego, embodied in several portraits of a man of action, like the military hero, the adventurer, the detective or the gaucho; the alternative literary canons; the deconstruction of the idea of originality, etc. In light of this, what we propose here is to account for how those Borgean formulations of the other and the otherness, beyond intervening in the literary and epistemological field, also involve the useful proposal of a moral and transcendent discourse, able to dismantle the Cartesian solipsism that manifests itself in an anguishing way in the idea of the subject promoted within social networks.*

**Keywords:** *Borders, Borges, identity, moral reading, other, otherness, subject, social networks.*

Sospecho que a estas alturas no desvelaré ningún misterio si digo que Twitter ofrece la opción de fijar un *tweet* propio en nuestro perfil. Así, yo quiero empezar esta comunicación fijando como un *tweet* una frase que el filósofo Emmanuel Levinas escribió en su ensayo titulado «La palabra yo, la palabra tú, la palabra Dios» (1978) y que reza así: «Decir “tú” es el hecho primero del Decir» (Levinas 2014: 76). No sé si en lo sucesivo volveré a Levinas, pero lo que es seguro es que no saldré de los márgenes que delimita esta frase, que dejo aquí fijada, a modo de epígrafe.

Al final de un breve texto titulado «El querer ser otro» y publicado en prensa en un remoto 1933, Jorge Luis Borges, acogiéndose explícitamente —como acostumbró— a una metafísica idealista, escribe: «Nadie es sustancialmente alguien, pero cualquiera puede ser otro, en cualquier momento.» (Borges 2011c: 34) En el texto que esta sentencia culmina, Borges expone una reflexión acerca del deseo de ser otra persona, no sin antes aislar conceptualmente este deseo de otros dos con los que se podría confundir. Retrocedamos, pues, del final al inicio, en el que Borges escribe: «*Quisiéramos ser Goethe*, dicen que dice alguna página de Eugeni d’Ors. *Quisiera ser Alvear* [presidente de la Nación Argentina entre 1922 y 1928], dice el discuti- dor de tejemanejes políticos. *Quisiera ser Joan Crawford*, dice en cualquier

platea o cualquier palco, cualquier voz de mujer» (Borges 2011c: 32). Para Borges, esos anhelos, pese a su apariencia similar, apenas guardan relación. El primero no aludiría más que a un deseo de reconocimiento unánime, de prestigio; lo deseado no es, pues, otra identidad, sino una condición, que el enunciado cifra en Goethe meramente como lugar común. El segundo no expresa otra cosa sino el deseo de disponer, uno mismo, de los medios de otro, presuponiendo que uno lo haría mejor, lo que podríamos parafrasear así: «Si yo, en lugar de Alvear, estuviera al mando del gobierno, otro gallo cantaría». Se trata, pues, de una vulgar manifestación de pretenciosidad que —puntuatiza Borges— en última instancia significa: «*Alvear querría ser yo*»<sup>1</sup> (Borges 2011c: 32). Por el contrario, el tercer anhelo —el de ser Joan Crawford— es el único que podría entenderse de veras como *querer ser otro*. Sin embargo, Borges se cuestiona el sentido de ese deseo: «B quiere dejar de ser B y ser del todo N, pero esa previa obliteración o suicidio lo desaparece de modo que no queda nada de B y que su incorporación a N, o rápido consumo por N, es impracticable» (Borges 2011c: 32), de lo que se concluye que «B no puede llegar a ser N, porque si llega a serlo, no se darán cuenta ni N ni B» (Borges 2011c: 33).

Podría leerse, en esta problematización del anhelo de ser otro, una implícita prevención contra la alienación que la cultura de masas ejerce sobre el público: el hombre-masa u hombre sin atributos —o como quiera que se le llame— se acoge a la proyección de la identidad espectacular de una estrella de Hollywood para insuflarse a sí mismo un contenido ontológico del que carece o, cuanto menos, cree carecer. Sin embargo, la proyección de Joan Crawford como heroína del celuloide no llena el vacío identitario de una mujer común, sino que, por el contrario, no hace más que destacarlo en un primer plano. En consecuencia, esa mujer común seguirá condenada fatalmente a afrontar lo que el filósofo y sociólogo Georg Simmel refirió como «la dificultad para hacer valer la propia personalidad en la dimensión de la vida urbana» (Simmel 2001: 258).

No obstante, en medio del cuestionamiento acerca del sentido de desear ser otro, Borges interpola algo más interesante, un conjetura inquietante y anticipadora de buena parte de sus ficciones fantásticas: en la medida en que ni B ni N se darían cuenta de que han cambiado de identidad, nada le impide a Borges «suponer que esos secretos cambios, están aconteciendo continuamente y que un modesto Dios se complace con esos pudorosos milagros.» (Borges 2011c: 33). Relatos como «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «El jardín de senderos que se bifurcan» o «La muerte y la brújula» están contruidos en buena medida a partir de esa conjetura y, de hecho, concebir la inversión de esa conjetura, esto es, que B y N se den cuenta de que han cambiado de entidad sería, para Borges, lo verdaderamente monstruoso, como podemos colegir del célebre relato titulado «El otro», recogido en *El libro de arena* y en el que el narrador Borges informa de un suceso que —según confiesa— ha

1. En cursiva en el original.

tratado, en vano, de olvidar: ese suceso es un encuentro que en 1969 supuestamente tuvo Borges con el Borges de 1918 (y viceversa, debemos entender). Monstruoso es aquí la ocasión de que ese narrador Borges se perciba a sí mismo como sujeto, en la medida en que se encuentra con una imagen de sí mismo que, sin embargo, no es especular, ya que ese Borges de 1918 es otro: «Le reconocí con horror» (Borges 2011a: 428), informa el narrador Borges. Un horror que nada tiene que ver con corroborar una aporía, sino con constatar un hecho inaceptable, que contraviene el marco epistemológico borgesiano.

Es necesario recordar, en este punto, que el escritor argentino no dejó de postular, con Berkeley, pero también con Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger o Foucault, la inexistencia o la vacuidad del sujeto cartesiano. En el ensayo titulado «Nueva refutación del tiempo», recogido en *Otras inquisiciones*, Borges escribe: «El *pienso*, luego soy cartesiano queda invalidado: decir *pienso* es postular el yo, es una petición de principio» (Borges 2011b: 364). En consecuencia, el escritor invoca al científico alemán del siglo XVIII Georg Christoph Lichtenberg y su propuesta de trocar el *pienso* por un impersonal *piensa*, «como quien dice *truena* o *relampaguea*» (Borges 2011b: 365). En otro ensayo, «La encrucijada de Berkeley», en *Inquisiciones*, Borges glosa y comenta la epistemología del filósofo irlandés, a saber, que la realidad, el mundo, existe únicamente como percepción y que, por consiguiente, no podemos afirmar la existencia de aquello que no percibamos. Un postulado que debe entenderse en régimen de reciprocidad: si la realidad existe solo en tanto que yo la percibo, esa realidad, las cosas y seres que la conforman carecen de esencia, es decir, no ha lugar a una petición de principio y, por tanto, también yo, como sujeto, carezco de esa esencia, pues también mi existencia está subordinada a que sea yo percibido por los demás o por lo demás. Así, pensar lo contrario, esto es, afirmar la existencia esencial de un yo, de un sujeto, no sería más que caer en la ilusión de una conciencia no humana, sino divina, como le ocurre al protagonista del relato «El jardín de senderos que se bifurcan», Yu Tsun, quien, al pensar en una sola imagen que comprende el mundo, esto es, «en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros», queda absorto y se siente «por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo» (Borges 2011a: 150). Precisamente, Berkeley contempla —obedeciendo, como advierte Borges, más a su condición de obispo que a la de filósofo— la posibilidad de un percibidor abstracto del mundo, un *espíritu eterno*, como alternativa para salvaguardar la posibilidad de una petición de principio y así sortear un nihilismo radical.

Borges, en cambio, sí que asume ese nihilismo radical, pero no en un sentido destructivo o beligerante, sino en el de un escepticismo que sobre todo desde cierto lugar de la crítica, especialmente en Argentina, ha sido juzgado como una falta de compromiso político. Así, Ernesto Sabato, por ejemplo, admiraba en los relatos policiales de Borges su perfección estructural al mismo tiempo que denunciaba en ellos una deshumanizadora falta de profundidad

psicológica. David Viñas, por su parte, omitió al autor de *El Aleph* en sus volúmenes de *Literatura argentina y política*. Sabato y Viñas, dos autores pertenecientes, en mayor o menor grado, a la órbita marxista, participaron del lugar común de considerar a Borges como un autor de espaldas a la realidad. Al argumento literario de este lugar común cabe sumar un manido argumento *ad hominem*: a saber, el que Borges, por un lado, se mostrara elogioso con la Junta Militar de Gobierno que se hizo con el poder en Argentina mediante el golpe de Estado de 1976 (aunque pronto advirtió, Borges, su error) y, por otro lado, el que el escritor se dejara querer por la dictadura de Pinochet. No obstante, al margen de estas circunstancias biográficas y volviendo al plano literario, Bruno Bosteels, en un penetrante e iluminador estudio titulado «Breve teoría del sujeto en Borges», concluye, entre otras cosas, que no hay en el escritor una construcción de un sujeto político (Bosteels 2008: 291). Una conclusión que responde —no cabe duda— a una argumentación bien razonada que no viene a cuento desglosar aquí, pero que fundamentalmente se basa en rastrear en varios textos de Borges, representativos de toda su trayectoria literaria, la deconstrucción de la de idea de sujeto. Constatada esa deconstrucción, acaso sea tan previsible como irrelevante la inexistencia de un sujeto político en la obra Borges, puesto que lo que cabría preguntarse es si esa ausencia es óbice para realizar una lectura ya política, ya incluso moral de la obra del autor de «El sur». En lo sucesivo, trataré de demostrar que no, esto es, que a partir de la literatura de Borges podemos observar críticamente la realidad, nuestra realidad fenomenológica y circunstancial.

La poética de Borges se construye siempre como una alteridad que puede rastrearse por distintos vericuetos. Para empezar, en su condición de escritor porteño cuya obra pretende dialogar con una tradición remota y hegemónica, como la europea. Borges se sabe otro con respecto a esa tradición, pero lejos de acomplejarse por esa ubicación marginal, el escritor argentino entiende esa ubicación, ese no-lugar, precisamente como el espacio insubordinado para construir una tradición nueva. Borges, habiendo tomado conciencia de su condición de escritor porteño, se sabe liberado de rendir tributo a esa tradición hegemónica que el señala como su interlocutora, o, por decirlo empleando la expresión acuñada por Harold Bloom, el escritor argentino se emancipa de la angustia de la influencia. De ahí que el joven Borges se detenga, a través de sus primeros poemarios (*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno de San Martín* (1929)), a crear una mitología criolla, un marco referencial constituido por la ciudad cosmopolita de Buenos Aires y sus márgenes, o más borgesianamente, sus orillas, ese sur en el que la ciudad va perdiendo su identidad, en el que las calles dejan de estar asfaltadas y en el que rige un orden ya no civilizado o burgués, sino un orden violento, el del gaucho adentrado en los márgenes de la urbanidad, convertido en cuchillero o malevo, ese personaje que puebla tantos relatos del escritor. Y si lo puebla es también nuevamente como cifra borgesiana de alteridad. La fascinación que el mundo de cuchillero y del arrabal despierta en Borges es la fascinación por algo que se opone a la propia identidad del escritor, cultivada

como habitante de biblioteca (la de su padre) y ajena a la acción, al riesgo y al peligro. Borges, hombre de letras, bibliotecario, ciego, proyecta su mundo literario como fascinación por aquello que él no es, lo que no solo se encarna en la figura del malevo, sino también, por ejemplo, en la de los militares, es decir, los hombres de acción que conforman su propio árbol genealógico, cuyo destino heroico es invocado en tantos relatos borgesianos.

Por otra parte, la de Borges es una literatura que se cimienta en el ejercicio de la glosa, la reseña, la reescritura, la copia. Como apunta Alan Pauls en *Factor Borges*, se trata de una literatura parasitaria, la literatura de un escritor que siempre llega después (Pauls 2004: 105-106). Acaso el más claro ejemplo de esto sea un relato como «Pierre Menard autor del Quijote», en el que Borges demuestra que la reescritura, palabra por palabra, del clásico cervantino puede resignificar el texto. A ese tenor, Julio Premat, en su ensayo *Héroes sin atributos*, señala que la obra borgesiana ilumina la posibilidad de una originalidad, pese a constatar que todo ha sido ya escrito (Premat 2009: 72), y es esa posibilidad de originalidad a partir de lo mismo lo que nos remite nuevamente a la inexistencia de una esencialidad. Todo texto, y también el *Quijote*, no es más que correlato del río de Heráclito, siempre distinto, siempre otro, según el momento en el que lo miremos.

Hecho este excursus en torno a la condición de alteridad de la poética borgesiana, quisiera retomar el relato «El otro» al que me referí más arriba y, sobre todo, retomar las razones del horror expresado por el narrador como punto de partida para, finalmente, reflexionar, desde Borges, sobre un tema de nuestro tiempo. El horror en ese cuento, como apunté antes, se basa en la constatación de lo que desde un punto de vista borgesiano resulta inaceptable, es decir, la percepción, en otro, de uno mismo como sujeto, pues el Borges de 1918 —si obedecemos, como el propio escritor argentino, a Heráclito— es otro. La extrañeza del narrador es aquí análoga a la que nosotros podemos tener ante un hecho que nos es perfectamente consuetudinario: la observancia de las fotografías expuestas en nuestros perfiles de redes sociales. Traigamos, por ejemplo, el caso de las fotografías de una relación anterior, ya periclitada, con el debido dolor y duelo. La visión de esas imágenes puede despertarnos una incómoda extrañeza análoga a la que siente el narrador Borges del relato. Se trata de la extrañeza de contemplar un yo que ya no es el nuestro, que está acompañado de una circunstancialidad que ya no nos pertenece, que, más que sernos otra, nos es ajena, pero que, al mismo tiempo, no podemos dejar de reconocer.

Evidentemente, se me podrá replicar que la conservación de las fotografías no es una aportación de las redes sociales. Efectivamente, pero lo que sí es una aportación de las redes sociales es el trasplante de esas fotografías desde el ámbito privado del álbum guardado en una repisa o en un cajón al ámbito público de la red social, donde uno es percibido de una manera inusual.

El filósofo Gustavo Bueno, en un texto titulado «La idea de la fama», distingue entre dos tipos de fama: por un lado, la fama de notoriedad; por otro, la



fama habitual. Fama de notoriedad es aquella del personaje famoso, quien es conocido por el público, al que, sin embargo, él no conoce. De ahí el lugar común de la soledad del famoso. Por su lado, la fama habitual, sería aquella que poseemos todos: es decir, todos somos conocidos en nuestro círculo social; pero, además, esa fama es recíproca, puesto que nosotros conocemos en la misma medida a los integrantes de nuestro entorno.

Lo que ocurre con las redes sociales es precisamente la confusión de esas dos categorías de famas. Solo una pequeña parte de los *amigos*, *seguidores* o perfiles integrantes de nuestras redes sociales forman parte de nuestro necesariamente reducido círculo social y, por tanto, con la mayor parte de esos seguidores no accedemos a un conocimiento, a una fama recíproca. Sin embargo, nuestras fotografías, las imágenes, todo el material que en otra época configuró la fama habitual, queda expuesto de manera pública, creando de manera insistente y hasta desesperada el relato de un sujeto inexistente.

Recapitulando ya sobre mi discurso, las redes sociales obedecen a un movimiento obsesivo de vindicación del yo, de postulación de un sujeto que, a su vez, se escinde traumáticamente en esas dos famas mencionadas. Volviendo a Borges, me parece advertir, pues, en la lógica de las redes sociales, algo análogo a aquel anhelo sin sentido de ser Joan Crawford, pero que se materializa, además, de manera monstruosa, como en «El otro», al percibirnos —en el vernos percibidos— como Joan Crawford, y al percibirnos como sujeto contra esa imagen de Joan Crawford, igual que el Borges del 1969 se reconocía en el Borges del 1918. Acaso se me replique que la comparación no es equivalente, puesto que los dos Borges son instancias temporales reales, lo que permite que se reconozcan, mientras que la imagen de Joan Crawford no es más que una ilusión. A ello responderé que la equivalencia se da precisamente en que en esa naturaleza ilusoria o vacía de la imagen de Joan Crawford nos reconocemos a nosotros mismos como sujeto angustiosamente fraudulento.

En la obra de Borges, acaso podamos encontrar una prevención contra esta realidad angustiosa, en el ejercicio de un fraude —inevitable— que no postula un yo, sino un *otro*, que, a fin de cuentas, siempre es necesariamente un *tú* implícito. El corolario moral es, pues, previsible: decir «tú» *debe ser* el hecho primero del Decir.

## Bibliografía

- Borges, J. L. 2011a: *Cuentos completos*, Random House Mondadori, Barcelona.
- 2011b: *Inquisiciones / Otras inquisiciones*, Random House Mondadori, Barcelona.
- 2011c: *Textos recobrados (1931-1955)*, Random House Mondadori, Barcelona.



- Bosteels, B. 2008: «Breve teoría del sujeto en Borges», en R. Olea Franco (2008) *In memoriam: Jorge Luis Borges*, 265-291.
- Bueno, G. 2003: «La Idea de la Fama», *El Catoblepas* 21: 2.
- Levinas, E. 2014: *Alteridad y trascendencia*, Arena Libros, Madrid.
- Olea Franco (Ed.) (2008): *In memoriam: Jorge Luis Borges*, El colegio de México, México D. F.
- Pauls, A. 2004: *El factor Borges*, Anagrama, Barcelona.
- Premat, J. 2009: *Héroes sin atributos*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Simmel, G. 2001: *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona.



## EL PODER DE LA IMATGE PINTADA: LA REPRESENTACIÓ DE L'ALTRE A L'ESCULTURA POLICROMADA ROMÀNICA

**Laia Cutrina Gallart**

Investigadora predoctoral FI-AGAUR;  
membre col·laborador  
del Grup de Recerca Magistri Cataloniae (SGR-231);  
Àrea d'Història de l'Art  
Facultat de Filosofia i Lletres,  
Universitat Autònoma de Barcelona.  
[laia.cutrina@uab.cat](mailto:laia.cutrina@uab.cat)

### Abstract

*The society of the Middle Ages was ruled by a feudal system where not everyone had the same privileges nor the same access to culture. With a mostly illiterate population, how did the church manage to transmit its dogma? The solution was given by the use of the image and colour, which replaced the word. The aim of this communication is to explain and analyse how the society of the Middle Ages understood who "the other" was through the colour application. Why was blue used for the Virgin Mary? Or why the demons were painted red or green? To which characters were the better and most expensive pigments applied? Romanesque art would find the answers in the symbolism of colour, which would be used mainly to differentiate the good from evil and to highlight the features of biblical characters. Colour would define who "the other" was, how it should be represented and how it should be interpreted. This system would eventually become an understandable channel for society in the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries, as it could be read visually by both lay people and monks. The art of polychrome is linked to other aspects that will also be discussed in this communication, such as the painter's new role, the pigment market or the study of the body of treatises.*

**Keywords:** *Polychrome, romaneseque, polychrome sculpture, painted image, colour symbolism.*

### L'eclosió de l'escultura monumental en el marc de la reforma gregoriana

El segle XII és el gran moment de l'eclosió de l'escultura monumental. L'església de la reforma gregoriana utilitza les arts com a eina de propaganda. Contràriament al que s'ha pensat tradicionalment, l'escultura estava pintada i transmet un missatge no només a través de la iconografia, sinó també del color. L'objectiu d'aquest *paper* és, per tant, explicar i analitzar com, a través de l'aplicació de la policromia, la societat de l'Edat Mitjana entenia qui era «l'altre».

La reforma gregoriana ve acompanyada de nous pensaments i actuacions socials. El fervor constructiu ve lligat a una necessitat d'ampliar els conceptes

teològics i fer-los comprensibles als *illiterati* o *rustici*, és a dir, a la població il·letrada (Rivas 2008: 285). L'església catòlica utilitzaria els grans programes escultòrics per fer arribar el missatge dogmàtic d'una forma més didàctica i visual. Un primer pas d'acostament al poble de l'església.

Cal senyalar que el desenvolupament de l'escultura monumental no va arribar sola. L'estètica medieval de la llum i del color va jugar un paper fonamental per a la comprensió d'aquest missatge. Es crearia una relació simbiòtica entre escultura i pintura, de manera que una obra no podria ser completada ni entesa sense l'aplicació de la seva policromia.

La capacitat d'expressar a través del color i la llum el poder diví, l'il·lusionisme de vida i de realitat seria el gran poder de la imatge pintada. Un mecanisme que permetria comprendre una dimensió immaterial i espiritual i que definiria qui és aquest «altre». El color ajudaria a completar el programa iconogràfic de l'escultura monumental.

Arribats a aquest punt és necessari reflexionar sobre la representació d'aquest «altre» a partir de l'aplicació de la policromia a l'escultura romànica i totes les conseqüències que es deriven d'aquest acte. Per fer-ho, caldrà recórrer no tan sols a la tècnica, sinó també a la simbologia del color.

## Del mercat de pigments a la tractadística

Primer de tot, cal recalcar l'existència d'una gamma de colors primaris en l'art romànic: blanc, negre, vermell, verd, blau i groc. L'abastiment de minerals i el mercat de pigments proporcionarien aquests colors al pintor medieval. No obstant, es pot observar com la situació geogràfica de certs territoris condicionaria i afavoriria l'ús d'uns determinats pigments (Leturque 2015: 422-423).

En aquesta línia s'observa com l'art romànic català gaudeix d'unes condicions favorables per a l'obtenció de pigments que aportin un color viu a l'escultura i al mur. La presència dels Pirineus enriquirà l'obtenció de minerals i afavorirà un mercat amb els veïns més pròxims, és a dir, amb el sud de França. Aquesta situació es fa palesa amb el cas del pigment aerinita, que dona una tonalitat blavosa-verda. Se'n troba abastament a Catalunya, així com a Aragó. El seu ús a França (a Moissac o a Gers, a tall d'exemple) indica l'existència d'intercanvis transpirinencs pel que fa als materials, extrapolable també als tallers (Leturque 2015: 245-246). En la mateixa situació es trobarien l'atzurita (blau) i la malaquita (verd). Altres pigments s'obtindrien d'una forma artificial, com el mini (vermell), i alguns serien importats d'altres països, com el famós i luxós lapislàtzuli (blau). Se'ns dubte, un dels més valorats seria l'*auripigmentum*, o altrament conegut com a orpiment (groc), que s'utilitzaria per substituir l'or gràcies al seu aspecte brillant, i seria la representació més directa de la divinitat.

L'aplicació d'aquests pigments es detalla a la tractadística, referenciada també com a «llibres de receptes» o «receptaris artístics medievals», que constituïen una guia per comprendre la tècnica i el coneixement dels mate-

rials utilitzats pels pintors medievals (Alcayde i Verdaguer 2014: 125). Són ben conegudes obres com la del monjo Teòfil amb el seu *De diversis artibus* (*Diversarum artium schedula*, c. 1100 – 1140) i el famós *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini (c. 1390 – 1437). Però cal tenir present, també, altres manuscrits de la mateixa índole, com és el *Liber diversarum artium* – Ms H277 o també anomenat Manuscrit de Montpel·lier. Aquest és especialment important per al territori que conformaven els comtats catalans, ja que ens aporta moltes dades sobre la producció de pigments a la zona de Montpel·lier, pròxima a Catalunya (Clarke 2011: 57). Molts dels pigments descrits en aquesta obra els trobem aplicats d'una forma igual o similar en la pintura mural i frontals d'altar catalans, tal i com ha estudiat la historiadora de l'Art Anne Leturque (Leturque 2015: 101-130). En aquest sentit, és important recordar que una de les possibles fonts textuais d'inspiració del Manuscrit de Montpel·lier podria haver estat el manuscrit Ms 19 BNE, actualment conservat a la Biblioteca Nacional de Espanya i provinent del Monestir de Santa Maria de Ripoll. En ell s'hi explicava la fórmula de la *deuratio facilis*<sup>1</sup> (Leturque 2015: 76). D'una manera similar es policromaria l'aureola del Crist de la Portalada del mateix monestir<sup>2</sup> (Giráldez i Vendrell 2018: 179-180). Dues fórmules similars que tenien com a objectiu imitar l'or (Fig. 1).

### **La simbologia del color a l'art romànic: teoria i casos d'estudi entorn a la dualitat cromàtica**

El sistema cromàtic en l'art romànic no tan sols es desenvolupa amb la tècnica, sinó també amb la simbologia del color, que serà el *leitmotiv* de l'escultura policromada romànica. Per comprendre-la, cal parar atenció a les restes de policromia originals que encara es conserven, així com també a les reconstruccions del color que s'estan estudiant actualment en diferents portalades.

Un bon cas d'estudi que exemplifica la funció didàctica de la simbologia del color a l'art romànic és el timpà esculpit a la porta occidental de l'abadia de Sainte-Foy de Conques (Aveyron, regió d'Occitània, França), del segle XII (c. 1120). És una representació del Judici Final (Fig. 2). La imatge central és el Crist en majestat i a partir d'ell es distribueixen les escenes entre dos mons: a la dreta de Crist s'hi observa el Paradís, regit per l'ordre i la calma de la composició; a la seva esquerra, l'infern, protagonitzat per un *horror vacui* de dimonis i condemnats que pateixen la Llei del Talió, un càstig proporcional als pecats comesos.

El timpà de l'abadia de Conques és d'especial rellevància en l'art romànic per la voluntat de crear un «diàleg» amb l'espectador. Aquest objectiu es constata amb la distribució iconogràfica dels personatges, però també amb el joc de simetries dels colors (Leturque 2018: 140). Es busca un impacte visual

1. Colradura sobre plaques d'estany.

2. A partir de peltre, una combinació d'estany, zinc i plom.

que permeti explicar a l'espectador el dogma tradicional i, alhora, una nova estètica que expressi amb detalls com funciona l'infern i què és el mal.

La seva escultura genera una contraposició constant en el tema iconogràfic (paradís – infern) i, de la mateixa manera, hi respon la policromia. L'aplicació del color reforça el caràcter diferenciador entre el bé i el mal, que es resumeix amb la presència de dos colors predominants en el timpà que s'han conservat fins als nostres dies: el blau i el vermell. Tanmateix, posant atenció a l'actual reconstrucció de la policromia en 3D —de l'any 2018—, el daurat i el verd també hi eren notablement presents (Fig. 3).

Aquesta obra permet capbussar-nos plenament a la base de la simbologia del color en l'art romànic. L'esquema es resumeix en una dualitat dels colors, on aquests es distribueixen en una línia imaginària entre el blanc i el negre. S'entén com a blanc la llum, el bé i, en conseqüència, la divinitat. Com a negre, es percep la foscor i el mal, tot allò contrari que aporta la puresa del blanc. L'art romànic distribuirà la resta de colors primaris (blau, verd, vermell i groc) amb una tonalitat que es podrà acostar més o menys al blanc o al negre en funció del simbolisme que es vulgui atribuir a aquell color en cada moment (Portal 2016: 15). És a dir, cada color serà la doble cara d'una mateixa moneda, i podrà tenir doble significat: un de positiu —quan la tonalitat s'acosti més al blanc— i un de negatiu —quan la tonalitat sigui més propera al negre. La limitada paleta de colors no serà un impediment per entendre la seva simbologia.

Començant per la divinitat, aquesta sempre tindrà com a colors definitoris el daurat i el blau, un reflex del poder celestial. El color daurat s'atribueix a l'or, a la llum celestial i a la fe. «Crist és el sol», deien els profetes.<sup>3</sup> Sempre es policromaran d'aquest color les aurèoles dels personatges divins i sants. Quan més s'avança en el temps, es pot observar que hi ha una tendència en policromar l'escultura amb gran abundància de daurat, representació de luxe i prestigi, com s'ha pogut constatar a la successió de capes estratigràfiques del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, amb una primera policromia de principis del segle XIII (IPCE – Instituto del Patrimonio Cultural de España 2018). Serà habitual aplicar-lo no tan sols a la vestimenta sinó també a les barbes i als cabells, com en el Crist Pantocràtor de la portalada del Monestir de Santa Maria de Ripoll<sup>4</sup> (Giráldez i Vendrell 2018: 179). Degut a l'alt cost de l'or, el més habitual era produir imitacions econòmiques del daurat, per exemple amb la colradura d'estany, on es substituïa les làmines d'or per metalls menys nobles com l'estany. Aplicat amb vernís o coles de resines naturals i barrejats amb pigments i colorants orgànics donaven la tonalitat daurada desitjada (Segarrés 2015: 318). També era freqüent l'ús de l'orpiment, tot i la seva naturalesa tòxica (Fig. 4).

3. Mt, 13, 43.

4. Correspon a una tècnica de daurat al mordent o mixtió, contemporani al color rosat de les carnacions, d'una cronologia més propera a finals del segle XIII i principis del XIV.

Si enlloc del daurat brillant i viu trobem vestidures de personatges o objectes de color groc pàl·lid, el significat canvia radicalment. En aquesta ocasió, el groc serà símbol de l'egoisme, de l'orgull i de l'adulteri carnal i espiritual. Recorrent als textos bíblics, en el passatge de Sodoma i Gomorra, Déu envia una pluja groga de sofre i foc per castigar la conducta idòlatra de la població quan venera als ídols pagans (Portal 2016: 40-41). El sofre era conegut com al mineral del diable, no només pel color groc pàl·lid que presenta, sinó també per la seva forta olor, que s'associava a l'infern. També es coneixia com al color de la mentida i la traïció i, per aquesta connotació, és habitual observar-lo a la vestimenta de Judes en els passatges de la Passió. La goethita va ser un dels pigments grocs més usats en el romànic català (Verdaguer 2015: 74).

L'altre color de la divinitat, el blau, serà un dels més utilitzats a partir del segle XII. El color blau és la representació del Déu creador i redemptor de la humanitat (Fig. 5). Color del cel i de l'aigua, es relaciona amb el baptisme. Quan agafa una tonalitat més fosca, blau marí, s'associa al patiment i al dol, com a color fúnebre. És per aquest motiu que el mantell de la Mare de Déu, i en alguna ocasió tot el seu vestit, serà d'aquest color blau més fosc quan faci referència a la futura mort del seu fill. Un símbol de que Crist revesteix, per mitjà de la seva mare, els mals de la humanitat (Portal 2016: 77). En canvi, en les escenes de la Nativitat, la Mare de Déu portarà una túnica blau cel, quasi blanca, per transmetre un missatge de puresa i virginitat.

En ocasions s'observen altres personatges vestint el color blau, per exemple, a l'escena esculpida dels benaventurats al timpà de Santa Fe de Conques (Fig. 6). La comitiva, encapçalada per la Mare de Déu, la segueix l'apòstol Pere, un abat i un rei, els tres vestint mantells i túniques blaves, del mateix color que la Verge i Crist. Tot i que aquest color s'utilitzava per a policromar els personatges més divins, a finals del segle XII i principis del segle XIII s'estendrà en el món civil, i es podrà aplicar a dignataris i monarques (Pastoureau 2010: 62). El motiu d'aquest ús tan generalitzat ve propiciat per les connotacions marianes que se li atribuïren, però també per un codi d'honor, un color sumptuari i noble per a qui el vestia, i que substituïa els valors del que va representar el color porpra a l'Antiguitat.

D'entre els pigments blaus, el més valuós per la seva intensitat i duració era el lapislàtzuli, molt car d'obtenir ja que s'havia d'importar d'altres països, sobretot d'Afganistan. També era habitual l'atzurita, el blau aplicat al timpà de Conques (Leturque 2018: 139-140). A Catalunya el més utilitzat va ser la aerinita, que es trobava en abundància als Pirineus (Verdaguer 2015: 75). Un cas particular és el de la portalada de Santa Maria d'Agramunt (Urgell, s. XIII), on les obres de restauració van permetre localitzar l'aplicació del blau índic (Fig. 7), un pigment provinent de Pèrsia, localitzat principalment al conjunt escultòric central amb l'Epifania (Arcovaleno Restauro i CRBMC 2016: 8).

El color vermell, juntament amb el blau, va ser un dels més utilitzats en la policromia romànica i desplega un ventall de simbologia contraposada. Per una banda, pot significar l'Esperit Sant (sobretot en escenes de la Pentecosta), l'amor diví, la purificació de les ànimes i la resurrecció. Crist redemptor

apareixerà amb túniques blaves, però en els passatges just després de la seva resurrecció anirà amb túniques vermelles (per exemple, en el relat del *Noli me tangere* serà habitual representar-lo amb aquest color). Com a reflex de l'amor cap a Jesús, els Apòstols vestiran de vermell, especialment els seus amics més propers com Sant Joan Evangelista. També els sants màrtirs, com a símbol de la sang derramada per la seva fe. Recuperant el cas d'estudi d'Agramunt, es pot observar com a sota de la imatge de la Mare de Déu hi ha un àngel i un dimoni que es miren de cara i els dos estan policromats amb cinabri (Fig. 8); mateix color, però significats oposats.

En el joc de les dualitats simbòliques del color, el contrari del vermell intens de l'amor diví serà un vermell més fosc, símbol de l'amor infernal, del sacrifici, de la ira i del pecat de la luxúria, com un amor mal canalitzat cap als plaers corporals. Al timpà de Conques s'han localitzat fins a 4 tipus de pigments vermells diferents (cinabri, mini, ocre vermell, òxids de ferro), que s'han aplicat amb una mescla amb blanc de plom —en el cas de les carnacions— i també com a fons per al grup escultòric de l'infern (Leturque 2018: 139-140; Fig. 9). També al claustre del Monestir de Santa Maria de Lluçà (Osona, finals del s. XII) l'hi trobem al capitell amb representació de monstres de la galeria nord (Fig. 10).

Els pigments vermells es feien servir de manera freqüent per qüestions més pràctiques, per exemple, per policromar les carnacions. A la portalada del Monestir de Santa Maria de Ripoll s'han trobat restes de vermelló mesclades amb blanc de plom i creta per a les carnacions dels personatges superiors (Giráldez i Vendrell 2018: 179; Fig. 11).

L'últim color primari, el verd, és dels més difícils de trobar conservat a l'escultura policromada romànica, a causa de la inestabilitat de la composició química dels pigments (sobretot per la presència del coure). Normalment, el color verd s'obtenia de les terres verdes (celadonita o glauconita) o per alquímia, com és el cas del pigment verdet. Un dels més utilitzats a Catalunya i al sud de França era la malaquita, per la seva fàcil obtenció als Pirineus. Aquest últim pigment s'ha pogut trobar, també, al timpà de Conques, a la túnica d'alguns personatges i a les parts infernals (Leturque 2018: 139-140). Això ens permet explicar dues simbologies oposades. Per una banda, com a conseqüència de la inestabilitat química del pigment, el color verd es relacionava amb la degradació moral i la bogeria (Portal 2016: 104). Monstres i éssers malignes bíblics estaven associats a aquest color, per exemple la serp que condueix a Adam i a Eva a cometre el Pecat Original. Satanàs també era policromat amb aquest color, de cos sencer o com a mínim els ulls, que emfatitzaven el caràcter de la bogeria. Pel contrari, el verd també evoca la idea d'esperança i d'immortalitat (Fig. 12). Hi és present a les representacions de l'Esfera Celestial: la primera esfera, el vermell, l'amor diví; la segona, el blau, la saviesa divina; i la tercera, el verd, la creació divina.

Els colors acromàtics, el blanc i el negre, tot i tenir també la seva simbologia (blanc: llum, puresa divinitat; negre: fosc, mort, malignitat) s'aplicaven amb un sentit pràctic. En el cas del blanc, un dels pigments més utilitzats era



el blanc de plom, que servia com a base prèvia abans de l'aplicació d'altres colors. El negre, era un dels pigments de més fàcil obtenció, la majoria de carbó que s'extreia de la fusta o dels ossos calcinats. Els pintors l'utilitzaven per resseguir línies corporals (per fer les celles, marcar la pupil·la dels ulls, els plecs dels vestits, etc.). Alguns capitells del claustre del Monestir de Sant Cugat del Vallès (Vallès Occidental, c. 1190) encara conserven el negre emprat pels detalls de les imatges sacres, d'animals i de bèsties diverses (Fig. 13).

### Qui policromava l'escultura? Noves perspectives entorn al rol del pintor

Parlar de l'aplicació de la policromia a l'escultura romànica implica fer-se un seguit de qüestions, també, entorn al pintor i el rol que exercia a l'Edat Mitjana. Malgrat que l'escultura i la pintura estiguin íntimament lligades en el procés creatiu de l'obra i en l'aplicació del seu color, cal discernir entre els dos rols professionals. L'escultor era l'encarregat d'esculpir la pedra i el pintor de policromar-la.

En qualsevol cas, s'hauria de re-formular la pregunta i plantejar-nos si existia la figura d'un «pintor-policromador» d'escultura o si, per contra, un mateix pintor sabia i podia treballar en diferents tipus de suports (Rivas 2008: 353-356). Cal pensar en la imatge d'un artista polifacètic, un pintor que dominés l'aplicació de la policromia tant en pedra, com en fusta o en pergami (Leturque 2015: 421). De fet, al *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini, als capítols CIII i CIV es descriu l'aprenentatge que havia de fer un bon pintor (Pozza 1982: 109-110). El camí s'iniciava amb l'aprenentatge del dibuix sobre taula, després l'aplicació del color en ella, i finalment la policromia en mur. Un procés que requeria d'una gran pràctica i destresa i que duraria aproximadament tretze anys.

Són nombroses les representacions del pintor —orgullós del seu ofici— en els manuscrits medievals. N'és exemple la imatge d'un monjo benedictí policromant una escultura de la Verge amb el nen, al Manuscrit *Ms. 209, f. 11v, Lambeth Apocalypse*, c. 1260 (Fig. 14). Fora d'un context monàstic i masculí, trobem altres imatges amb dones pintores, com al *Livre que fist Jehan Boccace de Certalde des cleres et nobles femmes, lequel il envoia à Audice de Accioroles de Florence, contesse de Haulteville* (c. 1401), on al f.92v hi figura una dona pintora policromant també una escultura de la Verge i el nen (Fig. 15). El retrat d'una pintora en diferents manuscrits medievals comporta noves perspectives i reflexions entorn a la qüestió de gènere d'aquest ofici (Cutrina 2019: 53-55).

El present recorregut per la policromia romànica a l'escultura monumental ha permès constatar com, a través de l'aplicació del color, l'obra escultòrica pot completar el seu significat íntegrament. És a través de la simbologia del color que podem arribar a comprendre millor la visualitat i el missatge que l'art romànic volia transmetre a la societat de la seva època. Entendre qui

era «l'altre» que se'ns presenta davant els nostres ulls. L'art de policromar va permetre unificar uns valors i uns dogmes sota una estètica impactant que no deixaria indiferent a l'espectador medieval.

Tal com deia l'historiador de l'Art alemany Willibald Sauerländer: «Les estàtues “parlen” als fidels que volen entrar a la catedral, però parlen gràcies als colors que van fer brillar els seus ulls i que van animar els traços dels seus rostres».

## Bibliografia

- Alcayde, M. J. i Verdaguer, J. 2014: «Descobrint i interpretant la matèria. La policromia de la pintura sobre taula romànica catalana segons els exemples de Puigbò, Ribes, Espinelves i Lluçà», *Pintar fa mil anys. Els colors i l'ofici del pintor romànic*, Magistri Cataloniae, Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola del Vallès, 125-141.
- Arcovaleno Restauro i CRBMC – Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya 2016: *Memòria sobre la intervenció de conservació-restauració de la Portalada occidental de l'Església de Santa Maria d'Agramunt*, gener 2016, Barcelona.
- 2018: *Memòria de la intervenció de conservació-restauració de la Portalada del Monestir de Santa Maria de Ripoll*, febrer 2018, Barcelona.
- Clarke, M. 2011: *Medieval painters, materials and techniques: the Montpelier liber diversarum arcium*, Archetype, Londres.
- CRBMC – Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya 2004: *La portada romànica de Santa Maria de Ripoll*, Patrimoni – UB, Barcelona.
- 2006: *Façana de l'Església de Santa Maria d'Agramunt*, Patrimoni – Universitat de Barcelona, Barcelona.
- 2012: *Santa Maria de Ripoll, Portada*, Patrimoni – Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Cutrina Gallart, 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 Gallart, L. 2019: *Les Majestats i les creus pintades. Aplicació i significació del color a l'escultura en fusta romànica*, Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola del Vallès [treball final de Màster no publicat].
- Dodwell, C. R. 1986: *THEOPHILUS, De Diversis Artibus = The various arts*, Oxford.
- Gasol i Fargas, R. M. 2012: *La tècnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medievals*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- Giráldez, P. i Vendrell, M. 2010: *Romànic de muntanya: materials, tècniques i colors*, Clavell, Barcelona.
- 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.
- Leturque, A. 2015: *Sensim per partes discuntur quaelibet artes... Chaque art s'apprend lentament, pas à pas... Mise en regard d'un savoir écrit sur l'art de peindre au Moyen Âge (le Liber diversarum artium – Ms H277 – Bibliothèque inter-universitaire de Montpellier – Faculté de Médecine) et d'un savoir-faire pratique (les oeuvres peintes sur murs et sur panneaux de bois en Catalogne aux XIIe et XIIIe siècles)*, Université Paul Valéry, Montpellier 3 i Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola del Vallès [tesi doctoral].
- 2018: «Regard sur la polychromie monumentale: l'exemple du tympan peint de Conques (Aveyron, France)», *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*, IRCVM – Medieval Cultures, Viella, Roma, 131-142.
- Leturque, A. i Mallet, G. 2015: *Arts picturaux en territoires catalans (XIIe-XIVe siècle): approches matérielles, techniques et comparatives*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier.
- Olmo Gracia, A. 2013: *Color y experiencia de la arquitectura en Aragón en las Edades Media y Moderna*, Universidad de Zaragoza, Escuela de Doctorado, Zaragoza [tesi doctoral].
- Pastoureau, M. 2010: *Azul. Historia de un color*, Espasa Libros, Madrid.
- Pastoureau, M. i Simonnet, D. 2006: *Breve historia de los colores*, Paidós, Barcelona.
- Portal, F. 2016: *El simbolismo de los colores en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Sophia Perennis, Barcelona.
- Pozza, N. 1982: *Cennino Cennini, Il libro dell'arte*, Vicenza.
- Rivas López, J. 2008: *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval: aspectos históricos y tecnológicos*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Madrid [tesi doctoral].
- Rossi-Manaresi, R. 1987: «Considerazioni tecniche sulla scultura monumentale policromata, romanica e gotica», *Bolletino d'Arte*, Itàlia, 41, 173-186.
- Segarrés Gisbert, M. 2015: *De diuersis artibus de Teòfil: edició, traducció al català i comentari*, Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia, Departament de Filologia Llatina, Barcelona [tesi doctoral].
- Sureda, M. 2014: «El color en l'arquitectura. Els exteriors oblidats», *Pintar fa mil anys. Els colors i l'ofici del pintor romànic, Magistri Cataloniae*, Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola del Vallès, 143-158.
- Verdaguer, J. 2015: «Els pigments de la pintura sobre taula romànica del Museu Episcopal de Vic», *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, Besalú, 3, 71-79.

## Llistat de figures

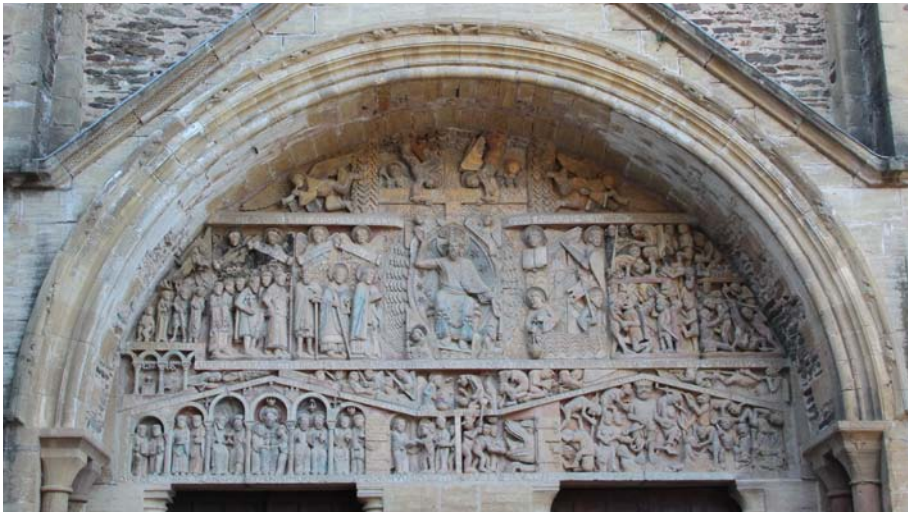


**Figura 1**

Crist en majestat de la Portalada  
del Monestir de Santa Maria de Ripoll  
(el Ripollès, Catalunya), c. 1140.

Autoria: ©CRBMC –

Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.



**Figura 2**

Timpà esculpit a la porta occidental de l'abadia de Sainte-Foy de Conques  
(Aveyron, regió d'Occitània, França), c. 1120.

Autoria: TERENCE Le Deschault de Monredon





**Figura 3**

Reconstrucció de la policromia en 3D del timpà de Sainte-Foy de Conques, realitzada l'any 2018.

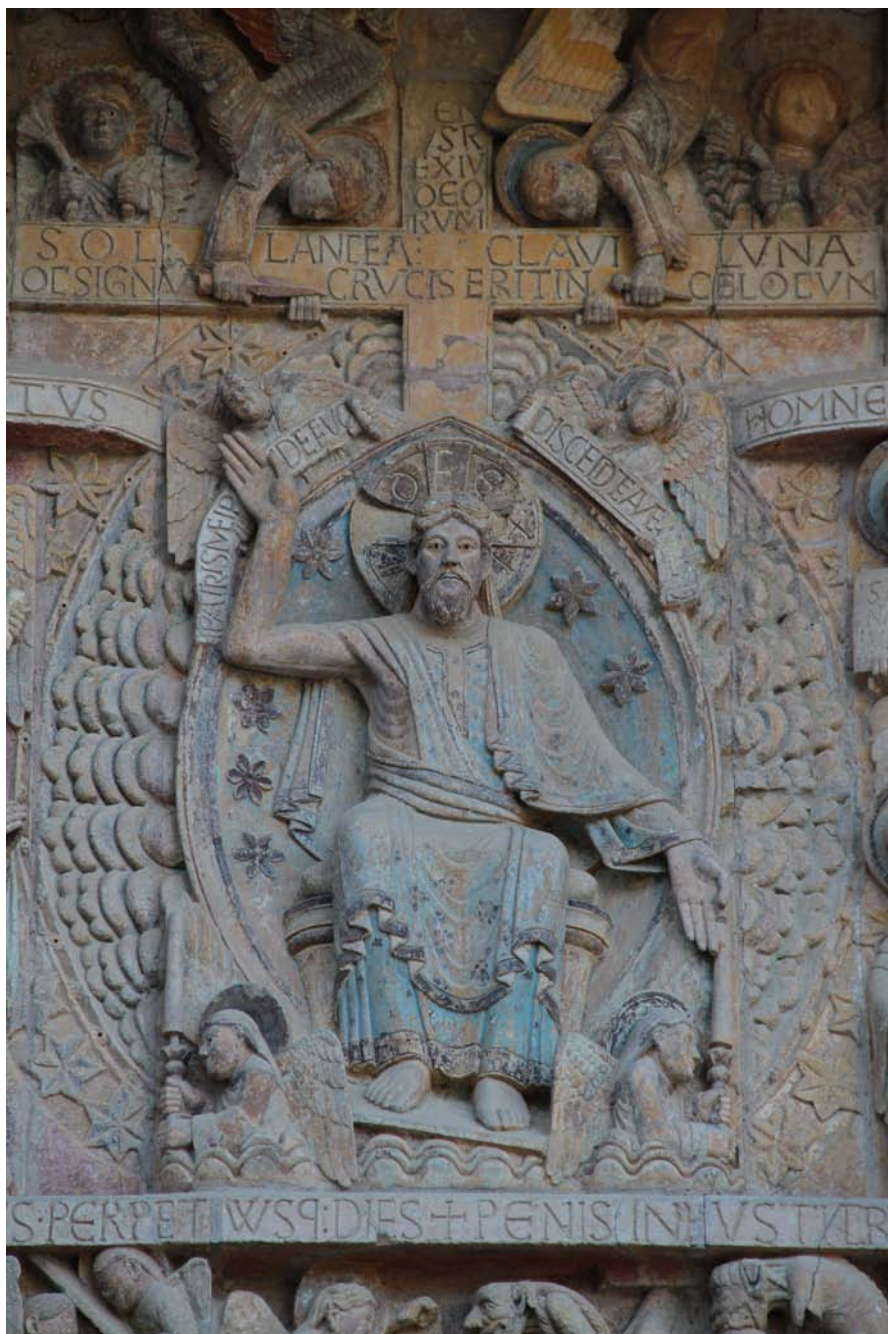
Autoria: ©Mairie de Conques-en-Rouergue-OTCM.



**Figura 4**

Aplicació d'orpiment per a l'obtenció de daurat a les corones dels tres Reis d'Orient, grup escultòric de l'Epifania, Portalada de Santa Maria d'Agramunt (Urgell, Catalunya), del segle XIII.

Autoria: ©Arcovaleno Restauro, SL



**Figura 5**

Aplicació del color blau a partir d'atzurita, al timpà de Sainte-Foy de Conques.  
Auria: TERENCE Le Deschault de Monredon.





**Figura 6**

Comitiva de benaventurats encapçalada per la Mare de Déu i l'Apòstol Pere, al timpà de Sainte-Foy de Conques.  
Autoria: Tércence Le Deschault de Monredon.



**Figura 7**

Restes pictòriques de blau índic al conjunt escultòric central de la Portalada de Santa Maria d'Agramunt.  
Autoria: ©Arcovaleno Restauro, SL.



**Figura 8**

Utilització del color vermell per a les escenes del bé i el mal, en aquest cas amb l'aplicació de cinabri. Portalada de Santa Maria d'Agramunt. Autoria: ©Arcovaleno Restauro, SL.



**Figura 9**

El color vermell a les portes de l'Infern. Aplicació a les carnacions i al fons de la composició. Timpà de Sainte-Foy de Conques. Autoria: TERENCE Le Deschault de Monredon.

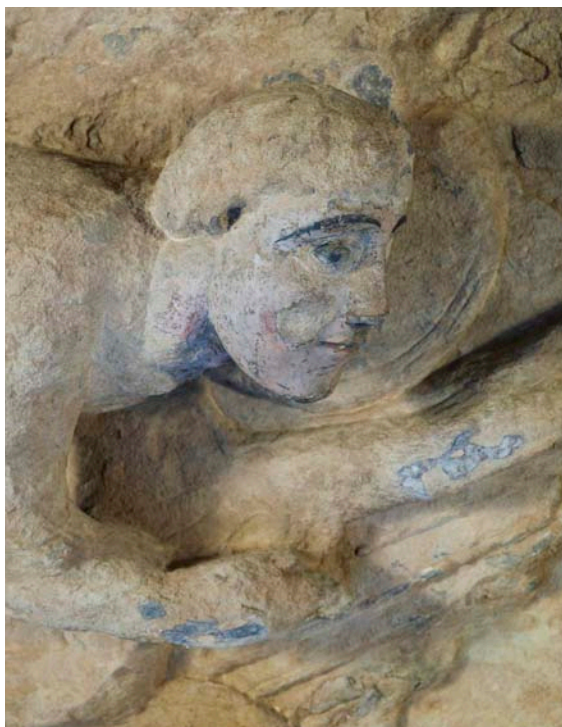




**Figura 10**

Restes pictòriques vermelles als capitells del claustre de Santa Maria de Lluçà (Osona, Catalunya), finals del segle XIII.

Autoria: Laia Cutrina Gallart (autora).



**Figura 11**

Mescla de vermelló, blanc de plom i creta per a les carnacions dels personatges superiors de la Portalada del Monestir de Santa Maria de Ripoll. Àngel superior esquerra.

Autoria: ©CRBMC – Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.



**Figura 12**

Possibles restes verdes de malaquita al llibre que sosté una de les figures femenines de l'arquivolta. Portalada de Santa Maria d'Agramunt.  
Autoria: ©Arcovaleno Restauro SL.



**Figura 13**

Aplicació del color negre per marcar les línies facials, capitell de l'Anunciació. Galeria est del claustre del Monestir de Sant Cugat del Vallès (Vallès Occidental, Catalunya), c. 1190.  
Autoria: Laia Cutrina Gallart (autora).





**Figura 14**  
Manuscrit Ms. 209, f. 11v,  
*Lambeth Apocalypse*,  
c. 1260, Londres.  
Autoria: ©Lambeth Palace Library.



**Figura 15**  
*Livre que fist Jehan Boccace de*  
*Certalde des cleres et nobles*  
*femmes, lequel il envoia à*  
*Audice de Accioroles de Florence,*  
*contesse de Haulteville,*  
f. 92v, c. 1401, París.  
Autoria: ©Gallica – BnF.



# THE ALJAFERÍA PALACE. A STUDY OF THE HISTORICAL APPROACHES: ARCHITECTURAL AND CULTURAL

Haneen W. Domyati

Departament d'Història de l'Art i de Musicologia  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[haneen.domyati@e-campus.uab.cat](mailto:haneen.domyati@e-campus.uab.cat)

## Abstract

*The Aljafería Palace, which was erected at the request of the Hudid king Ahmad Al-Muqtadir bi-Allah in 1065, is considered the best-preserved palace of the taifa period. The paper explores the chronology of the different historical periods that the Aljafería Palace witnessed, from the antedated troubadour tower to the Islamic taifa palace, the medieval Christian palace, Catholic monarchs palace, and the different military barracks, until the current seat of the Cortes de Aragón. Additionally, over the years, the Aljafería was approached by historians in several ways. These different approaches can be classified into two main categories; the formal architectural approach and the functional cultural approach. This paper inspects both methods while addresses combined selected factors from each approach.*

**Keywords:** *Islamic Architecture, Islamic Iberia, Al-Andalus, the Aljafería Palace, Architectural Approach, Cultural Approach.*

## Introduction

The Aljafería Palace is a fundamental monument to enrich the understanding of the development of Andalusian architecture. The Aljafería is considered the best preserved of the small group of taifa palaces of which physical traces survived (Robinson 1997), and it constitutes an intermediate bridge between the Caliphate Cordobán art of the 10<sup>th</sup> century and the Mudejar Art of the Christian monarchs (Galiay Sarañana *et al.* 2002). The Aljafería Palace witnessed different historical periods throughout the years, where it reflected all the critical changes of circumstances caused by history and yet sustained its preeminence as a symbol of Zaragoza (Sobradiel Valenzuela 1998).

The palace was built, on the site of a ninth century Andalusian watch-tower by the Ruler of the taifa of Zaragoza around 1064. The Aljafería Palace functioned as a country state for the taifa Muslim Rulers until the conquest of Zaragoza in 1118, where the building became the residence of the Christian kings of Aragón. With splendid architectural transformations at the end of the 15<sup>th</sup> century, the palace continued to serve as a monarchs' dwelling until the modification of its fortification at the end of the 16<sup>th</sup> century. Besides, from 1485 until 1706, the Aljafería was also the seat of the Holy Office of Inquisition. The medieval palace of Aljafería suffered significant damage and was converted

into military barracks in the middle of the 19<sup>th</sup> century. However, in 1931, the Aljafería was declared a national monument of historical and artistic interest, which led to the palace's ongoing restoration projects. Starting from 1987, the Aljafería served as the seat of the Cortes de Aragón (Arnold 2017; Expósito Sebastián *et al.* 1986; Lahoz and Gavín 2001).

Although it went through several changes and assumed so many functions, the taifa palace, which is the main focus of this paper, is by far one of the most remarkable artistic sections of the building. The taifa palace, over the centuries, has made up the shape and unique character of the Aljafería (Gracia & Sebastián 1993) and provoked extensive studies by architectural historians. These studies approached the Aljafería in different ways and can be categorized into two leading approaches: the formal architectural approach and the functional cultural approach. The formal architectural approach examines the creation of the Aljafería as the tangible space through architectural components such as layouts, building techniques, fabrications, and physical transformation, among other elements. The other approach interprets the function of the Aljafería through examining the cultural customs, traditions, practices, and beliefs that affect the purposes, ornamentations, and metaphorical narrations of the Aljafería as a space.

### **Chronology of The Aljafería Palace**

In a strategic place where the medieval route that crossed the peninsula from the north joined the one that came from the south, 250 meters west of Zaragoza's city walls close to the Ebro River, a watchtower was erected known by The Troubadour tower (Barrucand & Bednorz 2007; González 2018). The Troubadour tower, Torre del Trovador, was built at the end of the ninth century as a defensive structure for the Cordobán caliphate in the Upper March of Al-Andalus. The Troubadour tower is considered the oldest Islamic structure on the site. Though it suffered significant damage after the siege of the Hudis in 1039, it was replenished afterwards and incorporated into the palace of Aljafería during the taifa period (Gracia & Sebastián 1993).

The erection of the Aljafería Palace is linked to the second monarch of the lineage of the Hudis kings, Abu Ja'afar Al-Muqtadir bi-Allah (1046-1082). Abu Ja'afar was a cultural patron and military victor, which resulted in the most refined period of the taifa of Zaragoza. Among the military triumphs of Abu Ja'afar, he recaptured the frontier fortress of Barbastro from the Christian hands in 1064. Upon that victory, he adopted the honorary title of "Al-Muqtadir bi-Allah," the powerful by Allah, and commissioned the Aljafería from whose forename is derived to symbolize his supremacy. Al-Muqtadir intended the Aljafería to serve as a monument commemorating his reign's glory and supremacy to emphasize his legitimacy and authority as sovereign (Cabañero Subiza 2008; Subiza & Gracia 1998). The Aljafería was considered a country estate, "Munya," and therefore, it was built for the purpose of leisure and re-

laxation to the ruler, where it was named “Qasr Al-Surur,” Arabic for Palace of Joy by Al-Muqtadir. The Aljafería palace was a center of a remarkable court of artists, scientists, and intellectuals hosted by the Hudid monarch in the throne hall known as the Golden Hall, “Majlis Al-Dhab” (Cabañero Subiza and Carmelo 2004; Robinson 1995). The taifa architects used the three leading sciences in which the taifa of Zaragoza excelled and merged it into the palatial architecture, where they integrated the complex geometric and mathematical theorems with the philosophical aspect to create the rich interlocking arches and ornamentations of the palace (Ewert 1978; Ewert 1977). The taifa palace, aside from the fortified surrounding walls, mainly consists of the courtyard with the garden and water basins flanked by the northern and southern wings that each consist of porticos and halls. The splendid Golden Hall, the throne hall, is located on the northern part side. The lavish private mosque, which is the only palatial mosque preserved from this period, is located on the east side of the north wing (Arnold 2017; Barrucand and Bednorz 2007; Calvo 2012; Fernández 1998). However, as the main building and decorative works made in the Aljafería were carried out during Al-Muqtadir’s reign from 1065 to 1081, further construction continued during the reign of Ahmad Al-Musta’in II from (1085-1110), until Almoravids occupied the palace in 1110 (Cabañero and Lasa 2002).

The Aljafería continued to serve as a pleasure palace for the Muslim governors until the fall of Zaragoza to the Christian King Alfonso I el Batallador in 1118 (Huici Miranda 1962). From that year, the taifa palace became the property of the Aragónese kings, who over the next four centuries left their mark on the palace with numerous refurbishments, extensions, and renovations. Most of the remains dated from the medieval Christian period were related to the long reign of Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), where he commissioned the construction of the churches of San Martín and San Jorge as well as the Mudejar palace that carries his name. During Pedro IV’s reign, the Aljafería palace became the city’s political center instead of the Cathedral of San Salvador, the main religious center of the kingdom of Aragón. In the late medieval age, the Aljafería palace was one of the focal point for the spreading of Aragónese Mudejar Art, the artistic style of architecture created for the Christian patrons and greatly influenced by Islamic architecture (Gonzalo Máximo Borrás Gualis 1998; Dorado-Ladera 2019; Gualis 1996).

In the early 15<sup>th</sup> century, the Aljafería entered a stage of progressive abandonment and deterioration that would continue until the end of the century when King Fernando II of Aragón (1479-1516) endowed the complex with splendid new extensions, between the years 1488 and 1493. A complete second floor was built over the northern wing of the taifa palace to show the supremacy of the Christian monarchs over the faith and military power of Al-Andalus since King Fernando and Queen Isabel captured the longed-for Kingdom of Granada to the crown of Castile, as shown on the inscriptions of the throne room ceiling (Janke 1984). However, the political circumstances did not restrain the Christian kings from hiring the finest Mudejar craftsmen, with an

Islamic background, to carry out the work on the palace, such as Faraig de Gali, who was rewarded by Fernando II for his work. The Catholic monarch's palace includes the nobles' staircase that leads to the second floor to a gallery that functioned as a passage to two small anterooms for the marvelous throne room (Gualis 1996).

Aside from the Catholic royals palace, documents show that some of the rooms of Aljafería, from 1485 to 1706, was allocated for the installation of the Tribunal of the Holy Office of the Inquisition. As the seat of the Inquisition, parts of the building served as lodging for officials and leaders, as well as a prison, with the court's premises mainly located in the vicinity of the Patio de San Martín (Gonzalo Máximo Borrás Gualis 1998).

The Inquisition installation led to a series of modifications to the palace during the reign of King Felipe II (1556-1598). The political events in Zaragoza at the hand of Antonio Pérez had an intense impact on the Aljafería's functional and structural transformation. King Felipe II initiated a fortification project for the Aljafería which was designed by the Italian military engineer, Tiburcio Spannocchi. According to the project, rooms for the accommodation of soldiers and stables would be attached to the Islamic wall, and a new wall would be built with four mighty bastions in the corners, and, surrounding the fortress, a large moat that could be crossed by bridges. All these changes were intended to adapt the building to the new military needs before the use of artillery and weaponry (Sobradíel 2006).

The Aljafería of Spannocchi remained without substantial changes until 1705, when King Felipe V (1700-1746) ordered the military engineer Dezveheforz to increase the moat's lower wall, in the midst of the Civil War (1701-1715). At the end of the 18<sup>th</sup> century, under the reign of Carlos III (1759-1788), important works were carried out to garrison the fortress by building military barracks. During the peninsular war (1808-1814), the Aljafería played a vital role in the city's defense, and later as a redoubt for the French armies, which resulted in massive damage to the palace. After the French troops' departure, the bulwarks, built under Felipe II's order, were demolished (Nougues Secall 1985). As a result of the series state of ruin of the palace, in 1848, a conservation board was established in which Mariano Nougues participated himself to restore the monument; however, the desired results were not achieved. The Aljafería's ownership was passed into the Ministry of War in 1862, and the execution of different projects continued to the palace to be adapted to its new barracks function (Expósito Sebastián *et alii* 1986). Due to the destruction of the palace, the Provincial Commission of Monuments of Zaragoza proceeded in 1866 to extract fragments of the building to be taken to the Provincial Museum of the city and the National Archaeological Museum of Madrid, whereas, a year later, the remained Islamic arches were demolished (Sobradíel 2009).

After falling into disrepair, fortunately, the Aljafería was declared a National Monument of Historical and Artistic Interest in 1931, which led to the restoration work by Francisco Íñiguez Almech from 1947 to his death in 1982 as a site of cultural heritage. The German archeologist, Christian Ewert, documented



most of the preserved architectural elements from 1965 to 1976. However, The restoration work on the building would continue under the supervision of the architect Ángel Peropadre Muniesa, Íñiguez's collaborator (Gonzalo M Borrás Gualis 2007a; López 1998). Starting from 1987, the Aljafería served as the seat of the Cortes de Aragón while the building was comprehensively restored, and archaeological work was conducted in some areas (Lahoz & Gavín 2001).

### **Studies Approaches to the Aljafería**

The multiple transformations, extensions, destructions, and reconstructions that the Aljafería has undergone over the centuries made it a center of interest for many historians. A large number of research and studies on the architecture of the Hudi palace of Aljafería had been conducted, in which the contributions made by Francisco Íñiguez Almech, Christian Ewert, and Bernabé Cabañero Subiza were essential sources for many. Any study that currently tries to approach some aspect related to the architecture of Aljafería palace has relied on these solid references (Gonzalo M. Borrás Gualis 2007b). These different architectural-historical studies' approaches can be classified into two main categories; the formal architectural approach and the functional cultural approach.

The first approach, which in this paper is referred to as the formal architectural approach, mainly examines the physical structure of the space by relying on documentation and archaeological evidence (Ehteshami 2018). In the case of Aljafería, historians who followed this approach studied the creation of the palace as the tangible space through the architectural components such as – but not limited to – the spatial layouts, construction techniques, materials specification, and the physical transformations throughout the years. It analyzes the palatial aspect of the Aljafería through the archaeological remains to enrich the understanding of the form and fabrication of the built space. To illustrate, several studies by Francisco Íñiguez Almech, Juan A. Souto, Manuel Expósito Sebastián, Felix Arnold, Manuel Gómez Moreno, Christian Ewert, and many other historians approached the Aljafería in depth by explaining the palaces' layout, architectural features placements, type of materials used in each section, and the geographical site, while also linking each aspect to artistic precedents that influenced it. An example of this approach is the study on the similarities of the semicircular towers on the north side of the wall to the ones in the Umayyad's Syrian Qasr Al-Hair, and the Jordanian Qasr Al-Mushatta and Qasr Al-Qastal (Cabañero Subiza 2008).

Another example is the analysis of the spatial layout of the opposite faced hall in the taifa palace, which is reminiscent of the layout of the House of the Water Basin, La Vivienda de la Alberca, in Madinat Al-Zahra'a (Arnold 2017). Moreover, the formal architectural approach also examines the function of the space to understand the architectural objectives of the structure. For instance,

the researchers objectified the use of stonemasonry in the massive surrounding walls of Aljafería for fortification purposes (Íñiguez Almech 1977) as well as the use of plaster carvings and alabaster socles in the columns' capitals for ornamentations (Cabañero Subiza 2000). In other words, this research approach answers the "What" subject in identifying the structural and ornamental form, style, space, materials, production type, and what tangible alterations reformed the monument. This approach not only describes the physical architectural aspect but also explains the archeological excavation process and justifies renovation and restoration works.

The other approach used by historians is the functional cultural approach to architecture, which explains the architecture's components based on the cultural-historical aspect (Ehteshami 2018). This approach interprets the function of the Aljafería through analyzing the cultural customs, traditions, practices, and beliefs that affect the purposes, ornamentations, and metaphorical narrations of the Aljafería as a space. The functional cultural approach focuses on the experience of space at the Aljafería from a cultural lens. However, while the formal architectural approach examines the function of the space to understand the architectural objectives of the structure, the cultural approach examines the function of the space to understand the culture and practices that shaped the usage of that space. To illustrate, Religions and religious instructions are among the factors that have direct and indirect effects on architecture (Ehteshami 2018), which is exhibited in the absence of figurative decoration in the private mosque of Aljafería. Thus, according to the Islamic religion, the presence of figures is prohibited in religious buildings, but not so much in civil palaces, where a plaster carved dove is still preserved on the exterior arcade of the north wing of the palace (González 2018).

Moreover, one of the other essential components of culture is traditions which affect the individuals' ideologies and lifestyles, such as the refined court life, which was a significant part of the taifa period (Robinson 1995). For example, historians who followed the functional cultural approach used the architecture of the Aljafería as a visual guide to enrich the understanding of the royal court life that shaped the practices of the palace. It was common for taifa kings to use their palaces and their court members of scholars and poets as theatrical stages to enrich their authority and legitimacy as rulers (Calvo 2012) especially, the Hudid kings. The court of Banu Hud was known for the finest court-circle, where they hosted a high scientific environment based on art, philosophy, and mathematics (Fuentes 1989; Hogendijk 1995). The Ornamentation in the Aljafería was not only an integral part of the architectural elements but also exhibited a metalanguage where metaphors were used through design in the palatial of the court for their highly educated audience (Robinson 1997). Historians studied the palace through the functional cultural approach to analyze the taifa court life and their customary regulations, which led to understanding the meaning of the ornamentations and the hidden metaphors. Simultaneously, the functional cultural approach mostly answers the "Why"

aspect in identifying the reason for space's function by analyzing the culture, religion, customs, and traditions.

Sigfried Giedion stated that the most crucial subject in architectural history is indeed the creation of space and following the transformations (Giedion 1967). Still, it is also essential to understand the culture to fully understand the architecture and achieve the spatial values for each different era, since space has also arisen from the human mind and human being is also a creature shaped by the culture (Ehteshami 2018). As a form of human constructions, architecture identifies as the physical structure with its tangible elements that cannot be ignored. Nonetheless, an essential aspect of architecture is its relation to human life and the effects achieved from it. Therefore, a research approach to historical architectural monuments should require the connection of historical backgrounds of architectural elements within the basis of the cultural aspect, reflecting the social, intellectual, political, and religious evolutions of the area (Gharibpour and Toutounchi 2016). As in the case of Aljafería, a monument that historically anticipated different functions, either palatine or military, and enormous transformations, requires to be approached through considering both aspect, formal architectural and functional cultural method, which also many historians follow.

## Conclusion

Throughout the centuries, the Aljafería's architecture and function echoed the different transformations of its surrounding from the political situations, the economic fluctuations, the victories and defeats, to the cultural and religious revolutions (Valenzuela 1995), which made it a center of interest for many historians.

The creation of the taifa of Zaragoza king Ahmad Al-Muqtadir bi-Allah resulted in the monumental palace, the Aljafería, that witnessed different historical periods. It was built during the Islamic period on the site of the pre-existed troubadour tower to turn into the taifa's magnificent palace that hosted the lavish artistic court life. The Aljafería also lived through the medieval Christian palace, the emergence of Mudejar art, and the splendid Catholic monarch's palace. It also survived several military barracks through different wars until it hosted the headquarters of the Cortes de Aragón.

Each period has imposed its conditions of use and has been destroying, adapting, and rebuilding the palace, which incited extensive researches by architectural historians. The paper looked into the different ways historians approached the Aljafería and categorized them into two principal approaches: the formal architectural approach and the functional cultural approach. Each approach examined Aljafería through a different lens to reach a specific purpose of the study. The formal architectural approach inspected the Aljafería through the physical structure lens, where the architectural components were the primary objective to understand the space. On the other hand, the func-

tional cultural approach analyzed the function of Aljafería through the cultural aspect lens, where the cultural practices shaped the understanding of the usage and experience of the space. However, as investigating the architectural elements is a fundamental aspect of understanding the Aljafería, it is also essential to consider the cultural factor to deepen the understanding of the rich, layered historical monument.

## Bibliography

- Arnold, F. 2017: *Islamic palace architecture in the western mediterranean: A history*. Oxford University Press.
- Barrucand, M. and Bednorz, A. 2007: *Moorish architecture in Andalusia*. Taschen.
- Borrás Gualis, Gonzalo M. 2007a: "Antonio Beltrán y la Historia del Arte". *Cæsaraugusta*, 79, 127–137.
- 2007b: "Estado actual de los estudios sobre arte andalusí: Introducción". *Artigrama: Revista Del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 22, 17–35.
- 1998: "Descripción artística". *La Aljafería*, editado por Beltrán Martínez, A, 1, 169–205.
- Cabañero, B., & Lasa, C. 2002: "Cultura islámica". *Caesaraugusta*, 75, 697–766.
- Cabañero Subiza, B. 2000: "Los capiteles islámicos del palacio de La Aljafería de Zaragoza: sistemización y estudio de su ubicación original: Presentación de cuatro capiteles inéditos". *Aragón en la Edad Media*, 16, 83–110.
- 2008: "La Aljafería de Zaragoza". *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 22, 103–129.
- Cabañero Subiza, B., & Carmelo, L. G. 2004: *El Salón Dorado de la Aljafería: ensayo de reconstitución formal e interpretación simbólica*. Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo.
- Calvo, S. 2012: "El arte de los reinos taifas: tradición y ruptura". *Anales de Historia del Arte*, 22, 69–92.
- Dorado-Ladera, E. 2019: "The Role of Hispanic Muslim Architecture in the Conquests of James I of Aragon. A Study on the *Llibre dels Feits*". *Roda da Fortuna. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medieval*, 8(1), 220–235.
- Ehteshami, A. 2018: "Historical Perception of Architecture and Cultural History Approach". *Art and Design Review*, 6(2), 76–95.
- Ewert, C. 1978: *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen III.: Die Aljafería in Zaragoza*. De Gruyter.
- 1977: "Tradiciones omeyas en la arquitectura palatina de la época de los taifas. La Aljafería de Zaragoza". *Actas Del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Granada 1973*, 62–75.

- Expósito Sebastián, M., Pano Gracia, J. L., & Sepúlveda Sauras, M. I. 1986: *La Aljafería de Zaragoza. Guía histórico-artística y literaria*. Cortes de Aragón.
- Fernández, V. 1998: "El arte de las primeras Taifas: una cuestión de cronología". *Codex Aquilarensis: Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 13, 167–185.
- Fuentes, J. L. 1989: "Significación de la filosofía islámica en Zaragoza". *Aragón en la Edad Media*, 8, 441–448.
- Galiay Sarañana, J., Borrás Gualis, G. M., Centellas, R. 2002: "Arte mudéjar aragonés". In *Publicación 2292*. Institución Fernando el Católico.
- Gharibpour, A., & Toutouchi, M. 2016: "Architecture Instruction with the Approach to Cultural History". *Journal of Iran Architectural Studies*, 10, 141–160.
- Giedion, S. 1967: *Space, time and architecture: the growth of a new tradition* (illustrate). Harvard University Press.
- González, E. L. 2018: *La Aljafería de Zaragoza y su reflejo en España a través de las revistas ilustradas (1842-1931)*. Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza.
- Gracia, J. L. P., & Sebastián, M. E. 1993: "El palacio musulmán de la Aljafería". *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 10, 55–78.
- Gualis, G. M. B. 1996: "El palacio de los Reyes Católicos en la Aljafería de Zaragoza". In *Fernando II de Aragón, el rey Católico* (pp. 363–378). Institución Fernando el Católico.
- Hogendijk, J. P. 1995: "Al-Mu'taman ibn Hūd, 11th century king of Saragossa and brilliant mathematician". *Historia Mathematica*, 22(1), 1–18.
- Huici Miranda, A. 1962: "Los Banu Hud de Zaragoza, Alfonso I el Batallador y los almorávides (nuevas aportaciones)". *Estudios de Edad Media de La Corona de Aragón*, 7, 7–32.
- Íñiguez Almech, F. 1977: "Las murallas del palacio de la Aljafería". *Aragón Turístico y Monumental*, 309, 7–9.
- Janke, R. S. 1984: "El alizer y cubierta de la sala nueva de la Aljafería, una obra documentada". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 2(2), 137–143.
- Lahoz, Á. L. F., & Gavín, M. P. 2001: "Intervenciones en la Aljafería de Zaragoza". *Loggia, Arquitectura & Restauración*, 11, 22–43.
- López, J. A. S. 1998: "Los trabajo de Iñiguez". *La Aljafería*, 1, 399–411.
- Nougues Secall, M. 1985: "Descripción e historia del castillo de La Aljafería sito extramuros de la ciudad de Zaragoza". In *Zaragoza, Imp. de Antonio Gallifa*. Editorial Librería General.
- Robinson, C. 1995: *Palace architecture and ornament in the "courtly" discourse of the muluk al-tawa'if: Metaphor and utopia*.
- 1997: "Seeing paradise: metaphor and vision in Taifa palace architecture". *Gesta*, 36(2), 145–155.
- Sobradiel, P. I. 1995: "La Aljafería entra en el siglo XXI totalmente renovada tras cinco décadas de restauración". *Seminario de Arte Aragonés*, 47, 183–242.

- 1998: *La Aljafería entra en el siglo XXI totalmente renovada tras cinco décadas de restauración*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico.
  - 2006: “La aljafería filipina: 1591-1597, los años de hierro”. In *Arte islámico. Colección fuentes documentales* (vol. 2). Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo – Centro Mixto entre las Cortes de Aragón, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Universidad de Zaragoza.
  - 2009: “La Aljafería: 1800-1900, las claves para su recuperación”. In *Arte islámico. Colección fuentes documentales*. Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo – Centro Mixto entre las Cortes de Aragón, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Universidad de Zaragoza.
- Subiza, B. C. and Gracia, C. L. 1998: “La epigrafía del palacio hudí”. In *La Aljafería*, vol. 2, pp. 373–389. Cortes de Aragón.

# LITÚRGIA DE L'ALTERITAT: LA DESCRIPCIÓ DEL GHETTO DE ROMA I DE L'SCOLA CATALANA EN ELS LLIBRES DE VIATGES D'ABRAMO LEVI (1724) I FERDINAND GREGOROVIVUS (1853)

**Moriah Ferrús Granero**

Departament d'Història de l'Art i de Musicologia  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[moriahferrus@gmail.com](mailto:moriahferrus@gmail.com)

## **Abstract**

*It might be said that the fascination with travel books is due to the implicit discovery of the other, understanding as the other those places visited and described by an attentive narrator, in his testimony and representation of the reality of new places, people and habits. In the travel books of Abramo Levi (1724) and Ferdinand Gregorovius (1853) this fascination with the other is evident in their careful description of the ghetto of Rome in general and of the Scola Catalana in particular. It is no coincidence that the greatest exponent of the philosophy of the other is precisely Emmanuel Lévinas who, nursed by the Jewish tradition, raises his voice with all dignity and importance to speak precisely of the other, who knows so well, because the other also is him. If, as the Jewish traveler Benjamin of Tudela Rome states, Rome is "the capital, head and home of the kingdom of Edom" (Forcano 2020: 106), and the metropolis of all Christendom, it can be deduced that the Rome's ghetto is "the Other", this time in capital letters. Once we have crossed the ghetto walls with the help of our traveling guides, we discover, however, that the other is not just one but that the other is diverse. We discover "the other of the other", in this case represented by the beautiful description given by the travelers of the liturgy and the liturgical objects of the Cinque Scole of the ghetto of Rome and, in particular, of the Scola Catalana.*

**Keywords:** Scola Catalana, Cinque Scole, jewish studies, Jewish liturgical music, catalan nusach.

Un dels gèneres literaris vitals és l'escriptura de viatges en què es descriuen les experiències de l'autor durant la seva travessia, mitjançant una narració coherent i fins i tot estètica més enllà del simple registre de dades dels llocs visitats. La ciutat de Roma ha estat una de les ciutats més visitades d'Europa i un dels destins preferits dels viatgers (Reilly 2020: 1). Per als viatgers del nord d'Europa de finals de l'època medieval i principis de l'era moderna, Roma no era només una ciutat, sinó el *caput mundi*, la capital del món. La ciutat eterna ha atret múltiples viatgers captivats pels vestigis de l'antic imperi i per les esplèndides obres artístiques renaixentistes. Roma va ser probablement un dels destins més visitats fins el segle XIX.

Ens centrarem en els viatgers que, durant la seva estada en la ciutat eterna, es van detenir i van descriure la comunitat jueva de Roma. D'entre ells, en podem destacar en primer terme les descripcions que Benjamí de Tudela va



fer de la ciutat de Roma. Benjamí de Tudela va fer una breu descripció de la presència jueva a la ciutat i de la seva importància en relació amb el papat. Tot i que no esmenta cap de les sinagogues del segle XII, ens dóna fe de l'existència d'una acadèmia rabínica que podem imaginar que també era utilitzada per a realitzar els serveis religiosos (Forcano 2020: 106-109):

Des d'allà hi ha sis jornades a la ciutat de Roma, cap i casal del reialme d'Edom. Allà hi viuen uns dos-cents jueus honorables que no paguen tributs a ningú i entre els quals n'hi ha que són servidors del papa Alexandre, el bisbe en cap de tots els cristians. Allà s'hi troben grans savis al capdavant dels quals hi ha el mestre rabí Daniel i rabí Jekhiel, servidor del papa, un jove atractiu, intel·ligent i savi que entra i surt lliurement de casa del papa, car ell és l'administrador del seu palau i de tot el que hi ha dins. Ell és el nét del rabí Nathan, l'autor del llibre He-arukh i dels seus comentaris. D'altres savis són rabí Joab, fill de rabí Salomó, i rabí Menàkhem, cap de l'acadèmia rabínica, i rabí Jekhiel, que viu al Trastevere i rabí Benjamí Bar Sabtay de beneïda memòria.

Un altre viatger, David Reubeni, que es va reunir amb el Papa Climent VII el 1524 per tal d'establir un gran aliança entre regnes cristians i jueus (Adler 2011: 251-328), narra en el seu diari que distingits membres de la comunitat jueva romana de principis del segle XVI el van ajudar durant la seva estada a Roma. Entre ells destaca la presència de Iosef Sarfati i Iehudà Gattegna, distingits membres i representants de l'*Scola Catalana*. Les seves famílies eren originàries de Girona, Tarragona, Cervera i Fraga (Baer 1966: 131). La seva reputació com a banquers va fer que tinguessin bones relacions amb el papat i se'ls concedís una posició privilegiada dins la comunitat jueva de Roma (Poliakov 1967: 226-228). Tal i com es descriu en el diari del viatger David Reubeni, Iehudà Gattegna va acollir el viatger en els recintes de l'*Scola Catalana* i va fer en honor seu un banquet convidant les personalitats més distingides de la comunitat (Toaff 1989: 254-255):

Vaig anar amb ells a la sinagoga per tal de dir la benedicció en agraïment a haver finalitzat un viatge perillós... I vaig cridar a Josep Sarfati i li vaig dir: «Troba'm un bany calent». I em va preparar un bany a la sinagoga dels sefardites i vaig entrar i vaig sortir. I Iehudà Gattegna ens va preparar un gran menjar una hora després del bany [...].

Aquest article se centra en les descripcions de dos viatgers, Abraham Levi i Ferdinand Gregorovius que fan camí cap a Roma, centre de la cristiandat, i que donen un testimoni directe del *ghetto* en general i de l'*Scola Catalana* en particular. Començarem, doncs, fent un petita ressenya històrica sobre l'arribada de la comunitat jueva catalana a Roma.

## La comunitat jueva catalana a Roma

L'any 1391 van esclatar en terres catalanes greus i devastadors avalots antijueus contra els principals calls del país: Barcelona, Ciutat de Mallorca, Girona,



Lleida, Perpinyà i València. Molts dels jueus que van sobreviure a les massacres i que no varen convertir-se forçosament al cristianisme van fugir de les terres d'Aragó, Catalunya, Mallorca, València i Perpinyà cap a la Provença, Itàlia (Roma, Sicília, Nàpols, Ferrara, Liorna), el nord d'Àfrica (Algèria i Tunis), l'Imperi Otomà (Salònica, Istanbul, Edirne, Monastir) o la Terra d'Israel.

Els jueus que varen dirigir-se a terres italianes s'assentaren a les principals ciutats on ja hi havia presència jueva catalana. Una part d'aquests exiliats catalans es va establir a Roma on, al cap de poc temps, s'organitzaren com a comunitat i construïren la seva sinagoga anomenada *Scola Catalana* (Toaff 1989: 250). L'adjectiu «catalana» fa referència tant al seu lloc de provenença com a la litúrgia que utilitzaven, com explicarem més endavant.

De l'any 1471 ja es té coneixement de l'existència de diverses sinagogues a Roma, cadascuna representant els diversos grups jueus que hi conviuen: la sinagoga dels romans, la sinagoga dels italians (no romans), la sinagoga dels alemanys, la sinagoga dels francesos i la sinagoga dels catalans (Ferrara 2018: 365-366). Cada sinagoga era independent de les altres i tenia els seus propis representants, les seves institucions d'auxili social i la seva pròpia hisenda i administració.

Gràcies a un document del 12 d'octubre de 1517, sabem que Virgilio de Cenci vengué una propietat en el barri de Sant'Angelo per la suma de 150 ducats a Angelo da Aversa, Leon Gattegna, Salomon de Blanes i Joseph Rimoch, els quals actuaven com a representants de la comunitat jueva catalana de Roma (*procuratores communitatis hebreorum Cathalanorum*). Aquesta propietat era adjacent a la seva sinagoga i la utilitzaren com a extensió dels locals de l'*Scola Catalana* (Toaff 1989: 252-253).

El 18 de febrer de 1519, tal i com s'esmenta en el Breu del papa Lleó X, s'autoritza la comunitat jueva de Catalunya (*universis judeis nationis Cathalanorum in Alma Urbe degentibus*) a construir una sinagoga al el barri del Sant'Angelo en un lloc conegut com a *Il Mercatello*. Els jueus catalans varen obtenir permís per a realitzar els serveis religiosos sense restriccions i per mantenir el seu propi ritual. Veiem doncs que a principis del segle XVI l'*Scola Catalana* ja estava ben establerta a Roma per a servir la *Università della Nazione ebrea catalana ed aragonese, già esistente a Roma* (Toaff 1989: 253).

El 14 de juliol de 1555, el papa Pau IV emeté la butlla *Cum nimis absurdum*, que obligava els jueus que residien dins els límits dels Estats Pontificis a viure en un barri separat en una àrea del barri de Sant'Angelo, entre l'antic Portico d'Ottavia i la riba del riu Tíber, en l'anomenat «serrallo dels jueus». La butlla establia clarament que dins els murs del *ghetto* només hi podia haver una sinagoga (Milano 1992: 247). Els jueus romans, doncs, construïren una única sinagoga amb cinc oratoris al seu interior amb ritus diferents segons el lloc de procedència: l'*Scola Tempio* (la sinagoga freqüentada per la població jueva romana), l'*Scola Nova* (la dels jueus dels Estats Pontificis), l'*Scola Siciliana*, l'*Scola Castigliana* i l'*Scola Catalana*. Aquest edifici unificat passarà amb el temps a ser conegut com les *Cinque Scole* (Esposito 1995: 258).

Uns anys després, l'emissió de la butlla *Hebraeorum gens* del papa Pius V del 26 de febrer de 1569, va obligar els jueus a abandonar les terres que eren propietat de l'Estat Pontifici, a excepció dels que vivien a Roma i Ancona (Toaff 1975: 139). Això, no només comportà un augment en el nombre de població en el *ghetto* de Roma, sinó també, conseqüentment, un increment dels feligresos a la sinagoga.

En general, les *Scole* van jugar un paper central en la vida dels jueus romans fins al punt que, encara al 1868, el cens de la població jueva de Roma dividia i classificava els individus segons l'afiliació a les seves sinagogues. Poc després de la unificació d'Itàlia el 1870, Vittorio Emanuele II va desmantellar el *ghetto* romà i va concedir la ciutadania completa als jueus de Roma. L'edifici que abans havia allotjat les *Cinque Scole* del *ghetto* va ser enderrocat i la comunitat va començar a fer plans per a un nou i impressionant edifici, el que es coneix avui dia com a Tempio Maggiore (Caviglia 2013: 137-149).

Dos llibres de viatges, d'Abraham Levi (1724) i Ferdinand Gregorovius (1853), ens il·lustren sobre la vida dins del *ghetto* de Roma i les característiques litúrgiques de l'*Scola Catalana*, així com sobre la seva posició central essent la sinagoga més important del *ghetto* de Roma fins a la seva demolició (Spizzichino 2011: 71-72).

### La «Descripció del Viatge» d'Abraham Levi (1724)

«El Gran Viatge d'Abraham Levi ben Menahem Tall», o simplement «Descripció del Viatge» és un manuscrit redactat en idix que conté l'itinerari que l'autor va fer per Europa central i Itàlia. Escrit entre 1719 i 1724, el manuscrit va ser copiat entre 1752 i 1764, molt després de que Abraham fes el viatge, per un escriptor professional d'Amsterdam, anomenat Zevi Hirsch ben Abraham de Breslau.

El manuscrit comença amb un llarg poema hebreu, que és de fet un resum rimat del contingut de l'itinerari. Segueix una llarga explicació i el pròleg del viatger. En ell, Abraham explica el seu ardent desig de viatjar per Europa i el seu afany de no ajornar el seu viatge més del que és estrictament necessari. A més del text de l'itinerari el manuscrit conté els mapes i gravats utilitzats i compilats pel viatger durant la seva travessia, així com una llista amb els 235 llocs visitats.<sup>1</sup>

En el seu llibre, Abraham Levi ofereix una detallada descripció del *ghetto* de Roma, situat al centre de la ciutat, en una zona anomenada el «*ghetto dels jueus*», on s'ubicava l'*Scola Catalana*. El viatger, a més, en la seva descripció urbanística dels espais del *ghetto* especifica que hi havia dos carrers principals i sis carrers secundaris i explica que el *ghetto* tenia cinc portals en els

1. El manuscrit es troba actualment a la biblioteca Rosenthaliana, la qual acull les col·leccions especials jueves de la Universitat d'Amsterdam, sota la signatura OTM: HS. ROS. 23. <https://hdl.handle.net/11245/3.3708>.

murs per accedir o sortir del recinte tancat. Així mateix, dóna dades demogràfiques dels residents, que ell estima en unes 3.000 persones i descriu la presència dels conversos que han renegat de la fe jueva i del seu lloc de residència, així com de les seves relacions amb els jueus. Finalment, anomena les cinc sinagogues del *ghetto* i fa referència a una antiga sinagoga que, durant la seva visita al *ghetto*, encara es conservava. El 1559 el patrimoni d'aquesta antiga sinagoga anomenada dels *Quattro Capi* o *della Porta* o *Porta Leone* fou venut i transferit a l'*Scola Catalana* (Spizzichino 2011: 17-18).

Els jueus tenen aquí a Roma, al centre de la ciutat, una zona de residència anomenada «Ghetto dels jueus» travessada per dos carrers principals i sis carrers petits, amb entrades per cinc portals, tancats dins d'un mur. Aquí viuen uns 3.000 jueus. Més enllà d'aquests carrers ja no hi viuen jueus, sino moltíssims renegats que van abandonar la seva fe. També aquests (els renegats) viuen en un lloc apartat en uns cinc o sis carrers, però sense muralla. I n'hi ha moltíssims, ja en són més de 5.000; de fet, vénen aquí de tots els països pel premi que ofereix el Papa, que compra aquestes ànimes per 100 escuts. A tots els jueus se'ls prohibeix entrar als carrers on viuen els renegats malgrat no ser capaços de convèncer-los de tornar a l'antiga fe. Si, per casualitat, es troba un jueu en aquests carrers que anomenem dels caticúmens, serà severament castigat. Per tant, s'adverteix a qualsevol desconegut de no anar-hi. Jo mateix he passat per aquell lloc, però sense ser reconegut. Els jueus, aquí a Roma, tenen una bona possessió al millor lloc de la ciutat, al llarg del Tíber. Dins d'aquests carrers hi tenen cinc sinagogues, a més d'una antiga sinagoga que es troba a l'exterior i que es va construir a l'antiguitat i encara es conserva avui en dia.

A les descripcions que fa de l'edifici de les cinc escoles, assenyala que la Sinagoga Catalana era la més gran i rica que hagi vist mai. Referint-se a la més gran i rica de les sinagogues romanes, l'*Scola Catalana*, Abraham Levi evoca la seva participació activa en la celebració del culte atesa la seva condició de levita.<sup>2</sup>

L'autor també destaca que, sorprenentment, no hi havia ningú a Roma que pertanyés a la tribu dels levites (Berliner 2000: 240). És per aquest motiu que la sinagoga l'acollí amb els braços oberts, després de fer les corresponents comprovacions de l'autenticitat de la seva condició de levita:

*Quan vaig arribar aquí no volien creure que fos descendent dels levites, així que els hi vaig haver de demostrar servint-me de les cartes del meu pare que signava*

2. Els levites, segons la tradició, són els descendents directes de Levi, el tercer fill de Jacob i de Leah, com es descriu a Genesis 29:34. La tribu de Levi tenia assignades tasques directament relacionades amb el culte al Temple de Jerusalem: eren els guardians de les portes i els cantants i músics durant les ofrenes diàries. Amb la destrucció del Temple i dispersió del poble d'Israel, la litúrgia sinagoga esdevingué el centre del culte i de la vida religiosa. Els levites, així com els *cohanim* (sacerdots, descendents directes d'Aharon), tenen un paper molt important en els serveis religiosos. Per exemple, durant la lectura pública setmanal de la Torah durant el Xabat. Aquesta lectura es divideix en set seccions anomenades *aliot* (lit. ascens). La primera *alià* (singular d'*aliot*) acostuma a ser llegida per un *cohen* (descendent de la tribu sacerdotal que servia en el Temple) i la segona lectura està reservada als levites.

*amb el cognom HaLevi. A partir d'aquell moment se'm feren grans honors i se'm va tractar amb molta consideració per part dels notables de la comunitat, que em feren l'honor de cridar-me (a llegir la Torah) cada dissabte.*

En la *Descriptio Hebreorum* del cens de la població jueva romana de 1733, veiem que el cognom Levi és quasi inexistent al *ghetto* de Roma. Només dues famílies porten el cognom Levi: en el registre 342 trobem Moise Levi, foraster de Liorna, que apareix censat juntament amb la seva dona Ricca i la seva filla Bonafortunata i en el registre 574 apareix Rachele Levi, una vídua sola (Groppi 2014: 222). En el censos de finals de segle, del 1796, s'identifiquen quatre famílies que porten el cognom Levi, que es varen establir a Roma després del 1733. Aquestes quatre famílies estaven afiliades, però, a l'*Scola Siciliana* i a l'*Scola Tempio* (Gasperoni 2018: 135-172). Aquest, sens dubte és un fet sorprenent atesa la rellevància dels membres del llinatge levita en el desenvolupament de la litúrgia jueva.

Seguidament, Abraham Levi fa una descripció de la sinagoga en els dies de festa, que defineix de «indescriptible» per la riquesa de l'ornamentació dels objectes rituals. (Blustein 1921: 196):

[...] en aquesta gran sinagoga que en els dies de festa és indescriptible: les altes parets estan cobertes de vel·ls de Damasc, i l'or i la plata s'escampa en abundància per tot arreu, fins i tot sobre els vasos on s'encén l'oli i en els canelobres, que pesen més de 600 lliures i que porten la inscripció en lletres hebrees: «Sagrat per a l'Etern» [...]

És també en referència als elements musicals del ritus, que Abraham Levi —havent visitat anteriorment les sinagogues d'Amsterdam i Liorna, d'especial importància en aquell temps— destaca de la sinagoga de Roma (Blustein 1921: 196):

L'ofici públic es duu a terme d'una manera tan dolça i bella que mai no he vist res de semblant; i pel cant i les pies melodies a ells cal glorificar.

La litúrgia a la que fa referència Levi no és altra que el ritu català, l'anomenat *nússah* Catalunya, és a dir, l'antiga tradició ritual que se seguia en terres catalanes. Entenem per *nússah* tant el text de les oracions (*nússah* textual) com la manera de cantar-lo i interpretar-lo (*nússah* musical). En el seu estudi sobre la classificació dels diferents ritus jueus Gabbai (2014: 253-257), distingeix tretze ritus principals, entre els quals s'hi inclou el *nússah* Catalunya: 1) Rav Amram Gaon, 2) Rav Seadyà Gaon, 3) Rav Xelomó ben Natan, 4) Rav Moixé ben Maymon, 5) Aixkenaz, 6) Sefarad, 7) Roma, 8) Catalunya, 9) Provença, 10) Romania, 11) Pèrsia, 12) Aram Tsovà (Alej) i 13) Nord d'Àfrica. I en la seva classificació dels ritus secundaris o compostos identifica els ritus de França, Aragó (amb gran influència del ritu català), Candia, Corfú, Alger (combinació del ritu català amb el ritu Sefarad tardà), Kafa, i el ritu Iemenita Xami.

Pel que fa a les característiques pròpies del ritu català i alguns dels seus costums i tradicions cal destacar la recent aparició del llibre d'Idan Pérez sobre el *nússah* Catalunya, on es descriuen en detall les particularitats d'aquest ritu, destacant les particularitats rellevants en comparació amb el costum sefardita (Pérez 2020: 70-89). Com diu l'autor, és important assenyalar que alguns d'aquests costums catalans són molt antics i van ser practicats també a Sefarad o en altres comunitats.

### La «Passejada per Itàlia» de Ferdinand Gregorovius (1853)

Ferdinand Gregorovius fou un historiador alemany especialitzat en la història medieval de Roma. És conegut per la seva obra «Passejada per Itàlia», en què descriu els seus viatges per la península itàlica durant els anys cinquanta del segle XIX. Comença la descripció del *ghetto* de Roma amb aquestes paraules (Gregorovius 2016: 5):

Amuntegat en un sobri i trist racó de l'Urbe, davant del Trastevere, viu des de fa diversos segles, gairebé rebutjat per la resta del gènere humà, el poble dels jueus de Roma. D'ells tracten aquestes pàgines, que l'autor ha extret en part d'escrits antics i moderns i en part de la boca dels mateixos jueus. Qui escriu ha recorregut diverses vegades el ghetto romà i, la seva població, l'única ruïna viva antiga entre les ruïnes de la ciutat, li semblava digna d'un estudi acurat.

Continua Gregorovius posant en context i comparació el *ghetto* romà amb altres comunitats jueves d'Europa i, al mateix temps, posant en evidència la importància de la comunitat jueva romana en el cor de la cristiandat (Gregorovius 2016: 10):

El ghetto romà és la més important de totes les comunitats jueves d'Europa, a causa de les relacions històriques del poble d'Israel amb l'Urbe. D'altres (comunitats), especialment les d'Espanya i Portugal, i la Sinagoga d'Amsterdam, ofereixen un interès més viu, però del tot teològic, a causa de les seves escoles talmúdiques; cap, però, és tan antiga i tan important com la Sinagoga romana: aquesta representa l'arrel més antiga del cristianisme a la mateixa capital del món cristià.

Després d'una descripció exhaustiva del ghetto de Roma, de la seva història i els seus habitants, Gregorovius finalment se centra en la descripció de l'edifici de les cinc sinagogues. D'acord amb les paraules de l'autor, sembla que a mitjans del segle XIX les diferències entre les comunitats que conformen el *ghetto* de Roma eren encara ben evidents, fins i tot després de tres cents anys de l'establiment del *ghetto* (Gregorovius 2016: 96):

La sinagoga romana inclou cinc escoles en un edifici, l'Scola Tempio, la Catalana, la Castigliana, la Siciliana i l'Scola Nuova. Per tant, el ghetto de Roma es divideix en cinc seccions, cadascuna de les quals representa la diferent nacionalitat dels jueus a Roma, els pares dels quals residien a Roma des de temps remots, o pro-

venen d'Espanya o de Sicília. (...) Cada sinagoga té la seva pròpia escola, en què els nens aprenen a llegir, escriure i comptar; tanmateix, allà no s'ensenya ciència; cadascun té el seu Sant de Sants, on es guarda la Torah.

Continua amb una descripció de l'arquitectura, dels marbres, capitells i embelliments del temple (Gregorovius 2016: 5):

Des de l'exterior, la sinagoga es distingeix no només per les seves inscripcions, sinó també per la seva arquitectura. Els jueus han adornat el seu temple gairebé d'amagades i de nit. Sembla que ho han arreplegat d'aquí i d'allà, entre la prodigiosa quantitat de marbre que abunda a la Ciutat Eterna, un parell de columnes, capitells i alguns fragments de marbre per adornar el seu temple. Al centre, algunes columnes corínties suporten un frontó; en el fris es representen en estuc el canelobre de set braços, una arpa i una cítara.

Nelo Pavoncello (Nelo Pavoncello 1992: 15), en el seu article sobre els jueus d'origen ibèric a Roma i les seves sinagogues, la Catalana i la Castellana, afirma que Gregorovius es refereix indubtablement a l'*Scola Catalana*, la més gran de les escoles, tal i com se'n desprèn també dels estudis de Pinkerfeld, on detalla que les mesures de les sales d'aquesta *Scola* eren de prop de 20 per 12,50 metres de llargada i uns nou metres d'alçada (Pinkerfeld 1954: 17). També, a l'article publicat el 1990 per Bice Migliau, estudiosa d'entre altres qüestions de l'*Scola Catalana* de Roma, tracta amb detall la localització i identificació d'aquesta escola en el recinte que conforma les *Cinque Scole* aportant informació molt valuosa sobre l'arquitectura de la sala i les seves particularitats, destacant-hi la bifocalitat en la distribució de l'*arón* (el receptacle on es desa el llibre de la Torà) i la tevà (el púlpit) situats, cara a cara, cadascun a un costat de la sala, característica aquesta de moltes sinagogues italianes i també catalanes.

L'*Scola Catalana*, ampliada i renovada en dues ocasions, el 1622 i el 1628, per l'arquitecte Girolamo Rainaldi, precisa Pavoncello (Pavoncello 1992: 13), que era rica en marbres, amb uns seients bellíssims al costat de l'Arca Santa. Aquesta arca era de marbre i fusta, amb dues columnes corínties acanalades que sostenien el timpà, a sobre del qual hi col·locaren un canelobre de set braços. Al centre del timpà hi trobem les Taules de la Llei. Aquests elements avui dia encara es conserven als soterranis del Tempio Maggiore de Roma, als recintes del Museo Ebraico.

Més enllà dels elements arquitectònics i ornamentals, Gregorovius descriu, també, l'ambient i l'expectació abans del servei litúrgic, assenyalant la sorpresa que li produí veure entre els assistents alguns sacerdots catòlics (Gregorovius 2016: 97):

Un rabí em va convidar a anar a la sinagoga aquella nit on, em va dir, es cantarien vespres, assegurant-me que podia escoltar un oratori ben executat. Quan va arribar la nit, els jueus van arreplegar-se a la porta de la sinagoga. Vaig veure diversos romans entre la multitud, inclosos alguns sacerdots. Ens van fer esperar potser una bona mitja hora, i no em va importar l'espera ni veure esperar als altres, ja que era

un signe de justificada independència [...] Finalment, les portes es van obrir i vaig pujar per una escala estreta cap a l'interior del temple.

Seguidament, Gregorovius destaca la bellesa de la sinagoga de Roma en comparació amb la de Liorna. En aquest sentit, cal tenir present que la ciutat de Liorna va ser, juntament amb Amsterdam, el pol d'atracció i punt de salvació dels jueus que fugiren de la Inquisició espanyola i portuguesa. Liorna esdevingué, amb la redacció de les *Constitucions Livornines* de 1593, atorgades pel gran duc Ferdinando de Medici el 10 de juny de 1593 (Toaff 1969: 15-27), un punt de refugi i de llibertat religiosa i econòmica. Amb l'arribada massiva de refugiats jueus provinents de la península ibèrica es construïren noves sinagogues que, amb el pas dels anys, desenvoluparen un ritus particular, que posteriorment s'anomenaria ritus portuguès (Seroussi 2001: 297-309).

Havia vist la sinagoga de Liorna, potser la més rica del món, però em va semblar molt menys digna d'observar que aquesta del gueto romà. L'edifici de Liorna és gran i sobri; les sales del temple de Roma són petites, pintoresques, amb una decoració estranya i d'aspecte exòtic.

Un cop dins la sinagoga en descriu els embelliments amb força detall (Gregorovius 2016: 97):

Amb motiu de la festa de Pasqua, les parets es van cobrir amb domassos de tela vermella brodats en or, sobre els quals es podien llegir versos de l'Antic Testament [...] La gran sala de la sinagoga tenia un aspecte imponent i majestuós. El sostre estava enteïnat amb imitacions pintades. Al voltant del fris hi havia baixos relleus d'estuc, que representaven els diversos objectes del culte jueu.

Gregorovius queda meravellat per la bellesa ornamental del temple, per la sumptuositat de les representacions pictòriques, pels colors, els elements d'orfebreria, els treballs en marbre, un conjunt que, als ulls de l'autor les *Cinque Scole*, és digne de ser comparat amb el mateix Temple de Jerusalem (Gregorovius 2016: 98):

Aquí es pot veure el temple de Salomó, representat amb totes les seves portes, les seves sales i els seus altars, el mar Roig, l'Arca Santa, amb els querubins, els vestits i la tiara sacerdotal, d'on provenen els costums primitius dels bisbes i dels papes; [...] i finalment tots els instruments musicals, timbals, tambors, arpes, lires, flautes, trompetes de jubileu, cornamuses, platets i fins i tot el sistrum de l'Isis egipci, que es pot observar amb tanta freqüència a les estàtues del Vaticà. La imaginació dels jueus, com podem veure, volia envoltar-se aquí de tots els registres del temple de Jerusalem.

Però no només això, Gregorovius no es limita tan sols com hem vist a descriure la sinagoga des d'una perspectiva arquitectònica i estètica, sinó que n'evidencia l'alteritat comparant la litúrgia i els objectes litúrgics jueus amb els del món cristià.



L'autor d'aquest article no tenia el propòsit de tractar només la qüestió civil dels jueus de Roma, sinó de representar la vivacitat del contrast entre el cristianisme històric i el judaisme històric a la ciutat eterna. El caràcter d'aquesta metròpoli, tal com es presenta actualment a un observador atent, té l'empremta dels tres grans períodes de la civilització de la humanitat: el paganisme, el judaisme i el cristianisme. Difícilment es poden distingir, de tan connectats com estan i talment el culte cristià ha reunit els elements jueus i pagans. Per no parlar d'aquesta última, viatjar per Roma, visitar la seva magnificència, l'esperit, la forma del judaisme transcendeix a cada pas, fins i tot en les obres mestres de l'art cristià. Parlant d'escultura, quina és la creació de marbre més sublim del geni cristià? Moisès de Miquel Àngel, a la tomba del papa Juli II. Parlant de pintura, les cambres i les lògies de Rafael, la capella Sixtina, infinitat esglésies i museus estan plenes de representacions i escenes de l'Antic Testament. Parlant de música, quines són les peces més sublimes interpretades durant la Setmana Santa a la Capella Sixtina? Les Lamentacions de Jeremies i el Miserere, cançons dels antics hebreus. I d'aquest poble, a qui el destí va confiar els mateixos documents de la humanitat, i a qui el cristianisme li ha pres part del seu patrimoni, continua vivint en aquest racó del gueto, a un pas de Sant Pere, una relíquia de les més antigues i històricament notable.

## Conclusió

Gràcies a l'anàlisi de les experiències dels dos viatgers, hem pogut comprovar que les identitats es poden copsar també a partir dels usos litúrgics. Les repetides al·lusions a les particularitats de la litúrgia o *nússah* de les sinagogues, la descripció acurada dels objectes litúrgics i dels ornaments del temple, demostren que la comunitat catalana a Roma va mantenir la seva identitat respecte a la resta de jueus romans, mitjançant la pervivència d'uns usos litúrgics que li eren propis. Aquesta va ser, probablement, una forma de construir-se com a «altre» davant dels «altres», no ja en relació amb la població no jueva romana sinó en relació a la resta de comunitats i sinagogues que existeixen en el *ghetto* de Roma.

## Bibliografia

- Adler, E. N. 1987: *Jewish Travellers in the Middle Ages: 19 Firsthand Accounts*, New York.
- Baer, Y. 1966: *A History of the Jews in Christian Spain*, Philadelphia.
- Berliner, A. 2000: *Storia degli ebrei di Roma*, Milan.
- Blunstein, G. 1921: *Storia degli ebrei in Roma*, Roma.
- Caviglia, S. 2013: *Alla Scoperta della Roma ebraica*, Napoli.
- Esposito, A. 1995: *Un'altra Roma. Minoranze nazionali e comunità ebraiche tra Medioevo e Rinascimento*, Roma



- Forcano, M. 2020: *Llibre de viatges*, Barcelona.
- Gropi, A. 2014: *Gli abitanti del ghetto di Roma*, Roma.
- Gasperoni, M. 2018: «Les noms de familles juifs à Rome au XVIIIe siècle. Le ghetto entre onomastique et histoire sociale», *REJ* vol. 177, 1-2, 135-172.
- Gabbai, A. 2014: *מינושה הליפתה יחסון לש ינושאר יופימ תעצה*, Bené Brak.
- Gregorovius, F. 1907: *Passeggiate per l'Italia*, Roma.
- 2016: *Il Ghetto e gli ebrei di Roma (1853)*, Napoli.
- Migliaiu, B. 1990: «Nuove prospettive di studio sulle Cinque Scole del ghetto di Roma: l'identificazione e il recupero dell'arò di Scola Catalana». *Enoch XII*, 191-205.
- Milano, A. 1962: «I cognomi degli ebrei di Roma nei secoli XVI e XVII». *Studi romani*, 10-24.
- 1992: *Storia degli ebrei in Italia*, Torino.
- Pavoncello, N. 1979: *Le Cinque Scole a Roma*, Roma.
- 1979: *Il Tempio Maggiore di Roma, Note storiche*, Roma.
- Perez, I. 2020: *Sidur Catalunya*, Jerusalem.
- Pinkerfeld, Y. 1954: *Battè Keneseth be-Italia*, Jerusalem.
- Poliakov, L. 1967: *Les banquiers juifs et le Saint Siège du XIII au XVII siècle*, Paris.
- Reilly, B. 2019: «Seasons in Italy: Northern European travelers, Rome, and malaria», *Journal of Tourism and Cultural Change*, 19:1, 59-78.
- Seroussi, E. 2001: «New Perspectives on the Music of the Spanish Portuguese synagogues in North-Western Europe», *Studia Rosenthaliana* 35, 297-30.
- Spizzichino, G. 2011: *La scomparsa della sesta Scola*, Roma.
- Toaff, A. 1975: *Gli ebrei a Perugia*, Perugia.
- 1989: «The Jewish Communities of Catalonia, Aragon and Castile in 16th Century Rome». *The Mediterranean and the Jews. Banking, Finance and International Trade (XVI-XVIII centuries)*, Ramat Gan: Bar-Ilan University Press, 259–270.
- Toaff, R. 1968: «La giurisdizione autonoma degli ebrei in Toscana in base ai privilegi del 1593», *La Rassegna Mensile di Israel XXXIV*, 15-27.



## EL USO DEL MARMOR EN EL AGER TARRACONENSIS: LA VILLA ROMANA DE ELS MUNTS (ALTAFULLA, TARRAGONA)

Laura Galán Palomares

Institut Català d'Arqueologia Clàssica  
[lgalan@icac.cat](mailto:lgalan@icac.cat)

### Abstract

*If we talk about marbles and other ornamental rocks (marmora), the Roman villa of Els Munts is an exceptional case: the quantity, variety and profusion of use of these materials in this aristocratic residence are unparalleled in its time not only in the Ager Tarraconensis but even in the whole of the northern half of the conventus Tarraconensis.*

*This demonstration of socioeconomic power does not make sense if we study it as an isolated case. On the other hand, if we make a comparison with the rest of the rural settlements of the Ager Tarraconensis, and even with the capital itself, Tarraco, the magnificence of this villa makes sense. Thus, a comparative exercise has to be carried out in order to understand that this town only makes sense if we compare it with "the other", that is, with the desire to stand out and differentiate itself from the "neighbor".*

**Keywords:** *marmora, marble coating, Els Munts, Roman villa, Ager Tarraconensis, opera sectilia, autorictas, otherness;*

### Situación geográfica y cronológica de la villa de Els Munts

La villa romana de Els Munts está situada en el término municipal actual de Altafulla, provincia de Tarragona, en la vertiente occidental del Cap Roig —accidente geográfico que delimita el término municipal de Altafulla con el de Torredembarra— y relativamente cerca de la desembocadura del río Gaià. Ocupa un faldón rocoso que va directamente al mar, en una zona especialmente protegida de los vientos por la propia topografía del terreno. A las espaldas de la villa se abre una fértil planicie delimitada por las montañas prelitorales (Berges 1977: 29).

Se trata de un territorio de gran importancia estratégica en cuanto a las comunicaciones por tierra. Situándose a un lado de la vía Augusta, a 12 km al norte de Tarraco y a 90 km al sur de Barcino. De hecho, la privilegiada situación respecto a Tarraco fue una de las principales razones que determinó su importancia y su significación (Tarrats *et alii*, 1998: 197-199) (Fig. 1).

Este asentamiento se enmarca en el proceso general de colonización del territorio del *Ager Tarraconensis* y, a grandes rasgos, le son aplicables las generalidades, bastante bien documentadas, de dicho proceso (Macías 2005:

79-83). Pese a sus múltiples fases cronológicas, en este estudio nos centraremos en la fase que se inicia en el siglo II d.C.

Esta villa alto imperial poseía unas dimensiones y un lujo excepcional. El edificio principal tenía al menos dos plantas y estaba distribuido en torno a un gran peristilo. En el piso superior estaban las habitaciones más nobles, unos baños y una galería con vistas al *hortus* y al mar. En la planta baja había más habitaciones, un gran triclinio y un largo pasillo abierto al jardín, que llegaba hasta los llamados «baños inferiores» (Berges 1977: 29-35).

### Los marmora en el *Ager Tarraconensis*

Este estudio se centrará en el análisis del rol jugado por los materiales mármóreos documentados en los asentamientos del *Ager Tarraconensis*, en especial en la villa romana de Els Munts, ya que, en lo que se refiere a los mármoles y otras rocas ornamentales (*marmora*), este asentamiento es un *unicum*. La cantidad, variedad y profusión de empleo de estos materiales en este yacimiento no tienen parangón en su época, no sólo en el *Ager Tarraconensis* sino, incluso, en el conjunto de la mitad norte del *conventus Tarraconensis*.

Esta ostentosa villa deja de lado las funciones típicas de una villa rural —asentamiento de explotación agropecuaria— y se constituye como un edificio suntuoso de recreo, donde prima la demostración de la capacidad económica de su propietario sobre el uso tradicional. Esta demostración de poder socioeconómico no tiene sentido si lo estudiamos como un caso aislado, por tanto, su comparación con la capital, así como con el resto de los asentamientos cercanos con presencia de materiales lapídeos de importación resulta necesaria.

### Tarraco

Tarraco en el siglo II goza de su momento de gran esplendor. Como capital de provincia, en Tarraco conviven los personajes de más alto nivel sociopolítico y, por tanto, se realizan grandes obras de evergetismo para dejar constancia de su poder ante el prójimo. Este evergetismo se centrará en los edificios públicos, que se dotarán de ricas decoraciones, donde el *marmor* como elemento de prestigio jugará un papel esencial.

En este estudio es necesario hacer una diferenciación entre los edificios públicos, que por su concepción ya llevan innata la idea de diferenciación respecto al resto,<sup>1</sup> y los privados, que pese a poder participar también de

1. Cuando se concibe un edificio público, no solo se piensa en la utilidad práctica, sino que con él va ligada la idea de superar al semejante, ya sea en tamaño, en altura, en belleza, en la riqueza de sus decoraciones, etc., así pasó por ejemplo en Tarraco, ciudad macrocéfala por antonomasia, donde los edificios de poder, además de ocupar la parte más alta de la ciudad, en planta equivalen casi a una cuarta parte de ésta.

esta idea, generalmente son concebidos teniendo en cuenta conceptos más prácticos.

Así, entre las *domus* de Tarraco, se han documentado tres ejemplos de *domus* suburbanas en las que se usó como material de revestimiento en el siglo II *marmora*. En estos tres ejemplos debemos hablar de poca cantidad y variedad de *marmor*, además de un uso acotado a las estancias de mayor representación (Cortés 2009: 575-578, Romero 2020: 251, Macías 2004: 77).

En el caso de la *domus* de la Av. Prat de la Riba nº 19, solamente se documentaron losas de mármol desplazadas de su lugar original (Cortés 2009: 576). En cambio, tanto en la c/ Alguer nº 9-11/13<sup>2</sup> y en la c/ Eivissa nº 16 (Adserias *et alii* 2000: 148) (Fig. 2), se pudo comprobar como las losas de mármol dibujaban una forma de U o T+U, definiendo el espacio como una zona triclinar (Cortés 2009: 576). Además, en dos de las estancias de la casa de la c/ Alguer nº 9-11/13 se completaba el enlosado de *marmor* con dos emblemas de *opus sectile*<sup>3</sup> (Fig. 3).

### *Villa de La Llosa*

Si centramos nuestra atención ahora en los *marmora* documentados en el *ager* de la ciudad. En primer lugar, hemos de centrar nuestra vista en la villa de La Llosa, situada en el actual término municipal actual de Cambrils.

Sobre los *marmora* de esta villa se comenta la documentación de abundantes piezas de mármol, de forma cuadrangular y triangular, que habrían formado parte de un *opus sectile* (Ramón 2007: 162).

Según su tonalidad cromática se diferenciaron durante el proceso de excavación algunas piezas de color rojizo, identificadas como *brocattello*, otras blancas-amarillentas, adscritas a las variedades marmóreas de Luni-Carrara y Santa Tecla y, otras de tonalidades azules-grisáceas, adscribibles a las tipologías de *greco scritto* y *cipollino* (Ramón 2007: 162).

### *Villa de Els Antigons*

La segunda *villae* en el ámbito del *Ager Tarraconensis* en la que se han documentado materiales marmóreos es Els Antigons, situada en el término municipal actual de Reus.

Las malas condiciones en que se produjo el descubrimiento implican una gran dificultad a la hora de reconstruir planimétricamente la villa. Gran parte de los materiales lapídeos hallados en este yacimiento provienen de los

2. En las habitaciones nº 1 y nº 2 de la calle Alguer también se documentaron zócalos de mármol.

3. El único conservado es el de la habitación nº 2 (Fig. 3) que presenta un módulo complejo (Guidobaldi 1985: 192-196, Pérez 1996: 35-36)

estratos de relleno de la estructura interpretada como ninfeo (Capdevila y Massó 1978: 313, Járrega y Prevosti 2014: 15-27), por lo que no podemos conocer con claridad su uso dentro de la villa. Aun así, podemos comentar estos hallazgos según la cantidad y la variedad documentada.

Los *marmora* documentados en Els Antigons<sup>4</sup> consiste en un conjunto de 364 fragmentos. Gracias a ese estudio, podemos indicar que el porcentaje de materiales lapídeos locales respecto a importados es mayor, aproximadamente el 62 % son piedras de origen cercano a la villa. Si nos centramos en los materiales importados —representados por 14 variedades diferentes—, podemos hablar de un claro predominio de los mármoles blancos y blanco-grises sobre las rocas de color, destacando entre los primeros el italiano mármol de Carrara. Por lo que respecta a los de color, ninguna de las variedades supera los 10 ejemplares, siendo aquellos de tonalidad verdosa (*cipollino*, *serpentino* y *verde antico*) los que parecen predominar sobre el resto (Álvarez *et alii* 2010: 10).

### *Els Munts*

Si ahora pasamos a analizar los *marmora* de Els Munts, una villa que en cantidad y variedad de materiales lapídeos no tiene semejante cercano, excepto los edificios públicos de Tarraco, veremos como la intencionalidad de alteridad respecto a los vecinos queda clara (Fig. 4).

En la villa de Els Munts hasta ahora hemos podido identificado unos 30 tipos de *marmora* diferentes, de todas partes del Imperio Romano y muchos ellos de canteras lejanas. Desgraciadamente, la mayor parte de estos fragmentos no se han encontrado *in situ*, sino que fueron desplazados de su lugar original, bien por una reutilización en la misma villa en épocas posteriores o bien como consecuencia del expolio de materiales que la villa sufrió.

La gran riqueza de la decoración en materiales lapídeos se refleja en la diversidad y abundancia de los *marmora* empleados, y especialmente en el evidente predominio de los materiales ornamentales de origen extrapeninsular. Éstos formarían la parte principal de los revestimientos ornamentales de Els Munts, aunque al mismo tiempo, no se dejan de utilizar materiales de procedencia más cercana. En este sentido, la villa de Els Munts, como ya hemos comentado, es un *unicum* en el ámbito del *Ager Tarraconensis* —incluyendo la capital—, además de la variedad y cantidad de *marmora* de importación, sólo aquí hay un claro predominio de los importados sobre los locales.

Gracias a la presencia de materiales *in situ* en las termas inferiores, se confirma que este uso de materiales exóticos y cercanos, aunque cercano en el tiempo, no fue coetáneo. Empleándose los materiales locales, al menos

4. Objeto de estudio en 2010 por parte de la Unidad de Estudios Arqueométricos del ICAC, quienes realizaron un inventario preliminar y una primera aproximación macroscópica

según vemos *in situ* en los espacios añadidos en las reformas acontecidas entre el paso del *duunvir* Avitus por la villa y el siglo III d. C.

## Conclusión

Llegados a este punto, podemos afirmar que el estudio de los materiales lapídeos hallados en la villa romana de Els Munts, aunque aún en curso, permite afirmar que, en el ámbito del *Ager Tarraconensis*, esta villa marca un hito en lo que se refiere a variedad y cantidad presente de *marmora* de importación. En efecto, mientras que otras villas romanas del entorno de Tarraco también poseen *marmora*, la gran profusión y sobre todo la diversidad del conjunto estudiado nunca es comparable con la de Els Munts.

Si dirigimos nuestra mirada hacia la capital, Tarraco, el único conjunto comparable en cuanto a variedad de rocas decorativas es el constituido por las diversas intervenciones y hallazgos realizados en la Parte Alta de la ciudad y perteneciente, pues, a la zona del conjunto monumental que ocupaba esta parte de la ciudad. Aunque hay que ser cautos dado lo fragmentario de la información disponible, no deja de sorprender que, pese a la clara importancia de este lugar, la decoración marmórea empleada era similar en variedad a la documentada en Els Munts.

Pero, no solo eso, sino que también podemos llegar a encontrar similitudes con otros edificios mucho más lejanos, situados cercas de la capital del Imperio como en la villa Adriana de Tívoli, donde la variedad de *marmor* es similar a la villa de Els Munts, de este modo, podemos observar cómo, además de lo comentado, existe un intento de semejarse «al otro». Entendiéndolo en este segundo caso, como aquellos personajes con más riqueza y más cercanos al poder imperial.<sup>5</sup>

Así pues, este programa decorativo marmóreo de extrema suntuosidad (revestimientos, mosaicos, pinturas, esculturas, etc.), tuvo sin lugar a duda una intencionalidad clara: expresión máxima de la opulencia, poniendo de relieve el manifiesto poder sociopolítico y la *auctoritas* de su propietario a partir de la demostración material de su capacidad de acceso. Esta demostración material es sin duda uno de los ejemplos más claros que aproximaron o alejaron, depende del caso, al propietario del «otro».

## Bibliografía

Àlvarez, A., Gutiérrez García-M., A. y Pitarch i Martí, A. 2006: *Informe del inventari preliminar dels materials lapidis procedents de la vil·la dels Antigons* (Reus, Baix Camp). Unitat d'Estudis Arqueomètrics, ICAC.

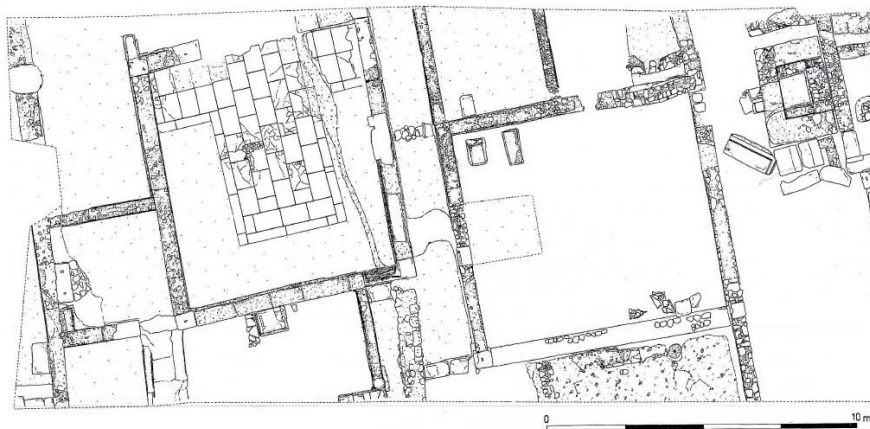
5. De hecho, este intento de similitud con estos grandes cargos esté relacionado con la muy posible estancia del emperador Adriano en esta villa.



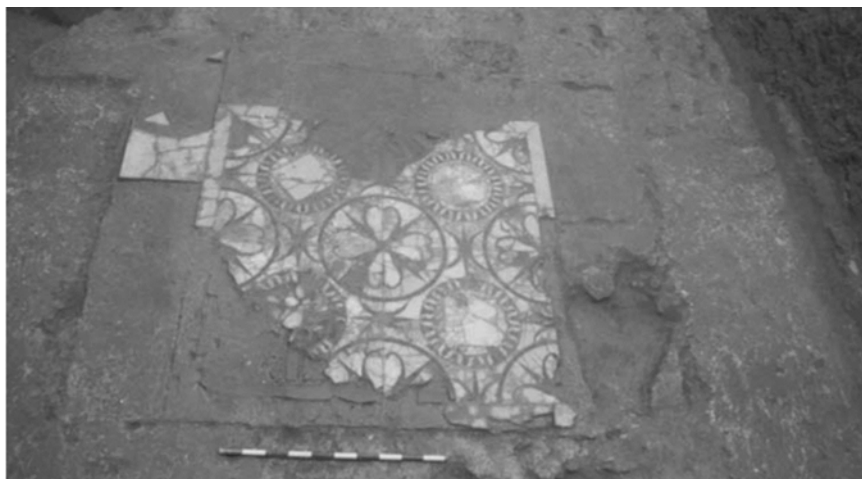
- Àlvarez, A., Macías, J. M., Muñoz, A., Pitarch, À., Teixell, I. y Menchón, J. J. 2012: «The marmora used in the Imperial cult area of Tarraco (Hispania Citerior)», Gutiérrez García-M., A, Lapuente, P. y Rodà, I. (eds.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. Proceedings of the IX ASMOSIA Conference (Tarragona 2009)*, ICAC, Tarragona, 196-203.
- Arola, R., Domingo, J. A. y Gasull, N. 2012: «The imported marmora from the Jaume I School: an assemblage from the Provincial Forum of Tarraco», Gutiérrez García-M., A, Lapuente, P. y Rodà, I. (eds.) *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. Proceedings of the IX ASMOSIA Conference (Tarragona 2009)*, ICAC, Tarragona, 190-202.
- Berges, M. 1977: «Nuevo informe sobre els Munts». *Estudis Altafullencs*, 1, 27-47.
- Berges, P. M. 1970: «Las ruinas de Els Munts. (Altafulla, Tarragona)». *Información Arqueológica 3* (septiembre-diciembre de 1971), Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación de Barcelona, Barcelona.
- 1971: «Informe sobre Els Munts», *Bulletí Arqueològic*. èp. IV, fasc. 105-112 (1969-70)”. *Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 140-150.
- Borghini, G. (ed.) 2004. *Marmi antichi*. De Luca Editori d'Arte, Roma.
- Bou, F. T., i Solé, J. M., Sariñena, E. R. y Vallverdú, J. R. 1998: «Excavacions a carea residencial de la vil·la romana dels Munts (Altafulla)». *Empúries*, 51(1), 197-225.
- Cortés, A. 2010: «L'arquitectura domèstica a Tarraco. Època tardorepública i altimperial», *Bulletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 32, 569-593.
- García, M. 2001: «La decoració arquitectònica», García, M. (ed.) *La vil·la romana de la Llosa. Deu anys d'investigació arqueològica*. Ajuntament de Cambrils, Cambrils, 40-50.
- Gnoli, R., 1988: *Marmora romana*. Edizioni dell'Elefante, Roma.
- Hauschild, T. 1992: «Los hallazgos romanos de mármol en la Parte Alta de Tarragona». *Bulletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 14, 107-135.
- Macías Solé, J. M. 2004: «Arquitectura domèstica», Dupré, X. (ed.), *Las capitales provinciales de Hispania 3. Tarragona: Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, «L'Erma» di Bretschneider, 73-81
- 2005: «Els assentaments rurals com a espai de residència: l'exemple del territorium de Tàrraco», *Cota zero: Revista d'Arqueologia i Ciència*, 78-86.
- Macías, J. M., Menchón i Bes, J., Muñoz Melgar, A. y Teixell Navarro, I. 2007: «Excavaciones en la Catedral de Tarragona y su entorno: avances y retrocesos en la investigación sobre el culto Imperial», Nogales, T. y González, J. (eds.) *Culto Imperial: política y poder*. «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 763-787
- Otiña Hermoso, P. 2002: «Los materiales lapídeos de la villa de Els Munts (Altafulla)». *Bulletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 24, 111-130.

- 2003: «La importación de mármol en la villa romana de Els Munts (Altafulla, Tarragona)», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 13-14, 147-166.
- 2005: «La vil·la romana dels Munts (Altafulla). Excavacions de Pedro Manuel Berges Soriano». *Biblioteca Tarraco d'Arqueologia*, 1, Fundació privada Liber, Tarragona.
- Pensabene, P. 1996: «Classi dirigenti, programmi decorativi, culto imperiale: il caso di Tarraco», *Colonia Patricia Corduba: una reflexión arqueológica*, Consejería de Cultura, Córdoba, 197-219.
- Remolà Vallverdú, J. A. y Sánchez Gil, J. 2007: *Memòria de la intervenció arqueològica a la vil·la romana d'Els Munts (Altafulla, Tarragonès)*. Anys 2004-2005, CODEX, Tarragona.
- Sánchez Real, J. 1971: «Los restos romanos de "Els Munts"». Altafulla. Tarragona", *Institut d'estudis Ramón Berenguer IV secció d'Arqueologia i Història*, num. 45, Tarragona.
- Tarrats, F., Macías, J. M., Ramón, E. y Remolà, J. A. 1998: «Excavacions a l'àrea residencial de la vil·la romana d'Els Munts (Altafulla, Tarragonès)», *Empúries*, 51, 197-223.
- 2000: «Nuevas actuaciones en el área residencial de la villa romana de "Els Munts" (Altafulla, Ager Tarraconensis), Estudio preliminar». *Madridider Mitteilungen*, 41, 358-379.
- Tarrats, F., Ramón, E., y Macías, J. M. 1998: «Noves intervencions a la vil·la d'Els Munts (Altafulla, Tarragonès)», *Tribuna d'Arqueologia*, 1996-1997, 35-56.
- Romero Vera, D. 2020: «Consideraciones sobre la arquitectura doméstica urbana de Hispania en el siglo II d. C.», *SPAL – Revista de Prehistoria y Arqueología*, 2020, no 29.1, 243-270.
- Ramón, E. 2007: «La vil·la romana de la Llosa (Cambrils, Baix Camp)», *Fòrum: temes d'història i d'arqueologia tarragonines*, 153-170.





**Figura 2**  
Planta de los restos exhumados de la domus de c/ Eivissa 9  
(Adserías *et al.* 2000: 148, fig. 12).



**Figura 3**  
Detalle del motivo en *opus sectile* de la c/ Alguer nº 9-11/13.  
Archivo Codex (Macías 2004: 77, fig. 50)

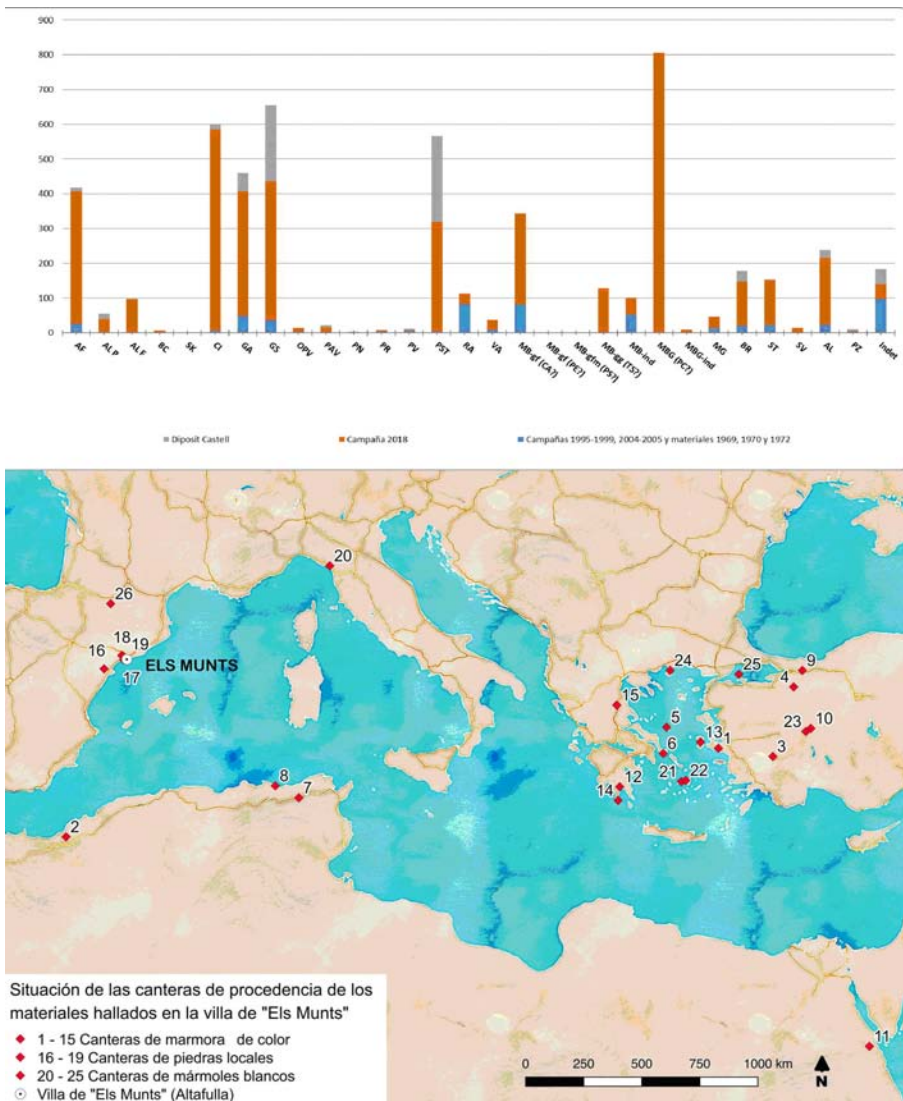


Figura 4

Gráfico que muestra la presencia, en número de fragmentos, de los *marmora* identificados hasta la fecha [**Marmora importados**: AF = Africano, ALP = Alabastro a pecorella, ALF = Alabastro fiorito, BC = Breccia corallina, SK = Breccia di Skiros (o Seme-santo), CI = Cipollino, GA = Giallo antico, GS = Greco scritto, OPV = Occhio di Pavone, PAV = Pavonazzetto, PN = Porfido nero, PR = Porfido rosso, PV = Porfido verde, PST = Portasanta, RA = Rosso antico, VA = Verde antico, MB-gf (CA?) = mármol blanco de grano fino (posible Carrara), MG-gf (PE?) = mármol blanco de grano fino (posible Pentélico), MB-gfm (PS?) = mármol blanco de grano fino-medio (posible Paros), MB-gg (TS?) = mármol blanco de grano grueso (posible Tasos), MB-ind = mármol blanco indeterminado, MBG (PC?) = mármol blanco-grisáceo (posible Proconeso), MBG-ind



= mármol blanco-grisáceo indeterminado, MG = mármol gris; **marmora regionales/locales**: BR = Broccatello, ST = piedra de Santa Tecla, SV = piedra de La Savinosa, AL = piedra de Alcover; **otros materiales**: PZ = pizarra, Indet = indeterminado] y mapa de las canteras de origen los materiales hallados en Els Munts [**Canteras de marmora de color**: 1 = *Africano*, 2 = *Alabastro a pecorella*, 3 = *Alabastro fiorito*, 4 = *Breccia corallina*, 5 = *Breccia di Skiros* (o *Semesanto*), 6 = *Cipollino*, 7 = *Giallo antico*, 8 = *Greco scritto*, 9 = *Occhio di Pavone*, 10 = *Pavonazzetto*, 11 = *Porfido rosso y porfido nero*, 12 = *Porfido verde*, 13 = *Portasanta*, 14 = *Rosso antico*, 15 = *Verde antico*; **canteras de rocas locales**: 16 = Broccatello, 17 = piedra de Santa Tecla, 18 = piedra de Alcover, 19 = piedra de La Savinosa; **canteras de mármoles blancos**: 20 = Luni-Carrara, 21 = Paros, 22 = Naxos, 23 = Afyon, 24 = Tasos, 25 = Proconeso, 26 = Saint-Béat] (elaboración: L.Galán Palomares)





# LA REPRESENTACION DEL YO EN EL ENTORNO VIRTUAL Y SU INTERACCIÓN CON EL «OTRO»\*

**María Gárgoles Navas**

Investigadora predoctoral FPU

Facultad de Bellas Artes

Universidad Complutense de Madrid (UCM)

[marigarg@ucm.es](mailto:marigarg@ucm.es)

## Abstract

*This research investigates the interaction of an embodied self in the virtual environment. This is important because this re-evaluate the existing interpretation of the virtual self in artistic virtual environments. This virtual self can be either invisible or embodied by an avatar. Different artistic proposals have emerged from the actual research. In these proposals our avatar is embodied in order to generate a mental change in the user and in others. From social experiences, sensoriality is created between our avatar and others avatars. These sources were examined from the relationship with other avatars. I will analyze the sensory experience that takes place in different artistic proposals in the virtual environment. The embodiment in these places can transform our physical appearance. This fact together with the interaction with other avatars modifies our perceptions towards others. In favourable environments for interaction between avatars, new perceptions can be built in our minds.*

**Keywords:** *virtual reality, art, avatar, experience, interaction;*

## Introducción

En esta comunicación mostraré varias formas de interacción entre los diferentes avatares que se producen en el entorno virtual. Entendiendo por entorno virtual aquellos espacios inmersivos de realidad virtual a los que accedemos tanto por dispositivos HMD como a través de gafas tipo *cardboard*. Partiré de una distinción entre elementos de este entorno virtual: entorno en sí mismo, el yo en el espacio virtual y finalmente, el espejo de los otros.

En un entorno virtual, nuestro cuerpo accede de forma corporizada a un entorno que se rige por unas normas diferentes al habitual. Esta entrada en un entorno completamente virtual e inmersivo provoca que nuestro yo corporizado se convierta en un ente transparente con poca interacción y con una gran sensación de inestabilidad ante los aspectos constructivos de la imagen virtual. Esta imagen virtual o entorno inmersivo es un espacio tridimensional

---

\* Agradecimientos: Este trabajo está realizado con una ayuda FPU concedida por el Ministerio de Universidades (FPU2017/03492). Esta investigación ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación dentro del proyecto I+D «Arte y cognición corporeizada en los procesos creativos: Sensibilización ecológica del yo en el entorno» (HAR2017-85485-P).

al cual accedemos e interactuamos con otros avatares. La imagen con la que interactuamos en una pantalla, en la *tablet* o el móvil, ha dejado de ser plana y ahora es tridimensional se trata de espacios inmersivos que son capaces de generar otro tipo de relaciones con este entorno virtual. Hay una modificación en la interacción entre el avatar y el espacio de inmersivo. Por ello nos encontramos en el paradigma de la imagen burbuja (Steyerl 2014, p. 15-31), donde interactuamos y nos relacionamos en el mundo virtual a través de estas, se produce un cambio en la interacción entre el usuario y el entorno. Esta interacción ya no se produce mediante pantallas, sino que se realiza mediante el espacio inmersivo 360°. La imagen ha modificado su forma, y nosotros el modo en el que interactuamos con ella.

Se produce un cambio entre nuestra primera persona y el resto de avatares que fluctúan durante la experiencia, a través de un cambio de escalas en este tipo de situaciones. Estos entornos inmersivos son nuevos panoramas que modifican la experiencia sensorial debido a la modificación de la construcción de la imagen y de los avatares presentes en ella.



**Figura 1**

El yo virtual, el entorno virtual y el espejo de los «otros».

A continuación, podemos encontrar una interrelación entre estos tres apartados (Fig. 1) en los que vemos los diferentes componentes que participan en una misma experiencia: primero el cuerpo o el yo está representado como avatar. Por otro lado, la figura del otro que a su vez se representa de forma similar a la nuestra y en tercer lugar esta especialmente el entorno inmersivo que se trata de una imagen construida en sus 360°.

En este entorno virtual y también social interactuamos con el resto de los usuarios, pero también con las diferentes características y propuestas de esta imagen inmersiva. Somos capaces de generar nuevas conexiones a través de nuestra interacción con el entorno, y esto incluye al resto de usuarios que en tiempo real se encuentran presentes en este espacio.

Como vemos estos tres elementos interrelacionados entre sí son necesarios para que con esta confluencia entre ellos se genere un espacio inmersivo social e interactivo, así como colaborativo entre los diferentes usuarios. A continuación, analizaremos concretamente cada uno de estos apartados y cómo se interrelacionan con el resto.

## El yo virtual

Nuestro cuerpo virtual, se encuentra en una burbuja individual. Esta burbuja se va construyendo con nuestras acciones en el entorno. Las vivencias individuales crean espacios únicos que acompañan a las diferentes representaciones perceptibles del yo y de los demás en el entorno.

Los avatares virtuales flotan y se desplazan en el entorno virtual mientras nos relacionamos con otros avatares, nuestra visión corporizada del avatar es la que el resto percibe en sus experiencias individuales. Ellos perciben o nos ven como nosotros los vemos a ellos, como avatares corporizados que se ocultan en un cuerpo físico detrás de ellos, la forma visible escogida puede ser elegida entre diferentes formas.

Desde el arte existen varias propuestas que trabajan esta corporeización de la experiencia en el entorno 360°. En este sentido ya no somos el espectador frente a la imagen, sino que somos el espectador emancipado del que ya hablaba Ranciere (2010, p. 9-28). En este entorno virtual se establecen diferentes conexiones sensoriales con el entorno y que se llevan a cabo desde este usuario o espectador emancipado. Esto crea una nueva relación con la imagen virtual inmersiva desde la propia experiencia individual y colectiva.

La conexión entre un avatar y nuestro cuerpo físico se realiza en diferentes conexiones concretas de nuestro cuerpo. No obstante, estos avatares pueden tener formas diferentes, algunos se ocultan detrás de avatares femeninos otros masculinos, a veces neutros y en ocasiones avatares que simulan formas animales. Estos últimos, muestran una adaptación de las extremidades de este animal a las humanas para una correspondencia de los movimientos en la corporeización. De este modo, las extremidades de los animales corresponden a las de los humanos. Esto de algún modo se realiza para que correspondan los movimientos realizados que parten desde un cuerpo biológico.

En el entorno social este avatar suele representarse de forma visible es decir a partir de una corporeización de un avatar perceptible a nosotros mismos, pero también al resto de avatares y usuarios del entorno, este avatar o cuerpo de yo en el entorno virtual mantiene diferentes características físicas que cada uno puede personalizar dependiendo del momento. Estos avatares muestran diferencias con el cuerpo físico, pudiendo no corresponderse aquello que vemos o percibimos con el cuerpo en el espacio material. Este avatar puede mostrar diferentes géneros, aspectos, alturas y otras características físicas de los cuerpos. Por otra parte, este avatar puede ser de forma invisible, aunque no es lo común en este entorno social. Hablaríamos de un ente trans-

parente que mantiene poca interacción con los demás miembros del entorno, pero que sin embargo actúa como una burbuja transparente o un esqueleto invisible que se desplaza en este entorno 360 °.

Uno de los entornos más empleados en el ámbito social y virtual es *ChatVR*, en ese espacio, es posible modificar de forma muy rápida nuestro avatar virtual. En ese sentido, somos responsables de escoger el avatar en el espacio social. Este puede mantener, todas o alguna característica física de relación con nuestro cuerpo o no tener ninguna.



**Figura 2**  
Avatar individual externalizado.

En el caso de la imagen anterior (Fig. 2), vemos nuestro avatar en el espacio de interacción individual. Este corresponde con el de una mujer delgada de piel clara y rubia. En este caso, vestida de una determinada manera, que generalmente no corresponde con nuestro aspecto físico actual y tampoco la



**Figura 3**  
Avatar reflejado.

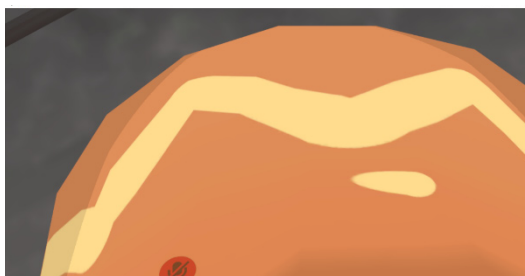
ropa usada por nosotros en ese mismo momento. Esto interrumpe una posible conexión entre ambos espacios.

Por otro lado, podemos seleccionar un avatar con características muy diferentes a las humanas como se pueden ver en esta imagen (Fig. 3). No obstante, se mantienen aspectos corporales conectados con las diferentes estructuras del cuerpo humano, esto se debe al dispositivo empleado, ya que debe conectarse con el posicionamiento de cabeza y manos. A partir de estos, desplazamos el cuerpo virtual. Por esta razón, el cuerpo creado corresponde con estos tres puntos anteriormente mencionados, que actúan como conectores con el avatar en primera persona.

En las imágenes anteriores (Fig. 2 y 3), hemos visto cómo se presenta el avatar individual desde una posición externa no corporeizada. Se observa desde el reflejo del yo individual con sus características perceptivas. De esta forma, hemos podido conocer esta frontalidad del avatar, en la experiencia con otros avatares podemos ver otras perspectivas de visualización en un entorno inmersivo. Por otra parte, podemos ver nuestro avatar desde una perspectiva individual sin ayuda del espejo como se puede observar en esta imagen (Fig. 4 y 5). Esta es la perspectiva que nos permite visualizar el avatar.



**Figuras 4 y 5**  
Visión individual  
del avatar.



## El entorno virtual

En segundo lugar, está la interacción producida con el entorno virtual que sin duda tiene otras características muy diferentes a las que conocemos como



pueden ser las producidas a través de la pantalla o del ordenador. Esta interacción totalmente diferente requiere otro tipo de relaciones que respondan a otro tipo de naturalezas y experiencias más relacionadas con el aspecto corporizado o del cuerpo. Desde la cognición corporeizada (Damasio 1999, p. 250-271) y la realidad virtual es posible lograr nuevas relaciones e interacciones con los demás.

La imagen 360° plantea un nuevo espacio de interacción. Este espacio completamente inmersivo propone nuevas formas de relación entre el avatar con el entorno y con el resto de los avatares presentes en ese espacio virtual. Utilizando diferentes controles hápticos nuestro cuerpo puede relacionarse con el entorno y establecer conexiones sensoriales de parte de nuestro cuerpo biológico. A partir de nuestra directriz mental de movimiento se produce una conexión sensorial con un objeto determinado en el espacio tridimensional pero también con el resto de los avatares presentes en el entorno.

Estamos hablando de nuevos espacios inmersivos artísticos que proponen una nueva relación entre todos los actores de este espacio. Estas nuevas imágenes virtuales proponen una interacción diferente y novedosa del avatar corporizado de forma individual y también en su relación con los demás y con el entorno. No es necesario trabajar con un entorno virtual mimético a un mundo material o físico, sino que podemos trabajar a partir de diferentes realidades oníricas y virtuales. Este espacio virtual tiene unas características muy concretas que permiten recrear y generar cualquier entorno que pensemos o que deseemos. En estos entornos nos encontramos con la idea de inestabilidad provocada por la falta de suelo y elementos estables en la imagen inmersiva.

Hay diferentes experiencias desde un punto de vista artístico que pueden modificar esta relación entre los diferentes avatares. No obstante, desde el punto de vista social hay distintos entornos que son capaces de generar una conexión social con el resto de los usuarios.

## **El espejo de los otros**

En tercer y último lugar trataremos de la conexión de este yo virtual con el resto del entorno. Este entorno incluye determinadas características no habituales como las mencionadas anteriormente pero también incluye el resto de los avatares presentes en ese espacio, lugar y tiempo. En este espacio temporal del entorno virtual convivimos con diferentes avatares que se muestran ante nosotros y nosotros ante ellos, En este sentido resulta de especial relevancia la interacción que mantenemos con el resto, nuestras extremidades se desplazan al mismo tiempo que nuestro cerebro establece las directrices de movimiento En este sentido esto se muestra en tiempo real a través de una directriz mental por lo que el resto de avatares están cambiando y confluyendo al mismo tiempo en nuestra interacción en tiempo real.

En estos entornos virtuales nuestro avatar corporizado es el espejo de nuestros movimientos y posición en el espacio material. Este avatar responde a nuestros movimientos e interacción continua. De este mismo modo lo que nosotros vemos es una gran cantidad de avatares en este entorno virtual que responden a diferentes movimientos orgánicos del resto de avatares. Estos movimientos no responden a patrones ya establecidos ni se desplazan a través de directrices genéricas, sino que se desplazan a través de una correspondencia, tracking y el posicionamiento de nuestro cuerpo. Es decir, los avatares no siempre muestran una representación volumétrica de nuestro cuerpo, sino que reproducen e interpretan una posición física de este cuerpo.

Esta representación del yo que accedió al mundo virtual se relaciona con otras representaciones de otros usuarios. Estos avatares reaccionan a los movimientos de los diferentes usuarios que están en tiempo real en ese mismo espacio. Concretamente en la aplicación *RecRoom* podemos realizar diferentes interacciones con el resto de los usuarios que se encuentran en ese espacio, podemos realizar juegos deportivos y otro tipo de experiencias colaborativas. Esto hace que varias personas en diferentes espacios puedan colaborar de forma simultánea en tiempo real a partir del uso de los dispositivos de realidad virtual en espacios distintos, esto es una conectividad distribuida entre diferentes entornos que permite una conexión con el otro.

En las diferentes aplicaciones en las que coincidimos con otros avatares, interactuamos con ellos y en este proceso de interacción nuestro cuerpo es capaz de imitar posiciones o actitudes visibles en el resto de los avatares corporizados. Esto tiene lugar especialmente en las actividades colaborativas en las cuales nosotros interactuamos con diferentes personas representadas por un cuerpo o avatar que puede no corresponderse con nuestras características físicas pero que realiza diferentes movimientos acorde a los movimientos que realizamos en el entorno físico. En este momento es donde nuestras neuronas espejo entran en juego y de forma inconsciente imitamos determinadas actitudes inductoras que se llevan a cabo en el espacio inmersivo.

## Conclusiones

Es posible trabajar desde el concepto de la experiencia artística a través del uso del avatar y la interacción natural de este en relación con los otros o resto de avatares. Desde un punto de vista social diferentes plataformas anteriormente mencionadas permiten que se generen relaciones entre estos avatares y usuarios desde distintos lugares y en tiempo real.

En este espacio social virtual que he descrito anteriormente, nosotros interactuamos con estos avatares a través de la corporeidad en el espacio; representamos parte del entorno a través de estos avatares que responden a nuestros movimientos; somos entorno; y también somos «el otro» con respecto a los demás usuarios.

## **Bibliografía**

- Damasio, A. R. 1999: *El error de Descartes: La razón de las emociones*. Andrés Bello.
- Rancière, J. 2010: *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Steyerl, H. 2014: *Los condenados de la pantalla* (M. Expósito, Trad.; 1ª, Vol. 3). Caja Negra.

# L'AUTOPERCEPCIÓ I LA CONSTRUCCIÓ DE SI MATEIX EN EL REPRESENTAT COM A ALTRE. L'ANÀLISI FANONIANA DE "L'EXPERIÈNCIA VISCUDA DEL NEGRE"

**Marc Horneros Prunés**

Facultat de Filosofia  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[marc.horneros@e-campus.uab.cat](mailto:marc.horneros@e-campus.uab.cat)

## Abstract

*The purpose of this communication is to present the perception that Frantz Fanon brings about the question of the construction of the "other" from the point of view of aesthetics, in the broad sense of the term. It is no longer just a question of analysing how the other has been constructed as a gesture of production of a "they" that, at the same time, made possible the emergence of a "we". Now attention is focused on "the black lived experience". This allows him to observe how black people construct himself and his subjectivity from the representation they have made of him. Certain aesthetic elements that are part of his life, but which have been produced from the West, have a strong impact on his consciousness and experience. This causes, according to Fanon, situations of neurosis in black people which are identified in "white" values that lead them to reject blackness and seek a whitening process. Thus, the construction of the other not only has an impact on how he is represented and the consequences that this generates, but also has a strong imprint on the same lived experience and consciousness of that "other".*

**Keywords:** *Aesthetic, anticolonialism, alterity, Fanon, subjectivities.*

## Introducció

Frantz Fanon (1925-1961), protagonista d'aquesta comunicació, és un autor anticolonial nascut a les Antilles, concretament a la capital de l'illa de Martinica, Fort-de-France. Per tant, és un autor que està situat en el context del domini colonial francès, el qual l'afecta de manera personal i intensa.

Fanon escriu la majoria de les seves obres al voltant de la meitat del segle XX, tenint en compte que va morir molt jove, amb 36 anys, a causa d'un càncer. La seva primera gran obra, Pell negra, màscares blanques, és redactada el 1952. I la seva segona obra més coneguda, Els condemnats de la terra, el 1961. És un autor que ha tingut una influència i impremta molt forta en la teoria postcolonial i decolonial posterior. Segurament, sense ell no es podrien entendre molts dels elements que després es portaran a terme. Autors fundacionals del postcolonialisme com Said (Said 2017), per exemple, a part de la influència de Foucault o Gramsci, es trobarà bastant marcat per les idees de Fanon. Actualment, Fanon segueix sent un autor clau per aquestes

teories, com, per exemple, en Achille Mbembe (Mbembe 2016). A més, té una gran influència en el pensament postcolonial i decolonial llatinoamericà actual on segueix tenint molta presència, com podem observar en autors de la talla de Ramón Grosfoguel (Grosfoguel 2016), Alejandro J. De Oto (De Oto 2003), Walter D. Mignolo (Mignolo 2016), entre d'altres.

Al seu moment, però, Fanon també va tenir impacte i influència. Hem de tenir en compte que un dels fets famosos que giren al voltant d'Els condemnats de la terra és el pròleg que va fer-li Sartre (Sartre 2017). Al mateix temps, també va tenir vincles i certa proximitat amb el moviment literari i cultural anticolonial de la negritudé, el qual el seu major i més conegut representant és Aimé Césaire (Césaire 2006). Amb aquest moviment, així com específicament amb Césaire, Fanon també va tenir les seves discrepàncies. En l'àmbit de les idees hi havia certs elements amb els quals podia estar d'acord, però n'hi havia d'altres que no li acabaven d'encaixar ni semblar del tot adequats. Però per raons d'extensió no s'entrarà en aquesta relació, malgrat que també té cert interès pel tema que aquí s'exposa.

El present text se centrarà, per l'anàlisi que es pretén, en Pell negra, màscares blanques (Fanon 2016). El text on, segurament, més es poden trobar aquestes qüestions. És un text d'anàlisi, on podem observar la recerca de la simptomatologia del que ell anomena univers o món colonial. Mentre que Condemnats de la terra (Fanon 2017), malgrat tenir també aquest element, es podria dir que és més programàtic, té el propòsit de trobar més solucions i analitza com generar acció política: ja sigui des de part de l'acció violenta influenciada per la revolució d'alliberació nacional que s'està donant a Algèria (en la qual ell mateix participa), com des d'altres elements del que es podria anomenar política cultural. Aquest darrer punt tindria, igualment, molt interès pel tema que s'abordarà en aquest text o, encara més, com una segona part que analitzés la part afirmativa per superar la situació perniciososa creada per l'univers colonial. Però, per ara, l'article tindrà com a centre l'anàlisi que Fanon porta a terme dels efectes negatius que aquest món colonial té per les persones que el pateixen.

### «L'experiència viscuda del negre» en l'univers colonial

Com s'apuntava anteriorment, el present treball se centra en Pell negra, màscares blanques (Fanon 2016) i, sobretot, en certes idees que sobrevolen el text com la de construcció de l'alteritat a través de la imatge en un sentit estètic ampli. Ara bé, la qüestió que aquí es proposa no és tant com es construeix l'alteritat, com es construeix el negre,<sup>1</sup> sinó com això afecta al mateix negre en

1. Utilitzem la mateixa estratègia que la del traductor castellà de l'obra davant la incapacitat del català per traduir la diferència terminològica francesa que opera en Fanon entre *noir* i *nègre*. Com diu el traductor en una nota a peu de pàgina: «*Noir* remet a l'ús neutre de la qualificació derivada del color de pell, mentre que *nègre* ha comportat una càrrega pejorativa vinculada

la seva experiència viscuda en un univers colonial on es veu imbuït i immers en aquest mar d'imatges construïdes i produïdes sobre ell des de la metròpoli.

Quan usualment es parla de la influència de la literatura, de qualsevol disciplina, aspecte de l'art o qualsevol experiència estètica, així com de la manera en que afecta en la construcció de l'alteritat, se sol pensar en la línia més comuna del pensament postcolonial o decolonial. En aquesta línia, el que sol venir a la ment és, per exemple, el que fa Edward Said en *Orientalisme* (Said 2017). Said ens parla de com, mitjançant l'anàlisi de certa literatura occidental en el context colonial, podem arribar a observar com s'ha construït la imatge de l'oriental, així com d'Orient, com allò exòtic, com allò altre, la qual serveix al mateix temps com a contraposició a partir de la qual construir la idea d'Occident i d'occidental, així com la seva identitat. Es podria dir que, en certa manera, segueix el famós esquema de la relació amic-enemic de Schmitt (Schmitt 2014) que tant recorregut ha tingut en la filosofia política contemporània, per exemple en les posicions i postures antagonistes i agonístiques entre les quals es troba el pensament populista de Laclau i Mouffe. És a dir, aquella idea de la construcció de l'altre per a la possibilitat de la construcció del nosaltres. Aquesta anàlisi, òbviament, és molt interessant, però es troba realitzada per arreu, una anàlisi que ja està molt explicada i explotada i on està tot ja molt ben dit (Laclau i Mouffe 2018; Laclau 2015; Said 2017; Schmitt 2014).

En canvi, Fanon, tot i que aquesta qüestió també la menciona i la concep, exposa un altre element que pot resultar més interessant perquè no es troba tan desenvolupat. Al qual, de fet, el mateix Fanon li dóna més interès. Aquesta qüestió és precisament aquesta experiència viscuda del negre, la sensació d'una experiència que el negre té i viu d'aquesta construcció de l'alteritat negra a través de la imatge, ja sigui des del cinema, la literatura o, fins i tot, a través de les marques i la seva publicitat i anuncis. És a dir, diferents mecanismes de representació i de construcció racial, però centrant l'atenció no tant en com aquestes construeixen sinó en com això afecta l'experiència del mateix negre. Fanon analitza aquests elements i parla d'una espècie d'imposició cultural que constitueix un inconscient col·lectiu a través de la conformació del que anomena mite negre. Llegendes, històries, còmics, llibres de literatura infantil, cert tipus de pel·lícules, etc. Tot allò que va dirigit, entre d'altres, a l'infant.

Quan tot aquest dispositiu és dirigit al nen blanc serveix perquè aquest comenci a construir la seva alteritat i, al mateix temps, la seva mateixa identitat. Establint el negre com l'enemic, com aquell salvatge i animal que es contraposa a ells que són els civilitzats blancs. El que aquí succeeix, però, és que quan aquestes imatges arriben també a l'univers colonial, que està sotmès a un sistema educatiu i cultural colonial francès, aquestes esdevenen el motlle a partir del qual els nens negres constitueixen i construeixen la seva mateixa

---

històricament al contingut racista provinent de l'esclavitud i la tracta» (Fanon 2016: 42). Així, per especificar l'ús diferenciat, situarem *negre* en cursiva quan ens referim a *nègre*.



identitat, així com es perceben a si mateixos. Llavors, Fanon ens diu que «són revistes escrites pels blancs, destinades a petits blancs» i, precisament, «el drama se situa aquí. En les Antilles [...] joves indígenes devoren les mateixes històries il·lustrades. I el Llop, el Diable, el Geni Dolent, el Mal, el Salvatge estan sempre representats per un negre o un indi, i com sempre hi ha una identificació amb el vencedor, el petit negre es fa explorador, aventurer, missioner «que s'arrisca a ser menjat pels malvats negres», tan fàcilment com el petit blanc» (Fanon 2016: 136). Per tant, com diu en un altre moment, aquest jove negre «s'identifica amb l'explorador, el civilitzador, el blanc que porta la veritat als salvatges, una veritat tota blanca. Hi ha identificació, és a dir, que el jovent negre adopta subjectivament una actitud de blanc», «l'antillà es comporta com un blanc» (Fanon 2016: 137).

Llavors, aquest procés de construcció del subjecte negre es realitza a través de la identificació de l'enemic, de la negritud, de la negror, amb els valors negatius i rebutjables, amb allò dolent i a fugir; mentre que el blanc significa tot aquells valors positius, allò bo i a seguir, com l'heroi de la història mentre el negre és l'antiheroi. En aquesta situació, aquell nen o nena negra assumirà aquesta construcció de les subjectivitats colonials i començarà un procés de rebuig de la negror al mateix temps que la identificarà amb allò negatiu. S'ha d'entendre, també, que és un context molt concret el que analitza Fanon, que és el de les Antilles. On la situació encara pot resultar més estranya, en tant que els que aquí hi viuen no es consideren tan negres com altres subjectes colonials francesos als quals els estableixen la negror: per exemple, els senegalesos. No es perceben en un primer moment com a negres i aquesta imatge del negre la desvien cap al senegalès com aquell més salvatge i animal. Ara bé, com diu Fanon, l'antillà «és un negre. D'això s'adonarà un cop arribi a Europa i, quan es parli de negres, sabrà que es tracta d'ell tant com del senegalès» (Fanon 2016: 137).

És a dir, en aquesta construcció i autopercepció del jo del negre des de la posició de la blancor els fa pensar que no són negres, o almenys a creure tal cosa pel desig a no ser-ho, però quan arriben a la metròpoli colonial la negritud se'ls hi presenta i se'ls imposa. I en això Fanon és molt conscient per la importància, clau en el seu pensament, de la mirada. La mirada el fixa en la identitat que han constituït del negre des de la blancor: l'estableix, el delimita i el tanca en el lloc al qual forma part segons el colonitzador. Això té a veure amb el concepte d'esquema epidèrmic-racial. El negre no pot ser lliure ni trobar-se alliberat per l'aparició del que Fanon anomena l'esquema històric-racial i l'esquema epidèrmic-racial. El primer seria aquesta construcció cultural i literària que s'ha mencionat anteriorment, on s'ha construït el negre com a tal. Mentre que l'epidermis fa que tots aquests esquemes s'impregnin, es fixin, s'estableixen en ella. Impossibilitant, així, un punt de fuga, la sortida d'aquestes subjectivitats negres. Impossibilitant l'escapada d'una estructura plena de prejudicis, estigmatitzant i racista colonial. Relacionat amb això, mentre que Sartre veu que el jueu pot intentar escapar de la discriminació fent veure que no és jueu, el negre, ens diu Fanon, no pot fer-ho perquè no pot escapar-se ni

alliberar-se de la seva epidermis, pel fet que la mirada el fixa i determina en el lloc establert i imposat (Fanon 2016: 115-116).

Fanon recorda, en el text, un moment en el qual estava a la metròpolis, a París, mentre caminava pel carrer i un nen amb la seva mare van passar pel costat. Aquest el va assenyalar i va començar a dir i cridar: «Mira un negre! Mama, mira un negre!» (Fanon 2016: 113). Fanon explica que en aquell moment és quan, precisament, s'adona de la seva negror. L'antillà no és conscient, de fet cap subjecte colonial ho era, de la seva negror fins que no arriba al blanc. Perquè abans de l'univers colonial no hi ha una centralitat en la construcció de les subjectivitats antagonistes racials, l'esquema de construcció d'alteritat era un altre. A partir d'aquest moment, en l'univers colonial, es construeix el subjecte negre i el negre després la comença a assumir com a pròpia. Perquè és el blanc que l'ha constituït com a negre, l'ha produït com a tal subjecte negre. Amb anterioritat no existia, no pre-existia al gest de l'univers colonial i al seu univers cultural, a l'acció colonial mateixa on es construeixen aquestes subjectivitats antagonistes racials. Llavors, podem observar que és aquesta imatge la que construeix al negre.

El negre es fixa epidèrmicament en aquella negror i, després, és analitzant aquesta experiència viscuda del negre, quan Fanon ens diu que apareixen formes de neurosi: «el negre antillà és esclau d'aquesta imposició cultural. Després d'haver estat esclau del blanc, s'autoesclavitzava. El negre és, en tota l'accepció del terme, una víctima de la civilització blanca» (Fanon 2016: 163). Que comporta o que significa aquesta afirmació que Fanon ens transmet? El que ens exposa, precisament, és que «el negre viu en una ambigüitat que és extraordinàriament neuròtica» (Fanon 2016: 165). Recordem que Fanon és psiquiatre i psicoanalista, per la qual cosa tota la seva exposició es troba fonamentada en una anàlisi que ell realitza amb els pacients que té a la seva consulta. A partir d'aquestes sessions, Fanon identifica la neurosi en les dones i homes negres que busquen un procés constant de blanqueig. Això és el que es veu també en certes novel·les d'escriptores i escriptors negres (Fanon 2016: 65-78, 79-92) situades en aquest univers colonial i mostren precisament aquesta recerca de la blancor, del procés de blanqueig, que positivitzin les seves vides i identitats. Però aquest procés no el realitzen per tenir una millor vida ni ser millor vistos pels altres, sinó perquè ells mateixos perceben la negror com allò negatiu.

La qüestió està en el que aquí realitza i analitza Fanon sobre com es construeixen aquests fets. No només a través de la construcció del subjecte negre en l'univers colonial des de la posició del blanc, sinó com aquesta construcció al final acaba assumint-se com un marc cultural que s'acaba imposant a aquell subjecte colonial que, al final, assumeix com a propi. Com diu Fanon «en les Antilles, aquesta visió del món és blanca perquè no existeix cap expressió negra» (Fanon 2016: 140).<sup>2</sup> Per aquesta raó, l'únic

2. De fet, segurament des d'aquesta afirmació és on es pot realitzar una aproximació entre Fanon i el moviment cultural i literari de la *négritude*, especialment Césaire. Així com la connexió

fenomen cultural des d'on es pot estructurar i constituir la seva identitat i autopercepció com a jo, és precisament en aquesta estructura colonial que el blanc o el francès ha constituït des de fora i li ha imposat. Es dóna, per tant, un procés de neurosi perquè el negre entra dins d'aquesta estructura cultural i estètica que no és seva sinó d'un altre. A més a més, aquesta estructura l'identifica a ell mateix (al jo, al nosaltres) com si fos l'altre, com allò negatiu. Això genera aquestes reaccions neuròtiques que condueixen a situacions extremes com les de la voluntat de generar un procés de blanqueig de l'estirp familiar, intentant fugir del pol de negativitat i, al mateix temps, aconseguir entrar dins del que es considera com a comunitat, poder formar part d'ella.

A més a més, això implica un fet important: si el negre es concep des d'aquest marc estètic i cultural, acaba concepent el que ell representa com a alteritat. És a dir, entra en un marc antagonista que serveix al blanc per construir la seva identitat com a part del nosaltres, però on el negre es troba amb el fet paradoxal de concebre's a si mateix com a altre (i als seus com a ells) diferent del nosaltres. L'altre ja no és més un altre pel negre, sinó que és ell mateix i els que com ell representen l'altre pel fet de ser negres. Això implica que, en aquesta construcció identitària, ell no es percep com a part del nosaltres comunitari del que realment forma part sinó com aquella part excedentària, sobrera, que és l'altre. Aquella part que resulta molesta pel nosaltres, per la comunitat, i que, per tant, ni forma ni pot forma part d'ella.

Tots aquests elements que hem anat observant es perceben també, segons Fanon, a través de la representació lingüística del negre a través de la literatura, el cinema o els anuncis. Com el d'una imatge publicitària d'una xocolata belga que diu y'n bon banania<sup>3</sup> (Fig. 1), que podríem intentar traduir com a «hi ha bo banania», «que bo banania» o «és bo el banania».<sup>4</sup> Això és el que s'anomena *petit-nigre*, aquell llenguatge que parlen els negres francesos, un «mal francès». Un fenomen que també és molt representat tant en català com en castellà a les nostres pantalles, sobretot en imitacions, burles o suposades representacions en pel·lícules, series o productes televisius de diferents persones racialitzades.

amb l'extensa aportació realitzada a la creació d'una política cultural pròpia en les lluites anticolonials i d'alliberament nacional en *Els condemnats de la terra* (Fanon 2017: 161-194).

3. La qual el traductor al castellà ha traduït, agosaradament, com «el negrito de la África tropical». Suposem que la lògica que ha operat en tal decisió de traducció es troba en el fet que el traductor devia estar pensant, com el més similar al nostre context, en els anuncis de Cola-Cao.

4. Per a aquestes traduccions hem seguit les diferents opcions que dóna Alejandro de Oto (De Oto 2011) com a possibles traduccions al castellà.



**Figura 1**  
Imatge publicitària de la xocolatina belga Banania

En aquest sentit, Fanon també ens exposa una frase d'una pel·lícula del 1948 anomenada *Senza Pietà*, la qual ens és més interessant mantenir com va ser doblada al castellà per exposar el que volíem dir amb relació a les nostres llengües, que al mateix temps ens permet entendre millor el que exposa Fanon: «yo buen obrero, nunca mentir, nunca robar» (Fanon 2016: 60). Aquestes qüestions, que poden semblar nímies o insignificants, es troben també en el procés de construcció de l'altre o de la reproducció d'aquella imatge de l'altre. Són imatges que estan produint la representació del subjecte altre o reproduint aquella construcció ja realitzada. Com tots aquells anuncis, com el de Cola-Cao (Fig. 2) o Conguitos (Fig. 3)<sup>5</sup> en el nostre context estatal, on ens presenten aquella idea del «negrito tropical», del negre amb tapall, el negre salvatge i animalitzat, etc.

5. Menciono aquests casos concrets perquè són els que han produït certes polèmiques en els darrers anys. En el cas de Cola-Cao, més que per la imatge exposada, la polèmica va ser causada per la seva cançó que no va ser substituïda fins a l'any passat i, en el cas de Conguitos, per mantenir com a logotip una imatge que manté la caracterització i representació racista (on, a més, hi havia alguns casos o anuncis on aquesta caracterització era bastant exagerada).



**Figura 2**  
Imatge publicitària de la marca Cola-Cao



**Figura 3**  
Imatges publicitàries de la marca Conguitos

La qüestió és que el més important no és només com es construeix aquest subjecte altre sinó com aquest univers cultural ho és també en el que es forma, sobretot en l'edat de la constitució de la mateixa identitat i de l'autopercepció, aquell nen o nena que forma part del subjecte racialitzat o colonial. Això provoca o pot provocar situacions de desconexió que poden conduir al que Fanon anomena neurosi.

## Conclusió

En definitiva, l'interessant d'aquestes reflexions de Fanon apunten a repensar també el tractament que li donem usualment a la qüestió, la qual segueix present a les nostres societats. Per què només pensar o reflexionar sobre el racisme i com aquest influeix en la nostra societat? Al final, centrar-se tan

sols en el racisme inclòs en les nostres societats i en el racisme que som o deixem de ser, segueix sent, en certa manera, una mena d'eurocentrisme, en tant que manté una lògica de focalitzar-nos en nosaltres i en el que fem o deixem de fer. Potser la qüestió, seguint el que exposa Fanon, està a prestar atenció a com el que nosaltres fem i representem influeix en aquelles persones i subjectes que es troben racialitzades per aquests mateixos gestos. Això és el que succeeix, per exemple, amb aquelles persones migrants o nascudes aquí, però d'ascendència migrant i que són subjectes racialitzats. Aquestes persones es veuen afectades pel fet d'estar formant-se i vivint en un país on tot el marc cultural, literari, televisiu, publicitari, estètic en general, així com lingüístic i social, va produint i reproduint una discriminació que, al mateix temps, és mitjançant la qual elles constituïran la seva identitat i la seva autopercepció. És a dir, aquest marc cultural influenciarà la manera en què aquestes persones es relacionen amb si mateixes, amb les altres, amb el món i el seu entorn i, per tant, condicionarà la construcció de la seva subjectivitat, tant individual com col·lectiva. Segons Fanon, això pot desembocar en situacions de neurosi, de violència, d'exclusió o autoexclusió social que poden generar greus conseqüències. Aquestes serien causades pel fet de viure en l'interior d'aquella lògica colonial que abans mencionàvem: un món cultural i estètic, així com polític i social, on constitueix i li constitueixen la seva subjectivitat. Això fa que es percebi a si mateix com l'alteritat a la comunitat on viu en observar que no pot sentir-se com a part del nosaltres comunitari, ja que l'han exclòs com aquella exterioritat excedentària que s'oposa a la interioritat de la comunitat. Així, centrar-nos en els efectes que té això ens el subjecte racialitzat o migrant, així com escoltar la seva veu i el que ens presenta i exposa, pot ser més interessant, si seguim les petjades de Fanon, per atendre els problemes que porten o poden comportar, que centrar-nos simplement, per enèsima vegada, en el que nosaltres som o deixem de ser.

## Bibliografia

- Césarie, A., 2006: *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid.
- De Oto, A., 2003: *Frantz Fanon: Política y poética del sujeto poscolonial*, México D.F.
- , 2011: «Aimé Césaire y Frantz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial», *Tabula Rasa*, 15: 149-169.
- Fanon, F., 2016: *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid.
- Fanon, F., 2017: *Los condenados de la tierra*, Tafalla.
- Grosfoguel, R., 2016: «Apuntes hacia una metodología fanoniana para la decolonización de las ciencias sociales», *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, 261-284.
- Laclau, E., 2015: *La razón populista*, Buenos Aires.
- Laclau, E., i Mouffe C., 2018: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid.



- Mbembe, A., 2016: *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*, Barcelona.
- Mignolo, W., 2016: «Frantz Fanon y la opción decolonial: el conocimiento y lo político», *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, 309-326.
- Said, E., 2017: *Orientalismo*, Barcelona.
- Sartre, J.P., 2017: «Prefacio», *Los condenados de la tierra*, Tafalla, 7-26.
- Schmitt, C., 2014: *El concepto de lo político*, Madrid.

# MOVABLE WALL-PAINTINGS: A COMPARATIVE STUDY OF THE FORMS AND FEATURES OF THE PATTERN-BOOKS FOR MURAL PAINTERS IN ANCIENT ROME AND THE HAN DYNASTY OF CHINA

Zhenhu Liu

Departament d'Art i de Musicologia  
Facultat de Filosofia i Lletres  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[zhenhu.liu2@e-campus.uab.cat](mailto:zhenhu.liu2@e-campus.uab.cat)

## Abstract

*Movable wall-paintings are relative to the surface adornment within residences, public or funeral entities. As an essential accessory and template for ancient painters for drawing, the pattern-book is a long-established and widely accepted art form. The earlier flair will provide the repercussion on the subsequent, which will be incorporated with sundry factors at the time and to derive a refreshed style with upgraded tendencies, such evolution possesses the quality of durability, stability, continuity. Thus, the copy-book must be a fusion of various motifs with the artistic values at that time and possesses the possibility that can be passed down and continuously improved, which is subject to the inheritability of the design during the historical development. This study takes the images as examples, combined with considerable literature and material data. It focuses on the forms and functions of the pattern-books for the wall-paintings of the bilateral sectors. Through analysis and comparative study of cultural and artistic exchanges and integration, to offer evidence of the existence of the book of pattern and to reveal its role and influence in the creation of ancient mural art.*

**Keywords:** *Wall-paintings, Pattern-books, Roman Paintings, The Han Paintings;*

## Introduction

Painters of ancient Rome and the Han Dynasty of China must have been influenced by territorial culture. They need to have a unified system of innovative artistry not only to meet the demands of clients but also for the succession and inheritance. They repeatedly communicate with each other about their distinguished capability and expertise. There must be portfolios, samples or formulas that are in line with the mainstream of that stage, and prominent styles or ornaments. These “experience” is continuously being flourished in innovation, significantly improving the efficiency of operations, although the inclination of conventionalization was progressively universal and ubiquitous, painters were not be shackled by the pioneer’s “template”, they still enjoyed the autonomy and creativeness to a great extent.

Many of the wall-paintings or frescos adorned walls not just inside funeral tombs, but also private dwellings and public buildings. Depending on the function of the space, walls might be painted with imaginary architecture, still life, mythological scenes, or purely decorative motifs. Many of these were derived from pattern-books carried by the artists who moved and worked around from different areas which illustrate the mobility that the spread of unique styles and the harmonious coexistence and homoplasia of decorations in a particular region of ancient Rome (Pye 2000: 4). The corresponding version of the pattern-book in ancient China is called “Fenben” (Zhang 2005: 55–58), which is a general term for the sketches or samples for the ancient folk painters and even adopted for painting currently. Some “Fenben” were worked as instructing materials for the entry-level painters, and some were practised as preferable cartoon dictionaries for making murals. Old masters mostly created and designed the premier drafts of the ornament albums. It is intuitively perceptible of such design that the figures’ motifs were lively, the scenery pictures were harmonious, beautiful, and detailed, and the artistic level is remarkably superb. Apprentices exactly treated the pattern-books as a superior template and guide for training. After many years of advancement, the relationship of instruct of father-son and the teacher-apprentice were passed down as their wealth and asset. Still, social life changes with the evolution of politics and economy, and the effectiveness of the pattern-books would also transform its contents and connotations with the development of the times (Zhang 2005: 55–58).

### “Fenben” from the Han Dynasty of China

The process of the Han funeral paintings is sporadically recorded in archaeological materials. Still, the clue that the painting artistry of unequivocal object modelling of the painters is based on the benefit of pattern-books is not ambiguous (Huang 2008: 185–190). Bountiful cases have been identified that revealed the drawing of the funeral wall-paintings should have been conducted with the guide of pattern-books. The laws reflected in the composition of the paintings have roughly the same as the “Fenben” used by later painters. In other words, the folk painters at that time should draw images based on specific samples (Huang 2008: 335). Although there is scanty of documentary description, it is conceivable to understand the extensive and stylised characteristics of the motif dictionaries and the influence of the artist’s “Subjective Emotional Expression” creativity and professional skill (Su 2017: 104), as well as the identity of the funeral and traditional artistic styles of the same period through the theme and content of the funeral arts unearthed from various places, the layout, the modelling of different visual images, and so forth.

Li Qingquan and Wang Qianqian summarised the rules of the application of “Fenben” in ancient China (Li 2004: 36–39): (1) It is generally copied or slightly modified according to the original paintings; (2) The position of the

objects or patterns in the original works can be moved, dispersed and re-formed; (3) Different “Fenben” can be combined and used (Wang 2011:9). Hu Suxin (Hu 1997: 437–443), who is the earliest researcher that analysed the specific method of application, revealed the five usages of “Fenben”: (1) the preliminary sketch for wall paintings; (2) and for the evocation banners; (3) The sketch map for hole punching; (4) The thumbnail pattern-book; (5) The diagrammatic drawing for practicing or training. She also believes that it is possible for the ancient painters of the Central Plains to use copies to paint in the Han Dynasty of China (Hu and Tang 2001: 12). In other words, the application of “Fenben” by painters in northern Shaanxi has been spread throughout the painting system of ancient Chinese artist. Based on the previous literature, we can roughly conclude that “Fenben” in ancient China is the blueprints and templates for the ancient painters in the preparation stage of art creation that usually appear in the form of line drawing. In addition to expressing the sample manuscript, the auxiliary tool for batch copying of images, it is also referred to as a style or an aesthetic tendency.

### **Pattern-books from Ancient Rome**

There are widespread doubts as well about the existence of pattern-books in ancient Rome corresponding to “Fenben”. More and more testimony show that Roman artists utilized the pattern-books; much of this evidence relates to figure-scenes. At that time, the production of frescoes in the ancient Roman was done by multiple staff division. In Sens relief (Fig. 1), scenes of the work of ancient Roman painters and plasterers were recorded (Barbet and Allag 2000: 8). The foreman (chef) on the left seemed to be holding a pattern-book or manuscript; the purpose is to design the sketch of the whole mural. What is more, Ellis holds a view that it was more likely that ancient artists had a store of stock designs that they would show to clients (Ellis 2002: 8). These stock pictures of gods and motifs were easily altered to represent any god or other personality chosen by the Patron. Notwithstanding, the production of extraordinarily cultivated pieces was routinely entirely attributed to the artists (MacDonald 2010: 16).

Roger Ling believes that there existed abounding modes of pattern-books in the roman period, and the motifs in each publication also experienced peculiar design. In order to be portable and consultable, they must approximately always be smaller than their original size (Ling 1991: 212–220). Many motif publications in circulation may have consisted of little more than sketches, which would, of course, have been a factor hindering the accuracy of the reproduction. Notwithstanding, the ancient Roman artists’ study and imitation of the copy-books and derivative work continuously promoted murals’ innovation. We understood from Pliny that Varro’s book about well-known Greeks and Romans was illustrated with seven hundred portraits and that. It is unambiguous that a series of fixed compositional types were in circulation (Ling 1991:

198–200). These artworks may have featured first in artists' copy-books (as suggested by the sufficient detail of the versions at Pompeii) before being adapted for use as text-illustrations. All of these examples relate to individual figure compositions. Nevertheless, we may also assume the existence of more general patterns giving whole decorative schemes, with the details to be inserted within them. The murals found in Pompeii further confirmed the circulation and use of pattern-books.

### Pattern-books and Resemblance

The primary service of the pattern-books should be to keep the paintings similar (Zhang 2005: 55–58). Whether as an honoured or folk painter, they tend to adopt the existing pattern-books as a reference of the massive wall-paintings and then inserted the characteristics and details of the folk customs of that time (Su 2009: 12).

For entire underdrawings and drafts, the painters split the whole into parts, which are easy to carry and utilise, and for the paramount figures in the picture accompanied by comprehensive patterns that are complementary mutually, painters adopted the first type of pattern-book in the overall layout and designed the murals, and consequently tracked the second type to produce a complicated portrait of the specific objects. As for the source of the pattern-books, there might be two ways: the first type is that the ancients handed it down, and the second type is the reproduction rooted in the masterworks that the predecessors have drawn successfully. Hence, the painters at that time tended to create improved styles based on the reference materials and mainstream tastes that left by famous forerunners and pioneers.

The images of three women painted in three disparate murals in the Eastern Han tomb at Yangyicun of Yangqiaopan in Jingbian, Shaanxi (Preserved in Shaanxi Provincial Institute of Archaeology), are particularly similar (Fig. 2). Also, the maid's sitting posture in the same tomb (Duan, *et al.* 2017: 1), is analogical with the images (Fig. 3) in two graves of the same province (the tomb in the campus of Xi'an university of technology (Kou, *et al.* 2006: 5) and the tomb in Haotan (Lu, *et al.* 2004: 5), Shaanxi Province. These images of the maid are uniform (Sun, *et al.* 2005: 46-49), whether the cloth, body shape or hairstyle (although part of the colorant has fallen off).

The same pattern-book is presumably used though the original arrangement is marginally adjusted. That is to say; there existed a kind of pattern-book about funeral wall paintings circulated and used in Shaanxi area (Bo 2004: 4). Regardless of the famous or obscure artists, they tend to use the previous pattern-books as a reference for creating the artworks that are huge and technically difficult, and then make individual changes. This is enough to understand the richness and variety of the funeral decorations in "Fenben". Although the scope of design is broad and varied, that is oriented toward the will and life of the tomb owner; Significantly, there is a specific formula

in “Fenben” to some extent. Equivalently, it is not difficult to understand the stylised characteristics of the pattern-book and design in Roman frescoes, whether it is the figures’ modelling, the poses, compositions and details, or the overall design and layout of the keyframing. Especially those colorants combined with plastering adornments present superb repeating patterns. The intelligence accumulated by the artists in the long-term practice of plastering and painting, which spread in the form of copy-book, had resulted in the conventionalisation in many cases. Such a stylised feature can be consistent with the structure of the funeral building. For instance, there are several sophisticated motifs in the second burial chamber of Pancratii’s tomb (Via Latina, Rome, second century AD). The monochrome and separated block are the main elements among all the ornaments, in this tomb, that contains vibrant colours, metaphorical details, and consistently be expected to display high skills in execution (Fig. 4). These dressings imply luxury that is honoured for their intricacy and complexity. Moreover, most of the patterns in the vault are symmetrically distributed, and it can be recognised that these designs are related to pattern-book.

The vault in this tomb has adopted a unified decoration method. Each surface exhibits an exquisite miniature painting in the centre area. We can identify that the main objects in such pictures, including still life, plants, and various animals, mainly peacocks, birds, flowers, and *amphora*, are the principal elements of establishing the Elysian Fields popularly adopted in the ornament of Roman tombs. In making frescos, Roman painters have broadly handled the pre-designed sketches or related pattern-books that can provide a reference. Only if there existed a need and suitable place, painters could effortlessly apply on, especially peacocks, which is the favourite motif for Roman funeral artists and repeatedly appears in the art of the dead, like the cases on the vault of the chamber of the *velatio* (veiling of a virgin) in the Priscilla catacomb (Toynbee 1996: 252) and on the back wall of *cubiculum* E in the new Via Latina catacomb (Ferrua 1960: 101). As well as painted tombs, like the cases in the second-century tombs from Sardis (Shear 1927: 19–25), the tomb of Vestorius Priscus (Mols and Moormann, 1993: 15–52) and the *columbarium* (private mausoleum, Rome, late first century BC/early first century AD) in Villa Doria-Pamphili (Ling 1998: 45–57), especially in the last two murals, showing remarkable identical feature. The two peacocks (Fig. 5) are visually strikingly consistent (Spano 1943: 282), their tails are circular, spread out like the vault of heaven, and decorated with jewellery like stars, make the bird a natural symbol of the sky to which the dead ascend, Thus, it is a symbol of apotheosis and immortality.

Indeed, the demand for the fresco decorations in ancient Rome in both interior and funeral architectures was huge, and the themes and contents in Roman pattern-books are comprehensive and extensive, almost covering social and natural life in all respects. These show that the identify programmed styles due to the circulation of the publication of the pattern-books and frequent movement of roman artists between different regions.



## Pattern-books and Adjustment

Notwithstanding, the ancient painters can sometimes draw slightly different based on their experiences or the customers' requirements, such modulation or re-creation was unavoidable, which reveals the value of the funeral pattern-book that was adjustable for preserving the integrity and coherence of the paintings, and distinct from the non-funeral pattern-books.

Since the origin of ancient Chinese civilisation, drawing celestial patterns and god totems in the tombs of clan leaders and witches to simulate the universe and express the consciousness of ascending to immortality has become an essential content in the funeral system. It is an ancient tradition to be inherited by the tombs of successive emperors, generals, bureaucrats, and nobles. Accordingly, there existed pattern-books to follow for this kind of pattern with strong symbolic meaning, and it has specific formatting. Take Fuxi and Nüwa images in the tomb murals of the Han Dynasty to illustrate (Fig. 6). Comparing these three groups of murals in the tomb, we can see that they are remarkably identical in terms of the format of the characters and the layout of the picture contents. Fuxi and Nüwa are the creators of gods in ancient Chinese mythology and the humanistic ancestors of the Chinese tribes (Li 1992: 1). Numerous myths and legends have been circulating since the remote antiquity (Wang 2018: 3), and countless ancient documents record the looks about Fuxi and Nüwa, both of which appeared symmetrically with human's head and snake's lower limb (Cheng 2012: 4). Among the several fresco-secco tombs of the Han Dynasty found in Henan, there are profiles of Fuxi and Nüwa who are human figures of the upper limb, and a long snake-like tail of the lower limb that is coincidentally consistent with the ancient legend and record of "body" is. Besides, Fuxi and Nüwa eternally appeared symmetrically layout (Cheng 2012: 4). Nüwa is close to the moon, and Fuxi is close to the sun, which is a symbolisation of Yin and Yang, the two opposing principles in nature, the former feminine and negative, the latter masculine and positive (He 2011: 29). Accordingly, images with religious colours generally have robust stylised features. Nevertheless, the stylisation of the pattern-books is not equal to a fixed model, and the painters can freely modify and transform under the stereotypical framework.

Considering the relationship between templates and flexibility and freedom of creative work, Roman painters had greater autonomy and broader latitude. There are strict norms for the representation and formula of cosmic gods' images in the Han funeral art due to the deep-rooted Confucian and Taoist cultures (Sun 2004: 331-335). Thus, such pattern-books also have mainstream sophistication and distinctions. Painters do not have much space for artistic creation to some extent.

The pattern-book is a crucial tool used by painters to draw repetitive and manifold motifs or graphics. Exactly as the Roman garden painting, many primitive designs (trees, birds, animals, fountains, fences, and so forth) would have been carried around by the artist to be used whenever there was an ap-

propriate space to be filled. These are the favourite patterns of painters that often handled in combination. The artists can improvise on the wall's details without worrying about the template's size or proportion. The use of such an album of motifs naturally speeded execution, an essential requisite for the fresco technique, resulting from how the types have been preserved and no doubt passed from father to son, from master to apprentice, one workshop to another. The reference materials would be moderately modified and evolved, resulting in the "styles" with which we are familiar. Simultaneously, the improvement of the execution speed would also have assisted painters in coping with the enormous demand for their services. This situation is particularly apparent at Pompeii in the Fourth Style period; artists have promptly sketched figures and decorations to replace the precise and carefully arranged images and motifs of the Third Style artworks. The most notable is the replacement of miniaturist polychrome ornament bands by the ubiquitous embroidery borders, which are drawn in one colour and are always drawn freehand. Such modifications were slightly a response to the pressure of increased demand, imposed initially by social changes and then by the peculiar circumstances.

Analogous scenes about Roman garden paintings appeared in Rome city and other places. One particular example is the moderate and straightforward outline of the trees arranged around the two tombs in the Anfushi's tomb near Alexandria (Fig. 7). It supports the hypothesis of the Greek origin of landscape painting, that is, the Anfushi's tomb, although of such mediocre quality of images, should become "series head" of the entire history of Roman garden painting (Settis 2002: 28). While at the same time testifying its origin from Alexandria and its symbolic meaning, as a representation of the Elysian Fields. The white background, which unites Anfushi's tomb with that of Patron on the Via Latina, would enhance the symbolic value and naturalistic intent of the performance. The trees represented are defined as "gracious", their branches "laden with fruits": they are opposed to the image, evoked, of brambles and thorns (Settis 2002: 28).

In the representation of Roman garden paintings in antiquity, there is always an implied reference to something exotic, far from everyday life, we can sense the search for an ideal world probably because it never fails in the painters the unconscious call to the Elysian Fields, *a'aidà* has seen precisely as a garden and as such depicted in tombs of in the Italic sphere. Say, the funeral painting in that the Patron's tomb in Rome called Patron's Relatives Parade (Fig. 8), in which the epigram also evoke the Elysian Fields (Blanc and Martinez 1998: 17). In one of the fresco painting of this tomb, the central part of the wall was occupied by five aligned trees, whose stylised shape would allow it to be identified with pine trees. This type of painting depicting in Trompe-l'œil the foliage of a garden develops in Rome from the Augustan age.

To create an atmosphere of the Elysian Fields, many Roman painters often "re-create" the matrix of previous outstanding works, they can adjust and change according to the specific expressions. The entire composition in the corresponding picture of the murals in the Patron's tomb and Anfushi's tomb

is very similar. Still, the depiction of the trees is entirely different, with many changes and creative varieties, which got us to imagine such a situation. For a painter with sufficient depicting ability, it may be challenging to follow the pattern-books and imitate the sample or template in every step, they would always focus on some details that might seem to be more appropriate treatments, and they are secretly competing with the original artwork for creativity. This might be the potential driving force for the continuous development of Roman paintings with imitation and innovation as the primary processing, that is the pattern-books as the central circulation, and painters as the principal.

From the examples of Nüwa and Fuxi in the Han funeral paintings and the Roman frescos cases in the Patron's tomb and the Anfushi's tomb, it can be seen that the corresponding pictures of their entire composition are profoundly similar. There are adjustments and discrepancies in the details. Notwithstanding, this is a typical phenomenon since the ancient painters used the portfolio in different situations as they were working on the wall. Sometimes they drew entirely corresponding to the pattern or modified specific details based on the concrete demands. Sometimes they deleted, altered, and merged different pictures of the pattern-books. Owing to the artists have made a choice on the documentation, and meanwhile would refer to other references in some places or through their imagination. More importantly, there are various degrees of the inconsistency between the formula and the real works. Despite the assistance and benefit of pattern-books for ancient painters and the striking similarities between the decorative patterns and character compositions of different regions of the Han Dynasty and the far-flung areas of the Empire, almost no two decorations are precisely the same.

Just like the Nüwa and Fuxi's images, their profiles also have further details in different versions (Li 2011: 140–155). Equivalently, even among the hundreds of wall-paintings known from Pompeii, the repetition rate is low, being confined in most cases to the odd figure-subject or a handful of ornamental motifs; only two or three schemes reveal more wholesale duplication. Furthermore, when repetition does occur, the motif or motifs in question are often used differently, or the basic colour scheme is reformed. Part of this must have been owing to the preference of the client, who was provided with a variety of colour schemes, figure-scenes, architectural formula, even the combination of borders and minor emblems. Nevertheless, unless we presume that he determined every last detail, a large share of the credit must also go to the painters, whether as they purposely set out to ring the adjustments in each unfamiliar ornament or as the improvisation with which they operated naturally produced this result.

## Conclusion

The comparative study of the forms and features of the pattern-book used in the funeral wall-paintings of ancient Rome and the Han Dynasty of China

shows that the pattern-book is a kind of established templates or drawing drafts of the masterpiece more than just a set of monotonous reference materials, that can be flexibly matched and combined in a multitude of different ways by the ancient painters. On the one hand, as a means of earning a living, it inevitably requires the efficiency of painters' organisations at a high rate. Pattern-books guarantee the shortest cycle times and ultimate efficiency and undoubtedly further expanded the scope of artistic creation. On the other hand, the expansion of the painting teams would surely lead to various competitions in the business, painters in the painting workshop perpetually discontented with the existing monotonous stereotype due to fierce industry competition. On the contrary, they had to adopt diversified possible methods to supplement and renovate the original portfolios, samples or formulas continuously. The circulation vehicles and scope of pattern-books are certainly extensive (among different ethnic groups, regions, painting types and so forth), which comprise separate functions. The patterns and templates drawn at that time can be worked not only as prototypes for painting but also for teaching. There is numerous personnel communication in the creation of ancient murals, which provides plentiful opportunities for the spread and exchange of multiple patterns and designs. The creators have learnt from the ancient masterpieces passed down in the painting guild to a certain extent and creatively co-opted the pattern-books, the application of this makes the painting process more straightforward and quicker. Of course, it would also promote and strengthen the diversity and variousness of the stylisation. Nonetheless, the artist's imagination and originality would not be abandoned and restricted for the reason that the space left for them is still tremendous beyond the outline.

## Bibliography

- Barbet, A., & Allag, C. 2000: *La pittura romana: dal pictor al restauratore*. University Press Bologna.
- Blanc, N., & Martinez, J. L. 1998, October: La tombe de Patron à Rome. In *Au royaume des ombres, La peinture funéraire antique, Katalog zum Colloque de l'Association internationale pour peinture mural antique vom*, 17.
- Bo, S. N. 2004: "Rare 'Fenben' for Folk Painter in Shaanxi", *Chinese Painting and Calligraphy*, 4.
- Cheng, W. L. 2012: "Research on the Image of Fuxi and Nüwa in Han Dynasty Painting", *Hundred Artists*, 4.
- Duan, Y., Li, W. H., Zhang, W. B., Sun, J. Z, Wang, X. L., Zhang, J. Y.,... & Duan. P. 2017: "Briefs of the excavation of the Eastern Han mural tomb in Qushuhao, Yangqiaopan, Jingbian County, Shaanxi", *Archaeology and Cultural Relics*, 1.
- Ellis, S. P. 2002: *Roman housing*, Bristol Classical Press.
- Esposito, D. 2016: "Il lavoro degli anonimi Lo status quaestionis delle ricerche sull'operato dei pittori romani", *BABesch*, 91, 173–195.

- Ferrua, A. 1960: "Le pitture della nuova catacomba di via Latina", *Monumenti di antichità cristiana* (2).
- He, X. L. 2011: "A Study of the God of Yin and Yang in Han Painting". *Fine Arts Research*, 1, 29.
- Hu, S. X. 1997: "The relationship between 'Fenben' and murals in Dunhuang", *Tang Studies*, 3, 437–443.
- Hu, S. X., & Tang, L. Y. 2001: *The Application of "Fenben" in the Composition of Temple Murals: The Formation of Patterns*. Doctoral dissertation).
- Huang, P. X. 2008: *A Study of Murals in the Tombs of the Han Dynasty*, Beijing: Cultural Relics Press.
- Kou, X. S., Hu, A. L., Wang, B. P., Wang, L., Chen, B., Sun, F. X,... & Zhang, X. Y. 2006: "Briefs of Excavation of the Western Han Mural Tombs of Xi'an University of Technology", *Cultural Relics*, 5.
- Li, C. G. 1992: "The characteristics and significance of Fuxi and Nüwa in Han paintings", *Chinese original text*, 1.
- Li, D. Y. 2011: "Research on the evolution of the image of Fuxi and Nüwa", *Journal of the Palace Museum*, 2, 140–155.
- Li, Q. Q. 2004: "Looking at the Working Mode of Ancient Painters from the Murals of Liao Tombs in Xuanhua: 'Fenben'". *Journal of Nanjing University of the Arts: Fine Arts and Design Edition*, 1, 36–39.
- Ling, R. 1991: *Roman painting*. Cambridge University Press.
- 1998: "Le columbarium de la villa Doria Pamphili à Rome", in *Au royaume des ombres: La Peinture funéraire antique, Catalogue d'exposition, Paris*, 45-47.
- Lu, Z. R., Zhang, P. C., Hao, Z. G., Zhou, J., Lu, Z. M, Zhang, M. H.,... & Duan, W. 2004: "The Eastern Han mural tomb in Haotan, Dingbian County", *Shaanxi. Archaeology and Cultural Relics*, 5.
- MacDonald, E. R. 2010: "The Frescoes in the Villa of the Mysteries, Pompeii" (Doctoral dissertation, University of Johannesburg), 16.
- Mols, S. T., & Moormann, E. M. 1993: "Ex parvo crevit: Proposta per una lettura iconografica della Tomba di Vestorius Priscus fuori Porta Vesuvio a Pompei", *Rivista di studi pompeiani*, 6, 15–52.
- Pye, E. 2000: "Wall painting in the Roman Empire: colour, design and technology", *Archaeology International*, 4.
- Settis, S. 2002: "Le pareti ingannevoli: la Villa di Livia e la pittura di giardino", *Mondadori Electa*, 17–54.
- Shear, T. L. 1927: "A Roman chamber-tomb at Sardis", *American Journal of Archaeology*, 31(1), 19–25.
- Spano, G. 1943: *La tomba dell'edile C. Vestorio Prisco in Pompei*, in *MemLinc*, 7, 3.
- Su, J. C. 2017: "The application of 'Fenben' in traditional Chinese religious painting", *Fine Arts*, (3), 104.
- Su, M. 2009: "The transition from 'Fenben' to painting", *Yihai*, 12.
- Sun, F. X, Cheng, L. Q., & Zhang, X. Y. 2005: "A Preliminary Study on the Western Han Mural Tombs in Xi'an University of Technology", *Journal of*

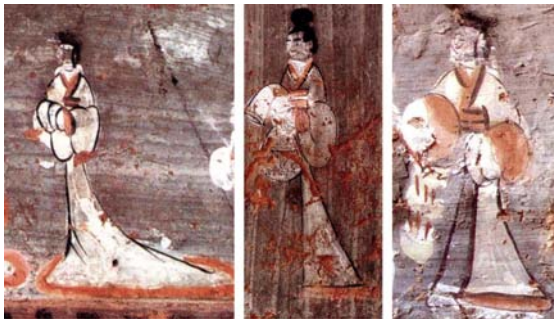
- Northwest University (Philosophy and Social Sciences Edition)*, 35(3), 46–49.
- Sun, Y. K. 2004: *Taoism and Chinese Philosophy: The Han Dynasty Volume*. People's Publishing House.
- Toynbee, J. M. 1996: *Animals in Roman life and art*. Johns Hopkins University Press.
- Wang, Q. Q. 2011: "The Working Mode of the loyal Painters in the Song Dynasty Seen from the 'Stockman Picture': A Brief Introduction of 'Fenben'", *Digital Fashion (New Visual Art)*, 5, 9.
- Wang, S. 2003: *Chinese folk painting art*, Beijing Arts and Crafts Publishing House.
- Wang, X. L. 1994: *Emperor Jing of the Han Dynasty and Yangling*. Sanqin Publishing House.
- Wang, X. Y. 2011: *Research on religious thoughts of Han tomb murals*. Shanghai Ancient Books Publishing House.
- 2012: *The religious belief and image expression of the wall paintings of Han tombs*. Shanghai Ancient Books Publishing House.
- Wang, Y. 2018: *Research on Fuxi and Nüwa Images*. *Archaeology*, 3.
- Xu, G. J. 2011: *The complete collection of unearthed murals in China* (Shaanxi), Beijing: Science Press.
- Zhang, P. 2005: "'Fenben', 'Template' and the Creation of Ancient Chinese Murals – Also on the Art Education of Ancient China", *Meiyuan*, 1, 55–58.



## Illustrations



**Figure 1**  
Sens relief, limestone, and  
graphic interpretation  
(photo: Barbet, drawing:  
Adam).



**Figure 2**  
Image of standing ladies  
(photo: Wangmin).



**Figure 3**  
Maids' sitting posture  
(photo: left: Wangmin; mid-  
dle: Wang Baoping; right:  
Zhang Minghui).

**Figure 4**

The second burial chamber of Pancratii's Tomb (photo: The Special Superintendency for the Archaeological Heritage of Rome).



**Figure 5**

Fresco of peacocks (left: fresco of a peacock from the tomb of Vestorius Priscus, photo: Mols and Moormann; right: fresco of a peacock from a columbarium found in Villa Doria-Pamphili, photo: National Roman Museum at Palazzo Massimo).



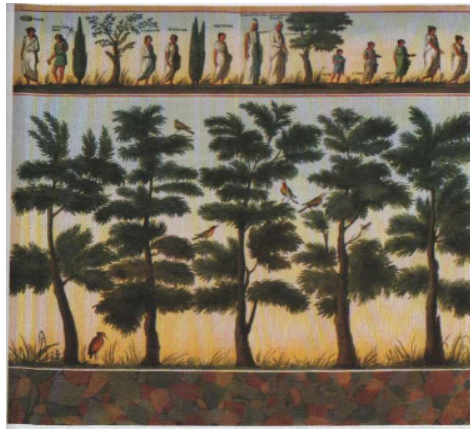
**Figure 6**

Portraits of Fuxi and Nüwa in the murals from the tomb of Bu Qianqiu, the tomb in Qianjingtou village and the tomb in Cijian town (photo: Luoyang ancient art museum).





**Figure 7**  
Murals in the tomb of the Anfushi necropolis  
(photo: Settis).



**Figure 8**  
Murals in the tomb of Patron  
(photo: Blanc and Martinez).

## DE METAMORFOSIS I VIATGES: ELS CANTS JUEUS DE GIOVANNI-OVADIAH, *EL PROSÈLIT NORMAND*

**Antoni Madueño Ranchal**

Departament d'Art i Musicologia  
Facultat de Filosofia i Lletres  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[amaduenor@gmail.com](mailto:amaduenor@gmail.com)

### Abstract

*In 1102 the Christian monk Giovanni converted to Judaism and chose the name of Ovadiah. Many people were shocked at the massacre of Jesus in the Crusades in the Holy Land. Ovadiah left Oppido Lucano, his native village in the South of Italy and undertook a journey across the Mediterranean and travelled to Aleph, Damask, Baghdad and finally to Egypt. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century some parchments that preserve the only medieval Jewish songs written by Ovadiah that we know of with musical notations, were found in the Cairo genizah. In addition, an autobiography was found that provides information about his journey and his metamorphosis and that of his family. From Danish Viking origins they settled in Normandy and became conquerors who were eventually to become dukes of Sicily. These songs combine the musical tradition with Gregorian notation and are a little known sample of a unique music.*

**Keywords:** *Giovanni-Ovadiah, medieval music, medieval jewish music, genizah el Caire, Oppido Lucano;*

Com si es tractés d'una broma macabra, el mateix paisatge que poblaren les croades, exactament mil anys enrere, protagonitza i es repeteixen avui gairebé inalterables els noms de ciutats assetjades, de destrucció i de fugides: Àlep, Bagdad, Palmira, Egipte... musulmans, jueus i cristians... i muralles.

La història de Giovanni-Ovadiah, anomenat *el prosèlit normand*, neix de la guerra algunes generacions abans. Des de l'actual Dinamarca una família viking s'instal·la a Normandia; primera metamorfosi. Convertits en la dinastia dels Hauteville, una part dels descendents de Tancred viatgen vers el 1040 cap a l'altre extrem d'Europa a la recerca de fortuna. Són Guillem *Braç de Ferro*, Robert Guiscard i Drogo o Dreux, el pare d'Ovadiah. En el tauler d'escacs del sud d'Itàlia bizantins, llombards, musulmans i normands disputant-se el territori; segona metamorfosi.

Les victòries normandes sobre els seus competidors els encimbellen al regne de Sicília i més enllà, com a protagonistes de la primera croada, en una *ampliació del camp de batalla* a l'altra riba del Mediterrani. Mentre, Roger i Giovanni, els dos bessons engendrats per Drogo en 1070 a Oppido Lucano, entrenen vides diferents. El primogènit segueix l'ofici de les armes. El segon,

«nascut després de grans dolors de la mare», com narrarà més tard el protagonista, cercarà el coneixement i la saviesa en els llibres. Tercera metamorfosi, que estronca el destí guerrer de la família.

L'alteritat s'ha imposat tres vegades per la força de les armes. En el discurs de la violència poc importa la visió del vençut, però no és menor el detall dels canvis. Llengua, cultura i fesomies travessant de nord a sud Europa per esdevenir quelcom de diferent i irònicament vençut. La identitat viking, si podem anomenar-la així, transformada en normanda, i finalment en cultura i pell meridional al regne de Sicília.

### El mosaic italià i la croada

Les dècades anteriors al naixement de Giovanni constitueixen una amalgama bèl·lica, en què els principats llombards i el catepanat bizantí d'Itàlia competeixen amb els emirats àrabs de Sicília. Gairebé com un oxímoron, la incorporació dels normands, primer com a mercenaris i després com a vencedors de la contesa, *enriqueix la diversitat...* Aliens a les fronteres polítiques, roman la fràgil coexistència religiosa d'ortodoxes, catòlics, jueus i musulmans. Es documenten comunitats jueves a les principals ciutats, i a Sicília, així com la tolerància envers els musulmans malgrat l'obligada conversió dels seus dirigents al cristianisme després de la conquesta. En aquest equilibri social i religiós els normands foren considerats una presència terroritzant.

El final del segle XI assisteix a la primera de les croades, precedida pels pogroms de jueus al llarg de tot Europa. Giovanni-Ovadia mateix, a la seva autobiografia, es fa ressò d'allò que deien els *francs* en els seus campaments: «per què anar a una terra llunyana a combatre els enemics, quan a la nostra pàtria mateix hi són els enemics que odien [la nostra religió?], per què hauríem de deixar-los amb les nostres dones?» (Ms. Cambridge A (T-S 8.271): f. 1). Els seus parents hi participen, en la croada. Ovadia serà testimoni del setge d'Àlep pel seu cosí Roger d'Antioquia, i del enorme patiment de musulmans, pobres i jueus (Cambridge: Taylor-Shechter, MS Loan 31). I estarà a punt de perdre la vida quan l'ataca un grup d'assaltants o croats que persegueix a una corrua de gent que fuig vers occident (Cambridge A (T-S 871): f. 2).

La tercera metamorfosi, la de Giovanni, a la recerca dels llibres i la vida religiosa, fa eclosió en una quarta, la definitiva, anunciada en un somni premonitori d'adolescència. La seva conversió en 1102 és segurament fruit de l'estudi bíblic portes endins del monestir, però no és aliena a la de l'arquebisbe de Bari vers el 1066, i en general a un proselitisme al judaisme present des de l'Antiguitat però molt intens al segle XII (Golb 2004: 67-92). La història de la conversió de l'arquebisbe Andrea a Constantinoble fou coneguda per Giovanni quan era un infant i va commocionar la seva època. Tot seguint el seu exemple, Giovanni abandona el convent i s'embarca cap a Àlep. Serà un viatge que el durà fins a Orient en un camí de coneixement i mística, que contrasta amb la barbàrie que allà perpetraren els seus.



## El viatge

Des de 1102 fins a la fi dels seus dies, segurament a prop d'El Caire, Giovanni ara de nom Ovadiah, coneix ciutats i camins d'Orient, des d'Antioquia fins a l'Èufrates enllà, el desert, i després Egipte. La seva arribada a Bagdad és immediatament rebuda amb l'intent d'occir-lo, «tot i que la pietat del Senyor Déu intercedí de nou per salvar-lo», segons les seves paraules (Cambridge A (T-S 871): f. 2).

Si ens atenem a l'origen normand d'Ovadiah i a la situació política i militar de la regió sembla un miracle que algú amb una fesomia nord-europea pogués sobreviure en territori enemic, malgrat que pogués parlar àrab amb més o menys fluïdesa, i encara més professant la fe jueva. Ovadiah sembla encarnar, en aquest sentit, el principi d'alteritat, perquè personifica l'altre-enemic en terra hostil: franc i jueu en terreny musulmà, jueu per als cristians, i antic cristià per als jueus... la seva figura devia despertar tota mena de dubtes i controvèrsies, i alhora, esdevé un referent respectat en les comunitats que visita.

Els jueus de Bagdad l'acolliren, i ell testimonià les penúries a què la comunitat fou sotmesa en els anys immediatament anteriors a la seva arribada (Col·lecció Genizah Kaufmann, MS M24: f. 2). Una política d'impostos ofegosa unida a quelcom que ha travessat els segles, els senyals sobre el cos i la roba destinada a distingir-los de la resta: «un sobre el cap i un altre sobre el coll, una *mithqal* de plata feta en plom lligada al coll de cadascú i de tot jueu, sobre la qual era escrita la paraula *dhimmi*... i un cinturó; i sobre les dones dels jueus, dos senyals: les sabates que els pertanyien a cadascuna i a tota dona devien ser una vermella i l'altra negra, mentre que del coll de cadascuna i de tota dona o sobre la seva sabata devia ser cosida una petita campaneta de llautó per fer fressa» (Col·lecció Genizah Kaufmann, MS M24: f. 2).

Des de Bagdad emprèn de nou viatge cap a Àlep, però el setge de Roger d'Antioquia l'obliga a viatjar cap a Damasc, Tir i finalment Egipte. L'autobiografia d'Ovadiah no dona més detalls sobre els seus moviments, però els fragments que ens testimonien la seva obra, apareguts a la *genizah* d'El Caire, fan pensar que fou allà on acabà els seus dies.

## L'obra musical

Ensems de l'obra autobiogràfica, Ovadiah és autor de tres cants amb notació musical, de fet la primera obra musical jueva amb notació coneguda (Adler 1965: 19-51).<sup>1</sup> L'originalitat del *prosèlit* arriba aquí a les cotes més altes, mercè precisament al seu passat cristià. Com és ben conegut la música hebrea és de fidel transmissió oral fins entrada la modernitat, i no se'n conserven

1. *Mi'al har horev*, ha estat enregirat per Joel Cohen i la *Boston Camerata* així com per Judith Cohen i Eduardo Paniagua. Per a l'edició completa dels tres cants, MADUENO, A. 2018: *Des métamorphoses et des voyages* [CD] Tròbavox.



partitures o grafia exclusivament musical, almenys pel que fa a l'Edat Mitjana (Haik Vantoura 1975). «L'obra literària i musical d'Ovadiah és de caràcter jueu, amb una escriptura clara i precisa, que prova de ser el màxim intel·ligible» (Mancuso 2004: 104). I fou segurament aquest afany que el feu recular fins a la seva època de monjo cristià per fer ús de la notació gregoriana que servaria les seves melodies.

Els manuscrits musicals conservats són dos folis que recullen tres *piyyutim*. El primer fou transcrit en 1921, i en ell apareix el cant *Mi'al har horev*, un poema litúrgic en homenatge a Moisès, seguit de versos d'un *piyyut* (Ms. New York, Jewish Theological Seminary, Adler Collection 4096). La composició consta de diverses estrofes en forma de preguntes retòriques, en què el poeta descriu fets atribuïts a Moisès, així com una sèrie de versets del llibre d'Isaïes. En el segon fragment, estudiat en 1965, hi figuren *Baruk ha-gever* i *Wa-eda'mah*. El primer *piyyut* pren com a fórmula textual un recull de cites de diversos llibres com ara els Proverbis o Jeremies (Ms. Cambridge, University Library, Collection Taylor-Schechter, K 5. 41, recto). *Wa-eda'mah* és un *piyyut* del qual només se'n conserven els darrers versos, i que es demanen sobre els límits del coneixement humà sense l'auxili de Déu (Ms. Cambridge, University Library, Collection Taylor-Schechter, K 5. 41, verso).

Pel que fa a la música que acompanya les paraules, les principals línies d'investigació s'han enfocat en la transcripció musical, sobretot en la problemàtica de la clau i el mode; en l'origen geogràfic de la notació, que resulta ser *bene-ventana*, tot i que escrita de dreta a esquerra per adaptar-se a la grafia hebrea, i també en l'originalitat i la pervivència de les melodies. Ens aturarem en aquesta qüestió, que sembla la més pertinent en relació a la temàtica que ens ocupa.

Malgrat els trets hebreus de la música i els texts d'Ovadiah, a què fèiem esment més amunt, hom ha constatat la presència de fórmules gregorianes en les composicions. De la mateixa manera, estudiosos com Flender han comparat aquestes melodies amb d'altres que han subsistit a la tradició oral, especialment d'Itàlia, Síria i Djerba, tot arribant a la constatació que existeixen enormes coincidències entre ambdues, especialment en el cas de *Baruk ha-gever* i els cants de la salmòdia de la comunitat jueva de l'illa de Djerba (Flender 2004, 231-236).

Si el testimoni biogràfic d'Ovadiah és excepcional no podia ser-ho menys la seva obra musical i poètica. La combinació de fragments bíblics i de mots propis segurament s'emmiralla en un préstec de fórmules melòdiques antigues, jueves i cristianes, i en un ús original de la notació que les transcriu. Desconeixem si allò que ens ha pervingut a través de la tradició oral és un llunyà ressò de la seva creació o si va ser ell qui va recollir, com sembla més versemblant, aquestes melodies. És molt probable que un cop establert a Egipte, i fins i tot abans, s'ocupés com a mestre i *hazzan*, la qual cosa respondria a moltes de les qüestions plantejades.

Tal vegada trobem la millor expressió de l'esperit d'Ovadiah en el seu cant *Wa-eda'mah*. En la trajectòria vital i geogràfica del nostre autor es materialitza la pulsio humana, i tal vegada biològicament anterior, del viatge. L'entropia, o millor la dispersió a què tendeix la nissaga —recordem la semença

de David— es fa ressò en la història dels Hauteville i esclata en la figura de Giovanni. La necessitat d'allunyar els fills en l'Europa feudal per tal d'evitar el conflicte no deixa de ser una diàspora, una dispersió de llavors arreu, que es troben inevitablement amb l'altre. Seria doncs, el paisatge, una confluència de pulsions i d'expulsions, d'anades i tornades, quelcom de semblant a un prat en primavera, on volen per arreu les llavors, surant a l'aire i al riu, com temporals flocs de neu. En aquesta expulsió per deixar de ser família i conformar-se com a individu, inherent a tot ésser humà i previsiblement a tota entitat amb traces de vida, el camí de tornada és aplegar interaccions, concentració de sabers i d'altres vides, recollir-se com feu Giovanni en el claustre del seu monestir per sortir de nou, projectat, i recomençar en un bategar infinit. D'aquí la bellesa de la pregunta, en algú que ha conegut com ell la meitat del món, de les llengües, el dolor i la guerra: *Wa-eda'mah*, «què puc saber, què puc saber...?»

### Manuscrits

Cambridge, University Library, Collection Taylor-Schechter

- K 5. 41.
- A (T-S 8.271)
- Loan 31
- A (T-S 871)

Budapest, Magyar Tudományos Akadémia MTA, Col·lecció Genizah Kaufmann, M24

New York, Jewish Theological Seminary, Adler Collection 4096 (Fig. 1)

Edició dels manuscrits a De Rosa, Antonio i Perani, Mauro (ed.). 2004: *Giovanni-Ovadiah da Oppido, proselito, viaggiatore e musicista dell'età normanna: atti del convegno internazionale*, Oppido Lucano, 28-30 marzo 2004, Firenze, p. 245-303.

### Bibliografia

- Adler, I. 1965: «Les chants synagogaux notés au XII<sup>e</sup> siècle (ca. 1103-1150) par Abdias, le prosélyte normand», en *Revue de Musicologie*, 51, 19-51.
- De Rosa, Antonio i Perani, Mauro (ed.). 2004: *Giovanni-Ovadiah da Oppido, proselito, viaggiatore e musicista dell'età normanna: atti del convegno internazionale*, Oppido Lucano, 28-30 marzo 2004, Firenze.
- Flender R. D. 2004: «Parallels between the notation of Ovadiah's songs», De Rosa, Antonio i Perani, Mauro (ed.), *Giovanni-Ovadiah da Oppido, proselito, viaggiatore e musicista dell'età normanna: atti del convegno internazionale*, Oppido Lucano, 28-30 marzo 2004, Firenze, 231-236.
- Golb, N. 2004: «La conversione di Giovanni Ovadiah al giudaismo nel suo contesto storico, con particolare riferimento ai documenti della Genizah del Cairo», De Rosa, Antonio i Perani, Mauro (ed.). 2004: *Giovanni-Ovadiah da*

- Oppido, proselito, viaggiatore e musicista dell'età normanna: atti del convegno internazionale*, Oppido Lucano, 28-30 marzo 2004, Firenze, 67-92.
- Haïk Vantoura, S. 1975: *La Musique de la bible révélée*, Paris.
- Madueño, A. 2018: *Des métamorphoses et des voyages* [CD] Tròbavox, 2018.
- 2004: «I manoscritti e i frammenti della cronaca di Ovadiah», De Rosa, Antonio i Perani, Mauro (ed.). 2004: *Giovanni-Ovadiah da Oppido, proselito, viaggiatore e musicista dell'età normanna: atti del convegno internazionale*, Oppido Lucano, 28-30 marzo 2004, Firenze, 104.

## AURAS IN(E)VIDENTES: REPENSAR EL ARTE TRADICIONAL DESDE IMAGINARIOS SIN CONTAMINACIÓN VISUAL

**Adriana Monroy Galindo**

Departamento de Medios de Comunicación y Cultura  
Universidad Autónoma de Barcelona  
[emege4774@gmail.com](mailto:emege4774@gmail.com)

### Abstract

*This text seeks to expand new apprehension of meaning in traditional artwork, beyond its visual perception and comprehension. The burden of tradition that emblematic artwork carries has an influence on its aura, a term used by Walter Benjamin in his influential 1936 essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*; which is experienced when witnessing an art piece mainly through visual sense. However, the problem discussed in this text is based on the fact that most of the information that we use to construct a shared imaginary of traditional artwork comes in large part from our interaction with media, and that does not include only visual information. Therefore, it is intended to rethink the meaning of traditional art pieces by including the conception of minorities, such as people who were born blind; considering that they maintain an uncontaminated imaginary, that is, not exposed to a social visual language. First, we will expand on the conception of art as unclosed subjective production, in which its meaning stays constantly open to reinterpretation, and is in constant transformation, creating different paths in our social imaginary. The previous conception helps us to open the analysis to new possibilities in the imaginary of traditional artwork, specifically in this case to the way blind people may conceive it. After a theoretic approach, information of the proposal will be presented in the form of an interview. Finally, theoretical resolutions is suggested to generate future reflections on the subject.*

**Keywords:** *Traditional artwork, culture, imaginary, blindness, media, non-visibility.*

El siguiente análisis busca ampliar la aprehensión de sentidos de la obra de arte tradicional, más allá de lo visual e icónico. La carga de tradición que poseen obras emblemáticas —como la pintura de la *Mona Lisa* o la estatua *El David*— influyen en nuestra percepción de ellas y en su poder aurático, en términos de Walter Benjamin, que se experimenta al presenciarlas a través del sentido principalmente visual. No obstante, nuestra concepción de estas obras está ligada a la construcción de mitos difundidos en el tiempo a través de medios de comunicación (libros, prensa, fotografías, redes sociales, televisión...) mediante su reproducción técnica. Por lo tanto, se pretende repensar el sentido de estas obras alejándonos de esas construcciones fundadas principalmente desde el plano de lo visual, para esto se propone tomar en cuenta la concepción de minorías como la de personas ciegas desde na-

cimiento, considerando que ellas mantienen un imaginario no contaminado, es decir, no expuesto a un lenguaje visual social. Primero se parte de una concepción del arte como una producción de intersubjetividades no estáticas, sino como sentidos que están en constante transformación, llena de contradicciones, que crean vínculos y desvíos en nuestros imaginarios. Lo anterior permitirá abordar la problemática de cómo estas obras se presentan en otros imaginarios, específicamente la que nos interesa es la de personas ciegas. Después se repasará en la información recolectada de una entrevista a profundidad, entendiendo esta como una aproximación inicial al problema y finalmente se concretizará resoluciones teóricas provisionales para futuras reflexiones sobre la problemática.

Se requiere destacar que vivimos en un mundo donde lo visual y la imagen predominan. La historia de la cultura es una historia de imágenes, desde pigmentos en una caverna hasta la producción de fotografías, impresiones en papel y emergencias de pantallas luminosas. Si bien la visión es, como define Gillian Rose, como lo que el humano es capaz de captar fisiológicamente mediante los ojos, por otro lado, se debe diferenciar el concepto de visualidad con el de visión (Rose 2019: 41):

La visualidad [...] se refiere a cómo la visión construye la realidad de varias formas: cómo vemos, cómo somos capaces o se nos permite o se nos hace ver, y cómo vemos este ver y lo no visto en ello.

Estos conceptos, entre otros como mirar y conocer, se han vuelto como diría Chris Jenks «peligrosamente intercambiables» (Jenks 1995: 1). Por lo tanto, es necesario destacar que gracias a los medios de comunicación se conoce cosas sin antes haberlas visto en directo, el conocimiento llega por un flujo de información en la que la sociedad se encuentra sumergida. Mucha de esa información que nos llega no es visual, por más predominante que sea la visualidad en nuestra cultura. Los seres humanos imaginamos, es decir, albergamos y creamos imágenes desde nuestras cabezas mediante procesos de sensibilidad complejos.

Para abordar estos procesos de sensibilidad con relación a la obra de arte tradicional, es fundamental primero aclarar lo que se entiende como tal; con obra de arte tradicional se refiere a aquellas imágenes objetuales consideradas como parte de la historia del arte y que por tanto llevan una carga de tradición. Se consideró dos características principales para la presente reflexión: primero que estén sujetas a su condición de objeto y en segundo lugar que estén expuestas en un museo, resguardadas por la institución artística y formando parte del patrimonio artístico o cultural del mundo. Estas obras implican el origen o la articulación de objetos, como pinturas o esculturas. Usualmente asociadas a la representación, se les atribuye «propiedades intencionales a objetos físicos» (Pineda 2012: 3). Siguiendo el concepto del filósofo alemán Wilem Flusser se podría denominar a estas obras también como imágenes tradicionales, es decir, «superficies abstraídas de volúme-

nes» (Flusser 2015: 30), porque su creación se basa en la concertación de imaginarios en superficies palpables. Alrededor de estas obras se establecieron procesos e instituciones —las del mundo del arte— que se encargan de conservar estas imágenes y administrar su exposición. Estas obras juegan un rol fundamental en la memoria y en la historia, porque se las entiende como la exterioridad de un suceso. Se les atribuía el valor de exclusividad y por lo tanto se convertían en imágenes reconocibles.

En esta reflexión se busca abordar la reproducción técnica de estas obras más allá del plano gráfico o fotográfico, por medio de lenguajes como el verbal, tanto desde la comunicación interpersonal, como a través de distintos medios de comunicación como la prensa, la radio o la televisión. El citado objetivo se desarrollará partiendo del hecho de que gran parte de la fuerza simbólica que cargan estas obras recae principalmente en un plano visual, excluyendo un sector de la población con discapacidad visual; lo cual no significa que no exista una construcción de imaginarios alrededor de estas obras por parte de esta población. No existe una *forma correcta de ver*, sin embargo, hay una tradición larga de entender las imágenes solamente desde la representación. Andrea Soto, especialista en estudios sobre la *imagen*, propone que, para desprenderse de esa lógica de la representación, habría que pensar el *aparecer* de las imágenes más allá de «determinaciones de imágenes como objetos instalados ante un sujeto» (Soto 2020 : 47). El entender las imágenes exclusivamente desde la representación nos cierra a la idea de que la única forma válida de experimentar el arte es mediante lo visual, en lo posible presencial o sino mediante su reproducción técnica gráfica.

Para reflexionar mejor sobre el anterior cuestionamiento cabe recuperar brevemente el análisis de Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin 1936 [2018]) ya que es fundamental para entender la percepción de las obras a través del tiempo hasta la llegada de los medios técnicos. Walter Benjamin denomina *aura* a aquello que otorga valor de autenticidad a una obra, es decir, «todo aquello que a partir de su origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su capacidad de testificación histórica» (Benjamin 1936 [2018]: 199). Para el autor esta *aura* decae con su reproducción. No obstante, en este análisis se prefiere entender esta modificación del aura como «más que una desaparición del aura es alguna variación —un enfriamiento— (...) Tiene que ver con su desplazamiento de la significación en una dirección secularizadora.» (Brea 1991: 12)

Con la llegada los nuevos medios de comunicación cambiaron las formas en que se interactúa con las obras de arte, poniendo en cuestión su valor. El aura, entendida como una forma de experimentar una obra, se ve modificada ya que tanto el destinatario como el contexto en la que se encuentre la reproducción de una obra influirán en su percepción. Benjamin plantea que anteriormente el valor de la obra recaía exclusivamente en su presencia física y el ritual que la envolvía, independientemente de su valor de exhibición, sin embargo, en la actualidad su valor más que en su presencia recae en su poder de socialización.



Aura era el nombre que se le daba a lo que el pensamiento organizaba en el entorno imaginario del objeto tal [...]. Potencia de circulación, ese es el verdadero nombre de la nueva única santidad de la obra. Intercambia habilidad, valencia para transitar distintos regímenes, distintos códigos: así se organiza, fríamente el nuevo ahora. (Brea 1991: 112-113)

Jose Luis Brea recalca la potencia de intercambiabilidad de la obra actualmente que se da a través de los medios y que son la forma en que se articulan las miradas. Con ello se hace referencia a mucho más que a concepciones visuales, sino a la percepción general del mundo y la creación de imaginarios nuevos alrededor esas percepciones. Por lo tanto, se debe tomar en cuenta el aura de la obra de arte tradicional como parte de esta creación de imaginarios y procesos de mediatización e intersubjetividad, que actualizan constantemente el sentido de las obras. En otras palabras, los medios de comunicación reproducen las obras de formas distintas, en diferentes plataformas y formatos, de manera que el sentido de dichas obras está en constante transformación.

Para proseguir con el presente análisis se requiere entender a las obras como imágenes abiertas, con un sentido en constante construcción, inconclusas por así decirlo. Andrea Soto en su libro *La performatividad de las imágenes* (Soto 2020) identifica una estructura de las imágenes que se mantiene inconclusa. Es mediante este enfoque que se abre un sin fin de posibilidades para analizar las obras desde nuevas perspectivas. Umberto Eco entendía las obras de arte como una formación, «en el que el término forma significa organismo, formación del carácter físico, que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por leyes propias» (Eco 1970: 15). Con vida propia el autor se refiere a que la obra, una vez formada e insertada en la realidad social, se vuelve un objeto de experiencia abierta y social.

Lo bello es «experiencia abierta»: y experiencia abierta es todo lo que de irrealizable existen una imagen y en el espectáculo, la generalidad de su evocación o, mejor dicho, su laguna. Toda la imagen estética está superada por las imágenes posibles que suscita, que abre. [...] Como puede verse, no se niega la cosificación del objeto: pero la cosa se convierte en soporte y acicate para un proceso constitutivo del objeto en cuanto experimentado, es decir, en cuanto plenamente realizado. (Eco 1970: 98)

A partir de su existencia se crea una apertura a tanto interpretaciones, como a resignificaciones y apropiaciones de la misma obra, es decir que su realización plena está en los receptores. Es por esto que difícilmente se puede separar el arte de las intersubjetividades, es más el arte nace también de un intercambio de subjetividades; Nicolas Bourriaud en *La Estética Relacional* (Bourriaud 2013) afirma que el arte es parte de una producción colectiva, porque una obra está siempre abierta al diálogo y a la negociación. Todo arte es una apertura infinita, que está siempre disponible y flexible. Las obras se dedican a la comunicación y al intercambio subjetivo.

Bajo esta misma concepción de la obra de arte tradicional, como parte del flujo de intersubjetividades que construye nuestras miradas, ella ya no representa simplemente una convicción. No se la puede seguir relacionando solamente al culto, por el contrario, como concluye Brea, el aura de la obra en la actualidad «es una aura volátil, efímera y fría, puro efecto del tráfico público de imágenes y lenguaje» (Brea 1991: 74). Y en esta nueva forma de recepción de las obras tradicionales, difícilmente se podría controlar todo el flujo de información, narrativas y mitos alrededor de ellas. Su carga de tradición se ve afectada en estos tiempos de extrema mediatización, donde cada obra se presta a un sin fin de narrativas en el caos mediático y se abre a formas distintas de recepción e interpretación.

Una variedad de subjetividades individuales del mundo se va entrelazando mediante la interacción por los dispositivos de comunicación, que son fundamentales para construcción de la forma en que concebimos el mundo, un mundo de intersubjetividades, un mundo para compartir. Mediante ellos aseguramos de que las intersubjetividades se construyan y perpetúen en el tiempo y el espacio. En su momento el museo era el dispositivo organizador principal de subjetividades colectivas autorepresentadas y, aunque sigue siendo importante hasta el día de hoy, su función en la sociedad actual es compartida con los medios de comunicación. Los museos y los medios cumplen el mismo rol de manera yuxtapuesta, lo cual no necesariamente significa el desplazamiento total de alguno, sino una nueva forma de organización.

En resumen, la problemática que se analiza en este texto se basa en que la mayor parte de la información que se tiene para la construcción de imaginarios de las obras de arte, vienen en gran parte del intercambio de subjetividades a través de los medios de comunicación, que esta influirá directamente en nuestras formas de percepción —visual o no— de la misma. Por lo tanto, surge el cuestionamiento sobre cómo las personas ciegas entienden y re-construyen las obras emblemáticas en sus imaginarios, sin tener la posibilidad de visualizarlas por los medios o mediante una reproducción gráfica y cómo los medios de comunicación influyen en el imaginario que tengan de estas obras.

Para aproximarnos al planteamiento anterior, se entrevistó a una persona ciega de nacimiento preguntándole una serie de cuestiones que van desde lo genérico a lo específico y relevante. La persona entrevistada conocía tanto a la Mona Lisa como El David, que son las obras que se utilizaron de ejemplo para esta primera aproximación por su carácter emblemático. A la pregunta sobre *qué entendía la persona por estas obras*, teniendo en cuenta que sabía tanto las ciudades donde se exponen como una idea universal de la misma, respondió que El David es una estatua gigante y que la Mona Lisa es una pintura de una mujer. Al preguntarle *dónde recibió información sobre estas obras*, dijo que en el colegio se le habló de la Mona Lisa pero que es probable que igual haya escuchado algo de la radio, lo que lleva al siguiente punto. El medio que más consume el entrevistado es la radio y suele escuchar programas de temática cultural afines con sus intereses, en el cual de vez en

cuando se habla o discute sobre exposiciones y obras de arte. De hecho, se considera un aficionado a las artes, especialmente la música, no obstante, la idea de arte le atrae en general. Esta persona suele usar el tacto con estatuas siempre que tiene la posibilidad, también comentó que visita museos, aunque le gusta ir acompañado para escuchar información y descripciones de la persona que lo acompaña. Entre lo más destacado de la conversación, se descubrió que esta persona visitaría con gusto obras emblemáticas en museos famosos y también se sacaría una foto con alguna obra, no obstante, no ha tenido la oportunidad de viajar mucho fuera de su país de origen que es Chile. Finalmente, fue interesante escuchar al entrevistado usar adjetivos y verbos que implican la acción de *ver*, los que posibilitan la reflexión sobre las distintas formas de ver algo más allá del simple hecho de ver fisiológicamente. Con esta primera aproximación a la cuestión, se busca continuar la investigación ampliando las perspectivas y reflexiones sobre el problema. No obstante, para ir cerrando el texto, concretizaré unas resoluciones teóricas provisionales, que permitan futuras consideraciones.

Es necesario recalcar que, más allá de la percepción visual, la exposición o el valor cultural que menciona Benjamin, entre los nuevos valores que adquiere la obra de arte, es la socialización. En este punto se podría decir que la obra objetual o presencial confirma o legitima la mirada prefabricada en el imaginario que producen los medios de comunicación sobre las obras.

Definitivamente la experiencia del arte, en nuestros días, se verifica principalmente a través de los mas media. Es una falsa conciencia la que todavía mantiene que tal experiencia tiene su lugar verdadero al margen de él, en el contacto directo entre el espectador y obra [...]. Es un hecho, al contrario, que casi todo el conocimiento que cada cual posee sobre el campo del arte adquiere a partir del contacto con las reproducciones que circulan en los medios, e incluso que solo una muy pequeña, proporcionalmente, parte de ese conocimiento se ve ratificado por el contacto directo. [...] El original que, de facto, apenas cumpliría otra función efectiva en todo el proceso de la comunicación artística que le da de valer como una especie de fondo de garantía que avalaría la validez de nuestra experiencia. (Brea 1991: 33)

Siguiendo el pensamiento de José Luis Brea, se podría concluir que los medios simplemente manipulan o reproducen de mejor o peor manera las obras, sino que «lo real ha pasado a ser ahora enteramente producido y precedido por los medios, que lo real ya solo se verifica a su través» (Brea 1991: 36). También es importante destacar que no solamente el conocimiento de las obras o la reconstrucción de ellas en nuestros imaginarios se da por los medios, pero también las reglas, estructuras y «juegos de habla en que se hacen públicos los enunciados de valor a ellas referidos se adquiere en el entorno de los medios. Y nunca en la soledad singularizada del supuesto sujeto-observa-Obra» (Brea 1991: 35). Por lo tanto, hace falta mayor cuestionamiento sobre las formas de aproximación al arte, especialmente aquellas obras que forman parte de nuestros imaginarios sobre el pasado y memoria colectiva para entender su verdadera agencia en la actualidad, considerando también

perspectivas de minorías, o cómo en términos de Benjamin de los *vencidos*.<sup>1</sup> Asimismo, es pertinente recalcar que las imágenes deben ser entendidas más allá de simples representaciones del mundo, sino que pasan a ser actores cofabricadores de la realidad, en términos de Bruno Latour (Latour 2008), y su influencia se puede percibir de distintas formas, no solamente mediante la visión fisiológica. En otras palabras, el poder de las imágenes sobre pasa el plano visual.

## Bibliografía

- Benjamin, W., 1936 [2018]: *Las obras de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid.
- Bourriaud, N. (2013). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo. Bueno Aires.
- Brea, J.L., 1991: *Las Auras Frías*. Barcelona.
- Couldry, N., y Hepp, A., 2017: *The Mediated Construction of Reality*. Cambridge.
- Eco, U., 1970: *La definición del arte*. Ediciones Martínez Roca. Barcelona.
- Flusser, V., 2015: *El universo de las Imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires.
- Jenks, C., 1991: *The Centrality of the eye in Western Culture*. Londres.
- Latour, B., 2008: *Reensamblar lo social: Una introducción de la teoría red*. Bueno Aires.
- Pineda, A., 2012: *De la «mera cosa» al significado de la obra de arte en la filosofía de Arthur Danto*. Bogotá.
- Rose, G., 2019: *Metodologías Visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia.
- Soto, A., 2020: *La performatividad de las imágenes*. Santiago.

1. Término que usa Walter Benjamin en: Benjamin, W. 2008: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Ciudad de México, Universidad Autónoma.



# MÚSICA PARA UNA NACIÓN: LA SITUACIÓN DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL

**Laura Andrea Monroy Ruiz**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Autónoma de Barcelona  
[lauramonruiz@gmail.com](mailto:lauramonruiz@gmail.com)

## Abstract

*After the independence of Colombia in 1810, the arrival of new foreign musical currents to the country and the creation of a conservatory with a European model implied the beginning of a cultural nationalist movement. It sought to position Colombian Andean music as worthy of representing the nation while reinforcing cultural identity without forgetting peasant traditions. In the same way, it wanted to make the practice of this music accepted and accessible to all interpreters and professionals. Between the end of the 19th Century and the first half of the 20th, – despite the academic rejection of Colombian Andean music –, this musical style spread throughout the country and abroad, aspiring to represent the nation.*

*This article will analyze the events that led the cultural nationalism to propose and spread the practice and listening of this traditional music in the country between the end of the 19th Century and the first half of the 20th. Likewise, the present investigation will study the influence of the academy in the development of Colombian Andean music throughout the 20th Century.*

**Keywords:** *Colombian Andean music, identity, nationalism, musical diffusion.*

## Introducción. La música andina colombiana

Colombia es un país latinoamericano que está dividido en seis regiones geográficas: Caribe, Pacífico, Amazonía, Orinoquía, Insular y Andina. Cada una de ellas posee características étnicas, culturales y artísticas que las ha llevado a diferenciarse unas de otras. En el caso de las regiones del Caribe, Pacífico e Insular la población mayoritaria es afrodescendiente, mientras la demografía del Amazonas y la Orinoquía es mayoritariamente indígena. La región de los Andes es el territorio más extenso (nace en el suroeste del país y atraviesa tres cordilleras hasta llegar al nororiente); y allí se concentran las ciudades principales y se evidencia la mezcla de las culturas indígena, negra y europea como consecuencia de la colonización española. Fruto de esta mezcla surgió, a lo largo del siglo XIX, la música andina colombiana. En esta investigación nos centraremos, específicamente, en la que procede de los departamentos de Huila, Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander.



En términos musicales, la música andina colombiana ha sido interpretada por instrumentos de cuerda. En las primeras décadas del siglo XX, se popularizó el formato «trío típico colombiano», conformado por guitarra clásica o española, tiple y bandola andina; aunque en determinadas ocasiones se utiliza el requinto en sustitución de la bandola en este formato. Estos instrumentos poseen una herencia organológica europea: el tiple y el requinto provienen de la guitarra clásica, con una caja de resonancia de forma similar con un tamaño más pequeño, y una afinación y manera en que se interpretan muy cercana. La bandola andina, por su parte, es un instrumento que tiene influencias de la mandolina y la bandurria de origen europeo (González 2006: 32-38).

La música andina colombiana también ha sido interpretada con acompañamiento de voz y en formatos más grandes, como la estudiantina, la cual es una orquesta de cuerdas típicas (con los instrumentos mencionados anteriormente). En algunos casos, en las estudiantinas se incluyen instrumentos sinfónicos, como la percusión, el contrabajo y el piano, entre otros; esta agrupación suele tener alrededor de veinte o más músicos en escena.

Dentro de la música andina colombiana se interpretan habitualmente diferentes ritmos, también llamados «géneros», los cuales son: el bambuco, la guabina, la danza, el torbellino y el pasillo. Cada uno de estos ritmos tiene sus propias características musicales que los identifican. Sin embargo, los de mayor relevancia histórica, difusión e interpretación en el país son el bambuco y el pasillo.

### **Siglo XIX: liberación y cambio**

Colombia se independizó en 1810 y, en aquel momento, el país ya había sido sometido a diversos cambios sociales y artísticos implementados por la colonización española. Al país había llegado la religión católica y con ella, la música utilizada en ceremonias y celebraciones de carácter religioso, que incentivaba la importación de instrumentos de cuerda y viento de origen europeo. En los ámbitos sociales se introducía la música doméstica, utilizada de manera habitual en los hogares, como forma de entretenimiento y de interacción con el *otro* en los diversos eventos. En este tipo de espacios, las danzas tradicionales europeas como las mazurcas, el vals, la contradanza y la polka eran usadas recurrentemente e interpretadas en el piano. Este instrumento se convirtió en un medio expresivo importante y el favorito en los hogares. Más adelante, a comienzos del siglo XX, la presencia del piano en las viviendas fue muy común en las clases sociales altas y medias (Bermúdez 1996: 2).

Después de la independencia de Colombia, las tradiciones campesinas de la época colonial comenzaron a cambiar y a ser paulatinamente modificadas por las tradiciones musicales europeas más recientes, las cuales

fueron introducidas como parte de la consolidación cultural de la nueva república (Bermúdez 1996: 2). De esta manera, las costumbres (normas sociales, religión y cotidianidad) y la herencia musical europea empezaron a gozar de arraigo en las comunidades, mayoritariamente en las clases sociales altas.

De las danzas europeas que llegaron al país, el vals gozó en este siglo de un impulso que lo llevó a su popularidad y aceptación en la sociedad, imponiéndose ante otras danzas, aunque siendo de uso exclusivo en la élite (Rodríguez 2016: 6). El vals era interpretado y bailado en las haciendas donde la gente acudía a encuentros familiares, fiestas y celebraciones. Por otro lado, el fandango, de origen español, también gozaba de prestigio dentro de estas reuniones y, poco a poco, fue obteniendo rasgos propios del país y de la interacción entre culturas.

Así, el vals y el fandango europeos, debido a la mezcla de culturas y el ir y venir entre las clases altas y obreras, fueron adquiriendo diferentes formas musicales. El vals se transformó en lo que se conoce como pasillo, y se considera que el bambuco tiene la base del fandango, como baile y como esquema para cantar (Bermúdez 2000: 61), además de las influencias africanas e indígenas que se le atribuyeron. Vale la pena mencionar que los orígenes africanos que se le otorgaron al bambuco fueron tema de discusión que causó polémica en la época.

Una de las hipótesis del origen africano del bambuco fue la del escritor colombiano Jorge Isaacs (1837-1895) publicada en su novela *María* (1867), en la que expuso que el bambuco era una práctica musical de origen africano que había llegado a la región del Cauca por esclavos africanos y que cuyo nombre derivaba de la palabra *bambuk*, nombre de una región africana. Este señalamiento tuvo respuestas inmediatas en quienes asumieron y aceptaron este origen, debido al prestigio que tenía Isaacs ante los ilustres de la época y asimismo por su conocimiento de la cultura afroamericana del Cauca (González 2006: 151-152), pero hubo una postura de rechazo a este origen, puesto que eran inconcebibles las raíces africanas, porque de esta manera lo imposibilitaba para criollizarse y para pertenecer a la nueva nación. Este origen fue tomado como un fuerte señalamiento peyorativo a la buena reputación que se le quería dar al bambuco, que ya en ese momento empezaba a popularizarse en las danzas de salón de la aristocracia (Santamaría 2007: 7).

En los años de la colonia, y aún en el siglo XIX, existía la preocupación por purificar todo aquello que no fuera de origen europeo y que pudiera ser perteneciente a una nueva nación. Si había la preocupación por la purificación racial para acceder a un mejor estatus social, esto también sucedía en la música, cuyo proceso de depuración consistía en despojar o negar a los ritmos, su origen africano o indígena, para poder establecerlos e introducirlos dentro de una cultura nueva, renovada, y con intereses de crecimiento económico y social que fueran dignos de representar a una nación criolla (Ochoa 1997: 42).

A mediados del siglo XIX, con excepción de las danzas europeas y la música de origen español, las demás corrientes musicales de los grandes compositores que en Europa ya eran conocidas tardaron en llegar al país. Lo que se conocía hasta ese momento de música erudita<sup>1</sup> eran piezas sencillas en transcripciones para piano, que eran usadas en las reuniones y conciertos domésticos. Algunos periódicos y revistas de la época contribuyeron a la publicación de partituras, como *El Mosaico*, *El Día* (1840-1851), *Revista Ilustrada* (1898), *La Lira Granadina* (1836), *La Lira de Los Andes* (1865), *Papel Periódico ilustrado* (1881), *La Lira Antioqueña* (1886), y *Revista Musical* (1900-1901) (Rodríguez 2016: 12-13).

Otro de los ejemplos clave en la integración de la música europea en Colombia fue la Academia Nacional de Música. Esta entidad, fundada en 1882 por Jorge W. Price (1853-1953), recibió el nombre de Conservatorio Nacional de Música en 1910 a manos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), músico colombiano formado como compositor en la *Schola Cantorum* de París. La propuesta que difundía la entidad se basaba en un sistema de educación musical que seguía el modelo de conservatorio europeo. La llegada al país de una institución para formar músicos de manera profesional —siendo ésta la primera y única en el territorio— no tardó en despertar el interés por parte de los músicos de la época, que para aquel entonces se formaban en los ámbitos de clases privadas, tradición oral y espacios populares donde la música cumplía una función de interacción social.

El Conservatorio Nacional de Música dirigido por Uribe Holguín, brindó espacios de formación instrumental y teórica, pero así mismo tomó partido en opinar acerca de los ritmos populares que eran difundidos en esa época. El bambuco llegó a ser rechazado por considerarse una mezcla de influencias africanas, indígenas y españolas; de hecho, se estableció que para ser aceptado debía «criollizarse», es decir, cruzar por un proceso de purificación que le permitiera representar el ideal del nuevo ciudadano: varón, blanco, letrado (Santamaría 2007: 7). Además, el bambuco también creaba polémica en cuanto a su escritura musical porque no se aclaraba en qué métrica debía ser escrito, si en 6/8 o 3/4, debido a las acentuaciones y articulaciones que lo conforman.<sup>2</sup> Por otro lado, el pasillo tenía aceptación por su claro origen proveniente del vals europeo y por su escritura musical, que ya estaba establecida y popularizada (Rodríguez 2016: 2).

1. El término erudita, a lo largo del artículo, se referirá a la música elaborada bajo estándares académicos de origen europeo y con una tradición musical escrita, distinguiéndose esta corriente musical de la música popular o tradicional.

2. El ritmo del bambuco se caracteriza por el uso de la sesquiáltera, es decir que puede escribirse tanto en compás de 3/4 como de 6/8. La polémica y dificultad radica en la coexistencia de dos sistemas de acentuación, el de la melodía y el de la armonía acompañante, que raramente coinciden. Lo que hace parecer que el ritmo está «cojo» porque hay una ausencia del primer tiempo, más llamado como síncope (Santamaría 2007: 15).

## **Siglo XX: ¿Música académica o música popular?**

En Latinoamérica, según Wade (2002), entre finales del siglo XIX y principios del XX, durante el surgimiento del nacionalismo cultural se gestó también el nacionalismo musical. Los estilos provenientes de la música popular de los barrios de clase obrera o del campo tuvieron influencias de la música europea, que se mezcló con ritmos y estilos africanos y en algunos casos, amerindios. Es el caso del tango en Argentina, la samba en Brasil, o la ranchera en México, entre otros. Estas nuevas corrientes musicales, empapadas de los intercambios culturales nacionales o internacionales, y que eran el reflejo de una sociedad mezclada, tuvieron que ser modernizadas, limpiadas, cambiadas y adaptadas por las clases medias para que fueran aceptadas como símbolos nacionales.

En toda América Latina, los procesos de apropiación y transformación estuvieron en auge. Esto coincidió con la urbanización de sociedades debido a las migraciones del campo a la ciudad, en búsqueda de nuevas y mejores formas de vida. De alguna manera, las colonizaciones aportaron elementos crecientes del capitalismo sobre el cual la economía e industrias se fueron forjando (Wade 2002: 10). Para el caso de Colombia, estas migraciones se dieron en gran medida hacia Bogotá, la capital.

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, Colombia experimentó un difícil proceso de transición, en donde se establecieron cambios en la organización social de los campesinos, quienes poseían una larga herencia cultural de la colonización y la urbanización. Estos cambios conllevaban a incorporar al país una economía creciente, mercado y cultura de carácter internacional (Bermúdez 1996: 1).

Por otro lado, además de los ya mencionados cambios ocurridos en el paso al siglo XX, en Colombia estalla la Guerra de los Mil Días (1899-1902), que fue una guerra civil cuyo desencadenante fueron las diferencias entre los partidos políticos del momento: el conservador y liberal. Fue una guerra que dejó al país devastado en términos sociales, políticos y económicos (Hernández 2019). El transcurrir de esta guerra alentó los mensajes nacionalistas que se impulsaban en el país, en búsqueda de una estabilidad política, orden económico y un gobierno eficiente. La radio, que empezaba a distribuirse en diferentes sectores del país, ayudó a difundir los mensajes del nacionalismo y noticias del momento.

A la sombra de la Guerra de los Mil Días y el nacionalismo cultural a flor de piel, nace la Gruta Simbólica, una asociación conformada de músicos, poetas, artistas y escritores. Esta asociación evocaba la bohemia capitalina del momento, cuyas reuniones se realizaban en restaurantes, tertulias, los cafés literarios y los piqueteaderos de Bogotá, donde se dieron importantes encuentros para exponer ideas, criticar y debatir. Asimismo, significó un espacio donde la vida intelectual podía expresarse libremente, pese a que los temas más recurrentes del momento eran los relacionados con el poder y la hegemonía (Rodríguez 2016: 20).

Los encuentros de La Gruta Simbólica también estaban acompañados de música, y de esta asociación salieron a la luz pública varios músicos promoviendo la difusión de los aires nacionales. Un ejemplo es el caso de Emilio Murillo (1880-1942), quien musicalizaba las tertulias interpretando con el piano bambucos y pasillos. Más adelante, este compositor tuvo un papel importante en la difusión de la música andina colombiana.<sup>3</sup>

En las primeras décadas del siglo XX surgieron debates y preguntas acerca de cuál era la música que debía representar a la nación colombiana y cuál era digna de serlo, comenzando una búsqueda por definir una música nacional con la que todo el país se sintiera identificado. Los bambucos y pasillos que habían empezado a ser compuestos a mediados del siglo XIX fueron articulándose con la idea de que conformarían una música nacional a comienzos del nuevo siglo, y aunque el punto central del momento era definir una música representativa, consecuentemente, surgió el debate entre si ese lugar lo debía ocupar la música académica o la música popular, siendo esta última la que se estaba popularizando en el mercado discográfico, radiodifusión y la industria del entretenimiento desde finales del siglo XIX (Cortés 2004: 51-52). En el campo académico, los diversos compositores presentaron propuestas de sus composiciones pretendiendo dar un modelo de cómo debía ser la manera correcta de la música nacional. Tal es el caso de la *Sinfonía n.º2, opus 15*, titulada *Del Terruño*, o los *Tres Ballets Criollos opus 78* de Guillermo Uribe Holguín, en las que el compositor utiliza células rítmicas de los aires nacionales, pero evadiendo totalmente el vínculo melódico al añadir timbres y sonoridades propias de la música sinfónica (Cortés 2004: 58-59). Finalmente, estas obras no tuvieron mayor repercusión identitaria por parte del público, sino todo lo contrario, ya que provocaron variadas críticas hacia el compositor al entenderse que no plasmaba la esencia del pueblo.

La polémica y discusión entre la academia y la música popular fue una lucha constante, ya que la academia rechazó abiertamente a las corrientes populares y a los músicos que se dedicaban a ella. Fue negado un lugar dentro de la academia para que las músicas populares también se enseñaran y fueran tomadas en cuenta para tener un perfil profesional. Los señalamientos hacia esta música eran completamente negativos y el hecho de tenerla en cuenta para representar a la nación era impensable. Algunos comentarios al respecto provinieron del pianista Honorio Alarcón (1859-1920) en 1907, quien apuntaba lo siguiente sobre los ritmos colombianos: «la música popular no es en verdad muy rica en combinaciones armónicas, ni muy variada en giros melódicos; es más bien monótona» (Cortés 2004: 54). Asimismo, el violinista

---

3. Emilio Murillo, también conocido como el apóstol de la música nacional, fue el principal opositor a las políticas y críticas de Guillermo Uribe Holguín con su proyecto del Conservatorio Nacional de Música. Participó activamente en las iniciativas de la publicación de partituras de música nacional en el periódico *Mundo al día* (Santamaría 2007: 10), apoyó las giras internacionales y grabaciones de diversas agrupaciones, como también fue promotor de artistas que se dedicaban a la música popular. Fue sin lugar a duda, uno de los compositores más relevantes en el desarrollo y difusión de la música andina colombiana.

Narciso Garay (1876-1953), en 1894, se refería hacia los que componían bambucos como músicos mediocres, y que por aquella razón, conformaban un ritmo de baja calidad y plebeyo. Además señaló que «... para redimirlo de esta condición se necesita un genio poderoso capaz de acometer labor, se necesita un Chopin que depure los aires nacionales como el gran clásico del piano depuró los cantos polacos...» (Cortés 2004: 53).

Por otro lado, el compositor Gonzalo Vidal (1863-1946), otro de los opositores a Murillo, criticaba al bambuco y a las grabaciones realizadas en el extranjero; Santamaría (2007: 10-11) afirma que, para Vidal, las grabaciones eran una justificación de existencia para los músicos perezosos que no deseaban formarse académicamente, y del mismo modo señalaba a la música popular como «populachera» con connotaciones de vulgar, barata y sin prestigio. También usaba los prejuicios étnicos, señalando que no era buena porque todavía era indígena y primitiva. Todas estas afirmaciones evidencian la fuerte influencia de la música académica en los criterios musicales que se buscaban en el momento, produciendo un rechazo total a las músicas populares.

Ante los múltiples señalamientos y rechazo a la música andina colombiana, los músicos que se dedicaban a interpretarla buscaron nuevas maneras de ganarse un lugar y aceptación. Optaron por realizar conciertos en los mismos espacios en los que la música académica se presentaba, es decir, en las salas de concierto; asimilando con todo el protocolo que era destinado a éstas. Los intérpretes fueron moldeándose hasta llegar a adoptar una nueva vestimenta, como por ejemplo el uso de frac (ver Fig. 1), usado habitualmente por las agrupaciones de música erudita. También comenzó a ser común la utilización de partituras, ya que antes, estas corrientes populares se aprendían y enseñaban por tradición oral y por último se incluyó el virtuosismo instrumental (Ochoa 1997: 39). Estas nuevas formas en que la música popular se presentaba al público estaban de alguna manera más cercanas, o al mismo nivel, de la música erudita. Así, estos cambios tenían la intención de ganar aceptación del público y la academia, para demostrar que la música popular se podía compartir con la misma seriedad y profesionalismo.

En la primera mitad del siglo XX, pese a la constatación de brecha entre la música académica y la popular, la música andina colombiana gozó de popularidad entre las clases medias y bajas. De estos años se dieron a conocer una corriente de músicos que la compusieron, interpretaron, defendieron y difundieron.<sup>4</sup> Para la misma época, la radio tuvo un alcance mayor y ejerció un apoyo en el conocimiento y popularidad de las diversas agrupaciones y repertorio colombiano.<sup>5</sup> Asimismo, reaparecieron las publicaciones de partituras en periódicos y revistas que facilitaban su acceso para ser interpretadas

4. Emilio Murillo (1880-1942), Jerónimo Velasco (1885-1963), Luis A. Calvo (1882-1945), Alejandro Wills (1887-1943), Francisco Crisancho (1905-1977), entre otros.

5. La radio funcionó como un agente cultural que divulgaba y ayudaba a la validez de la música andina colombiana como una práctica aceptable (Ochoa 1997: 38).



en los hogares colombianos, como se había hecho a mediados del siglo XIX, pero en esta ocasión el nacionalismo musical se veía reflejado en las piezas que eran publicadas. Estas partituras eran de los aires nacionales y de los diversos músicos que se dedicaban a ella; siendo una de las colecciones más grandes y conocidas la de *Mundo al día*.<sup>6</sup> Las piezas musicales que fueron publicadas en esta colección, fueron seleccionadas de tal manera que fueran portadoras de un mensaje: las piezas que contenían textos reflejaban los sentimientos nacionalistas, así como títulos o dedicatorias que hacían referencia a noticias, personajes de la actualidad o lugares. También era manifestada la idealización de una vida campesina por medio de elementos estereotipados, como, por ejemplo, en: *Agáchate el sombrero* de Jorge Áñez, *Tiplecito de mi vida*, con música de Alejandro Wills y letra de Víctor Martínez Rivas; o *El trapiche*, con música de Emilio Murillo y letra de Ismael Enrique Arciniegas. La colección de partituras se caracterizó por demostrar el alto impacto que podían tener los medios de comunicación en difundir y defender la música nacional (Cortés 2004: 36-43).

Por otro lado, un modo para ganar reconocimiento, aceptación y mayor difusión de la música andina colombiana, fueron las giras internacionales. En el año 1900, la agrupación *La Lira Colombiana*, dirigida por Pedro Morales Pino (1963-1926),<sup>7</sup> fue de las primeras agrupaciones en viajar al exterior, a Miami (EE.UU.). Allí fueron ganando espacios y popularidad entre los músicos<sup>8</sup> y demás corrientes latinas que ya eran conocidas en el extranjero. Otros de los músicos que fueron contratados para realizar grabaciones fueron Emilio Murillo (1880-1942), Jorge Áñez (1892-1952), Alcides Briceño (1886-1963), Alejandro Wills (1887-1943) y los Hermanos Uribe, que dentro de sus repertorios incluían walses, polcas y danzas, junto a ritmos andinos colombianos (Pulido 2018: 72). Este hecho en particular promovió una mayor difusión de la música andina y la realización de las primeras grabaciones en vinilo de

6. La colección *Mundo al día* (1924-1938), cuenta con 226 partituras de 115 músicos. En esta colección se evidencian los diversos ritmos andinos colombianos, con mayor frecuencia el pasillo. Los compositores con mayor número de obras son: Emilio Murillo, Jerónimo Velasco, Alejandro Wills, Alberto Urdaneta y Luis A. Calvo. Dentro de la colección también se encuentran siete mujeres: Josefina Acosta de Barón, Ana Bohórquez Silva, Isabel Ferreras de Pedraza, Graciela Gaitán Galvis, Carmen Manrique de Quintero, Carolina Soto y Gabriela Vélez de Sánchez (Cortés 2004: 11, 73-82).

7. Pedro Morales Pino además de la creación de la Lira Colombiana, organizó la estructura musical de los ritmos de pasillo, bambuco, danza y guabina. Asimismo, estableció el formato específico del «trío típico colombiano». También, quizás una de sus más grandes contribuciones, comenzó a escribir en partitura sus composiciones y arreglos de los diversos ritmos andinos colombianos (Montalvo y Pérez 2006: 15).

8. De los contactos e intercambios entre músicos que se dieron en estos años, está el caso de Terig Tucci (1897-1973) un reconocido músico argentino, famoso por haber sido el director de la orquesta de Carlos Gardel. Tucci era el responsable de las grabaciones latinoamericanas de la *RCA Victor*, y por ende estaba en constante contacto con los músicos colombianos, teniendo así un aprendizaje cercano que lo llevó a componer un variado repertorio de ritmos andinos y fundar la *Estudiantina Colombiana Tucci* (Rodríguez 2016: 2). Dentro de sus obras más conocidas están los pasillos *Edelma* y *Anita la bogotana*.



bambucos y pasillos en el exterior con las casas disqueras estadounidenses *RCA Victor* y *Columbia* (entre 1900 y 1930) (Pulido 2018: 72, Rodríguez 2016: 28-29, Santamaría 2007: 10). Durante la primera mitad del siglo XX, pese a la hostilidad de la academia colombiana, las agrupaciones que viajaban al exterior popularizaban y difundían los ritmos andinos en los mercados nacionales e internacionales, promoviendo los como música nacional (Cortés 2004: 56). Respecto a este hecho se desató una polémica y críticas por nombrar a una música popular como música nacional; una de ellas por Gustavo Santos (1894-1967), quien a mediados de los años treinta, estuvo a cargo de la Dirección Nacional de Bellas Artes y era amigo cercano a Uribe Holguín. Según Santos, afirmaba que era lamentable que se utilizara la expresión de «música nacional» a un repertorio que ya estaba popularizado y contaba con un éxito comercial, cuando aún no existía un músico u obra de gran orgullo que reflejara la idiosincrasia del país (Gustavo Santos, cit. en Cortés 2004: 56-57). Resultaba contradictorio, pues, que en Colombia se desplegara una serie de señalamientos peyorativos en contra de los ritmos andinos colombianos, mientras en el exterior éstos se proyectaban, ganaban aceptación y reconocimiento.

Egberto Bermúdez (1996) plantea una posición imparcial respecto al nacionalismo musical que promovían las dos corrientes musicales, la académica y popular, entendiendo que cada una buscaba una música representativa de la nación, expresando su sentir a través de la experiencia y conocimientos musicales. Afirma que ambas corrientes crearon obras con sentido nacionalista, que, sin ser juzgadas sus diferencias musicales, finalmente puede decirse que ambas fueron portadoras de un mensaje asociado a este movimiento y por ende pueden considerarse como músicas representativas para la nación.

A mediados del siglo XX, la música andina colombiana finalmente gozó de popularidad en el exterior e interior del país. Sin embargo, su presencia no fue mayoritaria, ya que en esa época, los medios de comunicación y las nuevas industrias musicales empezaron a difundir, en gran medida, las corrientes musicales de la región Caribe. Gran parte de las inversiones en la industria musical costeña estuvieron a cargo de negociantes de un nivel socioeconómico medio, que estaban más interesados en la ganancia económica que en promover una identidad nacional en la música de esta región (Wade 2002: 15). En esa época, resultó novedoso grabar en el país (ya que anteriormente las grabaciones se realizaban en el exterior); y este hecho sin duda ayudó a difundir con mayor velocidad las músicas del Caribe, sumado a la promoción que se les dieron a éstas en los medios de comunicación. La música costeña, y concretamente, el vallenato, rápidamente fue ganando aceptación y popularidad en los distintos territorios, llegando al punto de internacionalizarse rápidamente y ocupar el lugar que tenía la música andina colombiana. Con este hecho, hacia los años 60, se produjo un desplazamiento de los gustos e intereses del momento, y de esta manera, la música andina colombiana entró en un declive, mientras el vallenato del caribe colombiano ganó fuerza. La

popularidad que alcanzó este ritmo caribeño lo llevó a que, en el año 2015, fuera nombrado Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO como tradición musical que requiere medidas urgentes de salvaguardia.

## Conclusiones

El nacionalismo musical que se promovía en el siglo XX era regional y sectorizado ya que no se tenían en cuenta a las demás corrientes musicales del país para representar a una nación. Fue una propuesta ambiciosa (y quizás «egoísta»), el pretender que la música andina colombiana representara a toda una nación, teniendo en cuenta que para las demás regiones del país no representaba ningún vínculo de identidad.

La discusión entre la música académica y la popular produjo un cambio en la manera de socializar la música andina colombiana. Es evidente que la música erudita y sus respectivos protocolos aplicados en la manera de realizar los conciertos, influyeron en quienes se dedicaban a la música andina colombiana. Este hecho en particular, trascendió hasta el punto de llegar a adoptar aquellas formas de ofrecer los conciertos para poder ganar aceptación y respeto. Esto hizo que la música andina colombiana, proveniente del campo, de las zonas rurales, del ambiente festivo, íntimo y familiar de las tertulias, perdiera su esencia popular, y su tradición oral, para llegar al punto de academizarse dentro de los márgenes de la música popular.

Finalmente, se puede concluir que la música andina colombiana no alcanzó el reconocimiento que pretendía como música representativa de toda la nación. Se vio desplazada por las corrientes musicales del Caribe y la difusión que se dio a éstas. Asimismo, se evidencia el poder que puede llegar a tener la industria musical y de cómo los medios de comunicación condicionan y moldean los gustos e influyen en la aceptación de las corrientes musicales.

## Bibliografía

- «5 datos curiosos de «La gata golosa». @RadioNacionaldeColombia», Facebook. (Consulta 11 de mayo de 2020).
- Archivo del Patrimonio fílmico y fotográfico del Valle del Cauca. La *Lira Colombiana* de Pedro Morales Pino. [Figura 1]. Recuperado de <[www.audiovisuales.icesi.edu.co/audiovisuales/handle/123456789/32054](http://www.audiovisuales.icesi.edu.co/audiovisuales/handle/123456789/32054)>. (Consulta 30 noviembre de 2020).
- Bermúdez, E. 1996: «La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930», *Gaceta: Colcultura* 32-33:113-20.
- . 2000: *Historia de la música en Santafé y Bogotá. 1538-1938*. Fundación de Música.
- Cortés Polanía, J. 2004: *La Música Nacional Popular Colombiana. En la colección Mundo al día (1924-1938)*. Universidad Bogotá: Unibiblios.

- González Espinosa, J. E. 2006: «‘No doy por todos ellos el aire de mi lugar’»: La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX.» Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Hernández, J. 2019: «Guerra de los Mil Días: siete puntos clave para entender este hecho». 17 de octubre de 2019, <[www.radionacional.co/noticia/historia/guerra-mil-dias](http://www.radionacional.co/noticia/historia/guerra-mil-dias)> (consulta: 20 de noviembre de 2020)
- Montalvo, F. and Pérez, J. 2006: *Método de improvisación en El Pasillo de la región andina colombiana*. Beca Nacional de Investigación en Música Ministerio de Cultura.
- Ochoa, A. M. 1997: «Tradición, género y nación en El Bambuco», *Contratiempo*, 9: 36-44.
- Pulido Londoño, H. A. 2018: «Radioescuchas y “Música nacional” a mediados del siglo XX: El programa radial Antología Musical de Colombia». *Historia Crítica*, 67, 67-88.
- Rodríguez Melo, M. E. 2016: «Música nacional: el pasillo colombiano». 1-40. <[www.doi.org/10.13140/RG.2.1.2215.9765](https://www.doi.org/10.13140/RG.2.1.2215.9765)> (consulta: 05 septiembre de 2019)
- Santamaría Delgado, C. 2007: «El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos». *Latin American Music Review*, 28(1): 1-24.
- Wade, P. 2002: *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe.

## Figuras



**Figura 1**

Estudiantina la *Lira Colombiana* de Pedro Morales Pino, 1918.  
Fotografía: Archivo del Patrimonio fílmico y fotográfico del Valle del Cauca.



## EL ENCUENTRO ENTRE DIONISIO Y LA CULTURA ROMANA: IMÁGENES Y FUENTES

**Giulia Moretti Cursi**

PhD student,  
Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di storia dell'arte  
Università di Roma Tor Vergata

Co-tutela Universitat Autònoma de Barcelona (estudiante pre-doctoral)  
Grupo de investigación en Escultura de estilo clásico  
Departamento de Historia de Arte y Musicología  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[giu.moretticursi@gmail.com](mailto:giu.moretticursi@gmail.com)

### Abstract

*The figure of Dionysus has often been analyzed from a multidisciplinary perspective that, starting from the mythical tradition, later settled on the interpretation of the figurative programs born from the encounter between the latter and the destination needs of artistic artifacts. At this juncture, we believe it appropriate, on the one hand, to return to the main historical scenarios that saw Dionysus as the protagonist and, on the other, to propose a new reflection on its meaning in the process of transposition of the Bacchic scenes on the Roman sarcophagi. In particular, our attention will focus on two main narrative moments: Dionysus's childhood and Dionysus's thiasus in its various meanings. What is especially interesting here is to understand what were, in ancient times, the reasons for the greater or lesser success of these iconographies and, consequently, to analyze their role in the antiquarian environment of the Roman noble palaces between the 16th and 17th centuries.*

**Keywords:** *Cult, Dionysus, reuse, collecting, antiquity.*

### El nacimiento de un mito: un dios apátrida y «epidémico»<sup>1</sup>

Dionisio, el Baco latino, se identifica tradicionalmente como el dios del vino y la fiesta, aspectos asociados de diversas formas con la fertilidad y la vegetación (Gasparri 1992: 441-566).

La primera cuestión para resolver se refiere al nacimiento del dios y la etimología de su nombre (Burkert 1977: 318-327, 416-420, 519-528, 531-532). Una pista de este efecto se encuentra en un episodio de la infancia del propio

---

1. Esta expresión se refiere al ensayo de Detienne en el que se investiga la figura de Dionisio a través de cuatro categorías semánticas: Dionisio como dios epidémico, Dionisio como inventor del vino; Dionisio como dios femenino; Dionisio como dios de la danza y del éxtasis (Detienne 1987: 9).

Dionisio según el cual el dios fue recibido, todavía en pañales, por las ninfas del monte Nisa, de posición geográfica incierta (Hymn. Hom. I, 8-9; Hymn. Hom. XXVI, 3-5; Diodoro Siculo I 15, 6-8; Erodoto II, 146; Megasth. fr. XLVI, 8 Schwanbeck; Clitarch. FGrHist 137 F 17 Jacoby II B p. 747.9-14; Chamel, fr. 22 Wehrli; Dionys. Scyt. fr. dub. 40 Rusten; Curt. 8, 10, 11-17 Hedicke).

Los eventos que rodearon su concepción están relacionados con la princesa mortal Sêmele, hija de Cadmo, rey de Tebas y amante de Zeus (Esiodo, Teogonia, 940-942, 975-978; Inni omerici, VII, 1-5; Diodoro Siculo I, 23, 2; 6-7; Diodoro Siculo I, 23, 3-7; Megasth. fr. 1 Schwanbeck; Eurípide, Le Baccanti, 28-30, 41-42; Casadio 1991: 361-377; Rudhardt 2002: 483-501). Hera, celosa de la relación entre los dos y consciente de las consecuencias a las que conduciría su gesto, lleva a Sêmele a pedirle a Zeus que se muestre en su naturaleza divina, con relámpagos y relámpagos. Tras escuchar su petición, Zeus, a pesar de haber intentado en vano disuadirla, decide complacerla. Entonces Sêmele, como se esperaba, muere quemada después de ser alcanzada por un rayo (Pausania, Perieg. Graecia descriptio, II, 31, 2; Eurípide, Le Baccanti, 1-3; Prop. 3, 17, 21-23 Mueller).

El feto que llevaba en su vientre, fruto de su relación, fue salvado de las cenizas por el propio Zeus que se lo cose en su muslo para continuar su gestación. Una vez que se completan los nueve meses previstos, Dionisio se confía al cuidado de las Ninfas del Monte Nisa.

Las narrativas posteriores en torno a su figura se desarrollan siguiendo dos caminos distintos: por un lado, asistimos a la difusión de su culto a través de manifestaciones colectivas de alegría y despreocupación (Nearch. FGrHist 133 F 32 Jacoby II B p. 718.26-33; Aristobul. FGrHist 139 F 55 Jacoby II B p. 793.3-10; Megasth. fr. LVII Schwanbeck; A. R. 2, 904-910 Mooney; Callix. FGrHist 627 F 2 Jacoby III C I pp. 172.25-174.13; D.S. 4, 2, 5-3, 3 Bekker – Dindorf – Vogel; D.S. 4, 5, 1-2 Bekker – Dindorf – Vogel; Ov. met. 4, 604-606 Magnus; Corn. nat. deor. 30, 60-61 Lang; Luc. DDeor. 18, 1 Jacobitz; Luc. Bacch. 1-4 Harmon; Pomp. gramm. V 239, 13-23 Keil) y, por otro lado, se repiten los trágicos hechos que afectan a quienes intentan estorbar a sus devotos y las ceremonias en su nombre (D. S. 3. 64-65 Bekker – Dindorf – Vogel). Esta ambivalencia con la que el dios se muestra a los mortales, despreocupado y cómplice por un lado y cruel y amenazador por otro, también se pone de relieve en un famoso pasaje de las Bacantes de Eurípides (de *Bakchos*, epíteto de Dionisio, Eur. Bacc. 859-861) en el que el propio Dionisio, inmediatamente después de que Penteo abandona la escena, dice dirigiéndose a él en tercera persona:

Y aprenderá a conocer a Dionisio hijo de Zeus: es un dios en la plenitud de poderes, un dios muy terrible para los hombres y también muy manso.

En esta línea, que cierra el tercer episodio de la tragedia de Eurípides, la duplicidad de la naturaleza divina de Dionisio se destaca por la disposición antitética de los dos adjetivos en grado superlativo *δεινότατος* (el más cruel) y *ἡπιότατος* (el más suave).

A partir de esta observación será posible analizar, con la ayuda y apoyo de las imágenes de pintura «de vasijas» sobre cerámica ática, algunos episodios relacionados con el mito de Dionisio en los que la crueldad y la naturaleza despiadada del dios emergen con mayor viveza de detalles, antes de quedar casi completamente borrados por los escenarios elegidos para la decoración de los sarcófagos romanos. Se trata de escenas bastante inusuales para el imaginario colectivo creadas en torno a la figura del dios que ve su mandato esencial en la embriaguez y el disfrute de los placeres terrenales.

En el ejemplo más antiguo de los propuestos (550-530 aC), el *kýlix* sin borde distintivo de tipo A o «con ojos» en su decoración externa, observamos a Dionisio tendido en la cubierta de un pequeño barco cuyas ramas se ramifican de enredaderas cargadas de racimos y rodeadas, en la parte superior, por una manada de siete delfines (Fig. 1; Beazley 1956: 146; Becatti 1965: 94; Harari 1988; Isler Kerényi 2001: 178-188, figg. 104-107; Cerchiai 2007: 183-184; Lippolis 2011: 183-184). La vid, atributo iconográfico del dios, se despliega como un paraguas siguiendo el perfil trazado por el tondo de la forma cerámica con los delfines dispuestos de tal manera que converge la mirada del observador hacia el centro de la composición. Incluso el movimiento que siguen, aunque coincide en el centro del barco, no es uniforme: cuatro delfines nadan en el lado derecho y tres en el lado izquierdo del barco como para trazar la trayectoria de un hipotético nadador a su alrededor. Un último detalle interesante está representado por la recurrencia del elemento decorativo zoomorfo que reproduce un pez que se repite en la popa, proa y decoraciones del barco.

En la base de este programa figurativo se encuentra el mítico episodio narrado en los *Himnos homéricos* (*Hymn. Hom.* VII, 3-4; Isler Kerényi 2001: 187) en el que Dionisio, aún joven, es encontrado en una playa por los piratas tirrenos que, al no reconocerlo, creen que es hijo de un rey basándose en sus vestiduras y rasgos reales. Después de hacerlo prisionero, el viejo timonel del barco intenta en vano disuadirlos intuyendo la naturaleza divina del joven, pero su intento será infructuoso: el dios se convertirá en un león y los piratas, intentando en vano escapar, se arrojarán al mar transformándose en unos peces. Sin embargo, el dramatismo del evento parece difuminado o, al menos, atenuado por la vivacidad del fondo rojo coral obtenido mediante un proceso de cocción que produce un color rojo coral, inaugurado por el propio Exekias y utilizado para muestras cerámicas de particular valor artístico. La misma silueta alargada del dios, con los atributos característicos de la corona de hiedra en la cabeza y el cuerno en la mano derecha, está orientada hacia la izquierda y apunta a observar el recorrido, sin importar el trágico paisaje que la rodea.

El segundo ejemplo propuesto representa otro episodio de la crueldad del dios: la matanza sangrienta de Penteo a manos de las bacantes reproducida en un fragmento de una *psykter* de figura roja atribuible al círculo de Eufronios y datada alrededor del 510 aC. (Fig. 2; Philippart 1930: 63-64; Tomasello 1958: 223-224; Beazley 1963: 16; Paribeni 1965: 28; LIMC 1994: 312). El fragmento



ilustra de forma cruda y sin dar lugar a otras interpretaciones los últimos momentos de la vida del rey tebano, culpable de haber mostrado una firme oposición a los cultos de Dionisio y las manifestaciones eufóricas de su séquito.

Partiendo de la izquierda podemos observar una ménade con el rostro vuelto hacia atrás y el tirso en la mano izquierda decidido a realizar movimientos de baile hacia el lado derecho de la escena principal, ocupado por dos Bacantes atrapadas en el acto de desgarrar el busto de Penteo, ahora sin vida y goteando sangre. La muerte del rey, narrada en la tragedia de Las Bacantes de Eurípides, se produce de forma muy sutil a manos del mismo dios que, tras haber intentado en vano convencer a Penteo asumiendo las mentiras de un misterioso extraño «con el pelo perfumado y cabellos de oro» (Eur. *Bacc.* 235), burlándose de él y empujándolo al delirio, lo hace despedazar por sus seguidoras las Ménades, entre los que estaba presente la misma Agave su madre.

Sin embargo, Penteo es la única víctima que se ha manchado de arrogancia. Incluso Licurgo, rey de Tracia y protagonista del tercer ejemplo propuesto, compartirá un destino similar: enemigo de Dionisio y las Ninfas, primero será cegado por Zeus y luego encontrará la muerte (Hom. *Il.* VI, 130-140). En este cráter de voluta del pintor de Brooklyn-Budapest, la locura de Licurgo, representada en un lado, contrasta con la unión de Dionisio con Ariadna y un Sileno en el otro lado (Fig. 3).

La difusión y preferencia por la lengua dionisiaca en Lucania, la zona de origen de este objeto se fecha entre el segundo cuarto hasta el último cuarto del siglo IV aC. El lugar destacado que asume la imagen de Dionisio se explica con relación al vínculo con el orfismo que caracteriza al centro de producción del propio objeto (Trendall 1967: n 593; Trendall 1983: n. BB58; Pontrandolfo Mugione 1996; n. 5.1; Nava 2002: 125).

La ferocidad y el espíritu de venganza que dominan estas narrativas parecen estar desapareciendo, en el campo de las artes figurativas del mundo ático, ya en el siglo IV a. C. (Zanker *et alii* 2008: 135). En este período, las imágenes y representaciones que lo ven como protagonista muestran predominantemente temas y escenarios inspirados en el mundo de la fiesta, el vino y la alegría de vivir. Su iconografía así caracterizada encontró, en particular, el favor de los gobernantes helenísticos de Egipto, los Ptolomeos, que vieron en esta divinidad los rasgos regios de sobreabundancia y alegría. Su disposición cruel y aspecto indígena fueron así suplantados por las historias e imágenes de triunfo de procedencia exótica, sugeridas por la legendaria expedición de Alejandro Magno a la India. La transgresión y la manifiesta aversión a las imposiciones sociales del culto dionisiaco original se preservaron en el carácter misterioso y exclusivo de sus cultos, atestiguado por las fuentes epigráficas de las ciudades griegas de las que, sin embargo, es evidente que las comunidades de referencia ya tenían un orden social y un asentamiento urbano más que rural.

El encuentro con el mundo romano ya tuvo lugar en el siglo III a. C. y conoció una rápida difusión sobre todo entre el público femenino que volvió a

proponer, en forma privada, los aspectos misteriosos de los cultos báquicos. La inmensa difusión que asumieron estas formas privadas de celebración de los misterios dionisiacos se extendió con tal magnitud que en el 186 a. C. el senado romano se vio obligado a presentarse abajo la cobertura del *senatus consultum de Bacchanalibus*. Si bien esta intervención representó un disuasivo formal para la difusión indiscutible del culto dionisiaco, por otro lado, no impidió el uso de la iconografía y los atributos dionisiacos con fines publicitarios y de propaganda política relacionados con la esfera de las monarquías helenísticas y el lujo oriental. Los intentos de exorcizar su figura asimilándolo a personajes históricos vistos como enemigos potenciales del Estado, como Mitrídates rey del Ponto y Marco Antonio, resultaron inútiles. El elemento que une a los dos personajes, además del vino, es precisamente su intención común de presentar su imagen pública como «Nuevo Dionisio». Las similitudes entre el comportamiento de Antonio y el de Mitrídates se confirman una vez más con el mecenazgo que ambos quisieron garantizar a la asociación de artistas dionisiacos y el papel que jugaron en su respectiva propaganda.

La asociación de la iconografía de Dionisio con la imagen de un joven líder también se encuentra en una estatua de mármol de Baco del siglo II d.C. desde el santuario de Diana en Nemi (Fig. 4). En esta reproducción, Baco está representado en rápido movimiento hacia la izquierda y está vestido con un quitón corto y una *nebris* en el pecho. Tiene la *hymatio* descansando sobre el brazo izquierdo, estirada oblicuamente al torso, y que cae hacia adelante sobre la pierna derecha. La cabeza y los brazos están restaurados y se ve un perro a su derecha, una reelaboración moderna de una pantera presente en la Antigüedad (Poulsen 1951: 125-126 n 160; Homann Wedeking 1960: 112; Gasparri 1986, 544 n. 32). El Baco de Nemi, aunque mirando en la dirección opuesta, está atrapado en un movimiento impetuoso exactamente como el Dionisio de la Gigantomaquia en el altar de Pérgamo (Pfanner 1979, 51 fig. 2; Moreno 1994: 460 ; Kästner 2007: 271; Mass-Pirault 2007, 47; Isler Kerényi 2010: 62-73).

La controversia antipagana de los primeros siglos cristianos también se centró en la figura de Baco y sus ritos (Turcan 1966: 4; Fornari 2001: 221-284; Massa 2010: 92-98; Isler Kerényi 2012: 71-75).

Desde la perspectiva histórico-artística, que aquí interesa, se observa que en el ámbito cristiano también se han adoptado símbolos comunes como el cáliz y el pámpano de vid. Sin embargo, esta adopción de los símbolos dionisiacos por parte del arte cristiano primitivo no habría sido posible sin cierta afinidad también en términos de significado.

Turcan<sup>2</sup> había proporcionado la cuestión tratando de comprender cuál era la motivación detrás de la elección de motivos iconográficos y decorativos de

2. La monografía de Turcan fue precedida por el trabajo de catalogación en cuatro volúmenes de F. Matz de 1968 en el que la clasificación de los sarcófagos de temática dionisiaca se realiza a través de dos categorías: los esquemas figurativos y las fichas de las piezas individuales distribuidas, indistintamente, entre los colecciones de arte públicas y privadas.

inspiración dionisiaca en contextos funerarios. Su exégesis, realizada a través de una multiplicidad de núcleos temáticos que van desde la cronología hasta los centros de producción geográfica y manufacturera de sarcófagos, no alcanza una respuesta universal sobre la fortuna de la iconografía dionisiaca en el ámbito funerario, sino que capta su núcleo, que es la existencia de un solo hilo con la intención de exorcizar el mundo de la muerte (Turcan 1966: 628-629; Turcan *et alii* 1999: 102).

Según una interpretación más reciente promovida por Ewald, la asidua presencia de Dionisio / Baco en los sarcófagos podría deberse a la revitalización, en clave apotropaica, de imágenes marcadas por la «Festesfreunde und Lebenslust», o al placer de la fiesta y la voluntad de vivir (Zanker – Ewald 2004: 304).

En definitiva, merece una atención especial el carácter metamórfico de la uva, que tras ser prensada muere como fruto y nace como un nuevo líquido, es decir, como vino. Como también subraya el estudio sobre epígrafes realizado por Angelo Brelich en 1937 «en el culto a los muertos, el vino tiene casi la misma importancia que las flores» (Brelich 1937: 44).

El cuerpo colocado en estos sarcófagos, por tanto, fue asimilado implícitamente a uvas que, tras ser pisoteadas, es decir matadas, entran en una nueva vida. En este sentido, los mismos sarmientos que nacen en el cántaro, es decir, en el vino, producto de la uva, son la expresión más concisa de la idea de que la vida dura no solo desde el nacimiento hasta la muerte, sino también desde la muerte hasta el nacimiento (Turcan 1999: 103).

Por tanto, podemos entender la perpetuación de esta iconografía sobre sarcófagos en sentido apotropaico como una estratagema ideada por los antiguos para afrontar, con la ayuda de Dionisio, la entrada a un nuevo mundo del que no tenían conocimiento, pero en el que esperaban poder entrar y seguir disfrutando de los placeres que habían alegrado su estancia terrena.

### **Fortuna de Dionisio entre los siglos XVI y XVII: el contexto romano y los nuevos programas figurativos**

Entre los siglos XVI y XVII Roma se mostró como una ciudad cosmopolita en la que se fusionó el interés por la cultura anticuaria con su continua y sorprendente transformación urbanística favorecida tanto por el papado como por las familias nobles que decidieron establecerse allí. El gusto de adornar y decorar palacios y villas nobles con esculturas y hallazgos antiguos y excavados arqueológicamente se difundió cada vez más.

Esto produjo un estímulo cada vez más creciente hacia la restauración e integración y finalización de obras antiguas. Los artistas continúan siendo remunerados por familias patricias y su objetivo final es restaurar la integridad de los antiguos naufragios, un requisito que se considera esencial para su exhibición. En este período también reciben la tarea de realizar nuevas obras para ser exhibidas junto con las antiguas.

Si por un lado la actitud ideológica de estos escultores hacia lo antiguo es similar a la de la generación anterior, muy influida por el mito de la perfección del clasicismo, por otro puede ser vistos los primeros síntomas de una cultura en la que el hombre asume una conciencia y una nueva afirmación de sí mismo hacia el pasado. Ya no son enanos a hombros de gigantes, sino creadores de su propio mundo. Además de representar un signo tangible de poder y prestigio social, estas nuevas colecciones de antigüedades compuestas mayoritariamente por esculturas constituían para las familias que las poseían una especie de *iudicium nobilitatis* (Cugnoni 1883: 674 n. 51; Daltrop 1989: 58; Picozzi 1998: 56 nn. 11-12) capaz de insertarlos más directamente en la tradición de la costumbre con las antigüedades de las ilustres familias romanas de la Edad Media y el Renacimiento temprano, también inserta físicamente en un contexto rico con referencias a la antigüedad (Musso 1990: 14; Scaglia 1992: 41; Picozzi 1998: 65 n. 12).

En cuanto a la posición ideológica de los artistas barrocos en general, no solo de los escultores, conviene recordar que nunca se elaboró una teoría barroca (Bialostocki 1977: 29). A diferencia, por tanto, de lo que sucedió con los clasicistas, siempre que desde el inicio de un conjunto de principios teóricos (Agucchi 1607-15; Bellori 1672; Félibien 1696) elaborados en su propio bagaje y que sientan las bases conceptuales de sus creaciones, para los artistas barrocos debemos intentar extraer sus ideas sobre el arte.

Sin embargo, es interesante notar que, si existe una diversidad sustancial en las posiciones tomadas por los escultores del siglo XVII con respecto a lo antiguo, en el trabajo artístico de cada uno de ellos, al mismo tiempo existe una identidad sustancial de teorías y posiciones. Las diferencias se perfilan en la forma de interpretar lo antiguo, en la elección del período histórico del arte antiguo más acorde con la sensibilidad de cada uno.

En el período comprendido entre mediados del siglo XVI y mediados del siglo XVII, vemos un alejamiento progresivo de los cánones ideales de belleza del Renacimiento, mientras comienza un verdadero ejercicio filológico sobre lo antiguo. Aún con la hipótesis de la perfección de la escultura en la escultura antigua, los escultores romanos del siglo XVII hacen suyo lo que les conviene. O, en el otro extremo, perpetran el saqueo y la mistificación más demenciales de la escultura antigua, que es, sin embargo, testimonio de una pasión destripada por la antigüedad clásica. En este sentido, hemos hablado con razón de un debate en la escultura romana del siglo XVII entre norma clásica y libertad inventiva, entre *iudicium* (razón) e *ingenium* (imaginación) (Faldí 1992: 223).

La actividad restauradora de Orfeo Boselli (Cagiano de Azevedo 1948: 28-29; Sparti 1998: 96-97; Picozzi 2003: 90; Fortunati 2000: 69-101; Ebert-Schifferer 2005: 308) en el palacio Cardelli se ubica en esta coyuntura histórica, también atestiguada por los recibos de pago conservados en el archivo histórico familiar (ASC, AC, Div. II, T. H, f. 32).

La actual configuración exterior del edificio es el resultado de las obras de reforma y remodelación artística realizadas en tres fases constructivas

diferenciadas impulsadas por las iniciativas de los condes Alessandro Cardelli (1553-1618), Asdrubale Seniore (1594-1651), Carlo Cardelli (1626-1662) y finalmente Alessandro Cardelli (1828-1894).

En los mismos años O. Boselli prosigue sus trabajos de restauración y reelaboración crítica reuniendo diversos fragmentos antiguos de diferentes orígenes dándole una nueva plasticidad en un contexto decorativo atemporal y sin historia. El proceso al que se inicia es el de una mistificación de una Antigüedad tomada como la Edad de Oro del arte, pero de la que no se comprenden las dinámicas históricas y estilísticas y a la que intentamos atribuir nuevos significados y fronteras estilísticas (Faldi 1992: 217; Picozzi 2003: 90).

Consta de un total de cinco relieves divididos en dos grupos: en correspondencia con las puertas de entrada anteriores del primer piso están el relieve que reproduce la infancia de Dionisio y el que representa al Dionisiaco Thiasos, mientras que en el segundo piso se ubican en una posición especular, los dos relieves de Dionisio y el de Sileno enfrentados, en la puerta del lado derecho arriba, por el relieve que representa a las Musas (Matz Duhn 1881: n. 2252, 2311; Matz 1969: 411 n. 36 Beil. 106, 1; Matz 1975: 493 n. 343 pl. 335, 502-505 pl. 347; Ferrari – Papaldo 1999: 417; Picozzi 2003: 112 n. 8). Con referencia a esta enumeración, es evidente que prevalece el tema dionisiaco, con la excepción del relieve que representa a las Musas.

El primer relieve dionisiaco (Fig. 5) muestra un episodio de la infancia de Dionisio. Este tipo de iconografía se elige generalmente para la decoración de sarcófagos infantiles (Matz Duhn 1881: 28 n. 2252; Turcan 1966: 431-440 Pl. 22 a; Matz 1968: 343 tav. 106, 1). Este uso está confirmado por la forma narrativa cíclica, rasgo que a menudo distingue los hechos relacionados con los episodios del nacimiento y la infancia de Dionisio en los que asistimos a una yuxtaposición de escenas separadas como, por ejemplo, la muerte de Semele, el nacimiento del muslo de Zeus, el baño del recién nacido, el niño que monta el carnero, la erección de la imagen de culto o la recepción lúdica de sus atributos (Zanker 2008: 135-166). Las escenas nunca se presentan en una secuencia cronológica ordenada y rara vez aparecen en el mismo sarcófago. Generalmente constituyen episodios separados. El clasicismo de las figuras le da a la escena una sensación de tranquilidad y la transporta a una dimensión bucólica sin patrones espacio-temporales (Huskinson 1996: 30-39). Curiosamente, la imagen narrativa principal del relieve no está influenciada por ninguna atmósfera dramática o angustiada. Se omiten los sucesos relacionados con el dramático abandono del recién nacido, salvado por Zeus tras la muerte de su madre Semele, cuyo nacimiento fue inducido por un rayo, y el período de incubación posterior que pasó dentro del muslo de Zeus.

El flujo narrativo seguido por esta narración parece sugerir imágenes atemporales, idílicas e «indefinidas». Lo que interesó a los artistas fue la posibilidad de recrear el ambiente idílico y desenfadado en el que había vivido el niño durante su corta vida. El relieve muestra la vida bendita del niño en medio de las ninfas que lo cuidan y hacen gestos cotidianos, como el baño, que lo tranquilizan y lo comparten con cualquier otro recién nacido.

Las figuras de sátiros y Sileno dan al fondo un ambiente familiar para que adopten la apariencia de abuelos (Zanker 2008: 135-166). El aspecto lúdico de la historia está subrayado por un relieve de Mónaco (Matz 1968: 413, tav. 255 n. 170) en el que el dios sostiene el abanico oculto por un velo, el símbolo sagrado, como si fuera un juguete. Además de la dinámica temporal de la representación, también se destaca el núcleo del mensaje báquico. Al identificar al niño fallecido con Dionisio, cuyo nacimiento había seguido a una muerte, se prevé un posible regreso a la vida, aunque en formas desconocidas.

El relieve fue considerado tanto por Friedrich von Duhn como por Robert y Turcan como el resultado de una integración del siglo XVII a partir de un antiguo original (Ebert Schifferer 2005: 309-310, 308 Abb. 9).

La escena encuentra una comparación, tanto estilística como iconográfica, con la representada en el lado izquierdo de una tapa no pertinente de un sarcófago en el Camposanto de Pisa (Matz 1968: 413 tav. 255; Matz 1968: 316-318 tav. 191,1), con un relieve del sarcófago de un niño conservado en la Gliptoteca de Mónaco y con un relieve en el Museo de Arte Walters de Baltimore (Lehmann Hartleben – Olsen 1942: 10-12 f. 2).

Los dos primeros relieves reproducen las figuras de Ino, Dionisio y la ninfa sentada con un ánfora, en el tercero en cambio, procedente de la tumba de los Calpurnii Pisones (Lanciani 1885: 35; Kleiner 1977: 79; Huskinson 1996: 86) en Roma, la ninfa sentada con un ánfora está ausente del esquema iconográfico.

Turcan reconoce una situación de alerta y alarma en la actitud de los personajes presentes en el relieve de Cardelli, observando que uno de los tres personajes femeninos intenta esconder al infante lanzando una mirada inquieta hacia la izquierda, tanto que la su cuidadora lo cubre. puntualmente con su *peplum* (Turcan 1966: 431-440).

La misma atmósfera de angustia se manifiesta también en la observación de la figura masculina que, sobre la tapa de Pisa, se precipita hacia la derecha, figura que se identifica quizás con Heracles o con un hermano de Semele (Illyrio o más bien Polidoro). Está en plena alarma y, en consecuencia, el manto se hincha bajo un viento de agitación febril. En este sentido, creemos que podemos informar los versos de Nonno di Panopoli que podrían utilizarse para la descripción de los especímenes de Roma y Pisa (*Dionisiache*, IX, 29-33). La mera presencia de Acteón nos impide continuar con el paralelismo. Dadas estas condiciones, su cuidadora debe representar a Ino: pero el gesto cariñoso del barbudo no facilita su identificación. La ninfa del costado recuerda una escena de la *pompè* de Filadelfo que asocia el nacimiento de Baco con el burbujeo de fuentes maravillosas. Según Robert (Robert 1919: 306), la interpretación de la ninfa está asociada con una *Quellnymphe*.

En cuanto al personaje barbudo (Heydemann 1880: 430-432) quisiera identificarlo con Sileno, pero el viejo compañero de las ninfas es calvo y rara vez se le ve con un quitón femenino ajustado a la cintura (a lo sumo a veces viste una túnica suelta) y la serpiente nunca forma parte de lo que sabemos que son sus atributos habituales.



Según C. Robert se trata de una divinidad montañesa vestida con un traje que recuerda al teatral compuesto por quitón con mangas y vestido de cintura alta (Robert 1919: 306).

La dificultad para aceptar esta hipótesis radica en la observación de que, por lo general, la divinidad de la montaña siempre está desnuda, con una solapa de capa en las piernas o en ocasiones en el hombro. Además, por lo general, nunca tiene como atributos serpientes, sino una rama o un arbusto y aparece posado sobre una superficie rocosa, en el contexto de la composición.

Esta interpretación, aunque no en total conformidad con la imagen del Sileno en el relieve del palacio Cardelli, puede proponerse para el Sileno que aparece en la tapa del sarcófago de Pisa, en el que podemos distinguir claramente la presencia de una ramita de pino. Sin embargo, este tipo de representación plástica con barba y cabello abundantemente largo, este peinado de dios andrógino refleja exactamente la iconografía de Dionisio-Sabatio (Bianchi – Vermaseren 1982: 649-670), la encarnación del dios Père (Turcan 1966: 431-440), como se ve en otros lugares de los sarcófagos de la era imperial (Diod. III, 63, 3-4; IV, 4, 1-2).

Por otro lado, este Zeus-Sabazios, que se nombra en los himnos órficos a finales del siglo II d.C., por lo tanto, unos diez o veinte años más tarde que nuestros relieves (pero la datación de los himnos no es de rigor absoluto), está representado como el padre de Semele, «el resonante *Eiraphiotes*» (Turcan 1966: 431-440).

Una tradición, la de Eurípides en *Las bacantes*, le devuelve a Zeus el gesto de haber robado él mismo al niño de las llamas de su relámpago, aunque los vulgares atribuyeron el rescate a Hermes. Según esta misma versión de *Las bacantes*, los rayos caen solo después de la concepción normal de Semele, cuando las tías maternas de Baco ven esto como un merecido castigo por una falsa pretensión. Desde aquí fue llevado a las ninfas del Citerone para escapar de las persecuciones de Era.

En el segundo relieve dionisiaco (Fig. 6) se muestra una representación del *thiasos* dionisiaco, que se encuentra en las artes figurativas desde principios del siglo VI BC (Schöne 1987: 1-11, 23). A este creciente interés por la procesión de Dionisio en la decoración de sarcófagos romanos en los siglos II y III AD, sin embargo, no corresponde una reflexión igualmente intensa y razonada en la investigación moderna. Se han dedicado numerosos estudios al propio Dionisio, tanto en el ámbito religioso como filológico, en los que se han puesto en primer plano las cuestiones sobre el origen, el culto y el significado para el desarrollo del teatro. Precisamente por eso debería sorprendernos que falte un estudio filológico similar con respecto al *thiasos*.

Dionisio se presenta como el único de los dioses que siempre va acompañado de una procesión. A diferencia de otras deidades, su naturaleza aparece menos caracterizada por acciones y hechos llevados a cabo de manera individual, y esto se refleja en la presencia constante de los personajes de su séquito. Hasta ahora, todos los intentos de aclarar la etimología de la palabra



*thiasos*, asociada por muchos con la palabra griega *thyrsos*, han fracasado. En un sentido más amplio podemos decir que el término fue utilizado por comunidades privadas con antecedentes culturales, que solían unirse para ofrecer un sacrificio a la divinidad preparando, para la ocasión, desfiles y fiestas de diversa índole.

Aunque las primeras atestaciones epigráficas del término se remontan únicamente a la época helenística, sin embargo, para buscar sus inicios, es necesario remontarse al menos hasta el siglo VII aC. En este período Alcmane mencionó asociaciones de hombres que se dedicaron a entonar Peana con motivo de los comedores comunes (Schöne 1987: 1-11, 23).

En el siglo siguiente, Solon menciona al *thiasos* sobre una asociación de *thiasotai*. En la época clásica el término pasó para designar el contexto festivo dedicado a Dionisio y también fue utilizado por Herodoto sobre el episodio relacionado con el rey escita Skyles quien, habiendo decidido iniciarse en los misterios báquicos, emprendió un *thiasos* por las calles de la ciudad de los Boristeni y recibió la consagración de Dionisio-Baco en la ciudad griega de Olbia (Hdt, I, 79, 1-5.).

Una configuración poética pero descriptiva del *thiasos* dionisiaco se encuentra también en las Bacantes de Eurípides (Eurip., *Baccanti*, vv. 55-61), Representadas en el año 406 aC, en las que hombres, mujeres de Tebas, ménades y sátiros formaron una procesión que se rindió por completo a Dionisio.

El tamaño de las figuras y la disposición de los cuatro primeros personajes femeninos con la cesura central representada por la ménade de tres cuartos ayudan a enmarcar el relieve en la llamada serie B de los sarcófagos que reproducen las imágenes del *thiasos* dionisiaco.

Los rasgos distintivos de esta serie se pueden enmarcar en la gran cantidad de figuras que participan en los *thiasos*, en su apretada disposición y en la altura generalmente alta del relieve que tiene fuertes acentos de claroscuro provocados por el uso del taladro (Ebert Schifferer 2005: 309-310).

La cronología de esta serie está situada entre 180 y 250-260 d.C. En particular, el brazo izquierdo de la Ménade se extiende con un movimiento curvilíneo en dirección a un racimo de uvas que probablemente forma parte, en la composición original, de una rama que se extendía por todo el borde superior de la caja del sarcófago. Con base en estos detalles, es posible proponer una fecha entre el 230 y el 240 d.C. para la prospección de Cardelli.

Finalmente, los dos últimos relieves dionisiacos se consideraron en el repertorio Matz-Duhn como parte de dos mitades del frente del mismo sarcófago (Matz 1968: 502-505 tav. 347).

La mitad izquierda se asoció con el relieve con el descanso de Dionisio (Fig. 7; Matz Duhn 1881: 72-74 n. 2311; Robert 1919: 306-316; Ebert Schifferer 2005: 305), la mitad derecha con el relieve con el descanso de Sileno (Fig. 8). No se habían planteado dudas sobre su antigüedad, aunque no se atestiguaban representaciones similares en sarcófagos romanos tanto en lo que respecta a la disposición decorativa como a la dimensional.

Robert (Robert 1916: 306-316) concluyó que era un pastiche. Sobre la base de su conocimiento de los sarcófagos dionisiacos pudo argumentar sin dificultad la existencia de comparaciones para cada una de las figuras presentes en los relieves de Cardelli, que casi habían sido ignoradas por los estudiosos. Robert creía que podía extrapolar ocho fragmentos distintos de seis sarcófagos diferentes de los relieves, utilizando un método de investigación puramente arqueológico. No utilizó métodos cognitivos artísticos como suele ocurrir también en trabajos y estudios arqueológicos.

Ya un año después de la publicación de su obra, Sieveking intentó formular la hipótesis de que ambos relieves formaban originalmente un solo complejo. Aunque nunca estudió la génesis de estas piezas directamente durante el Renacimiento y en la Edad Moderna, decidió atribuir las a una época antigua tardía, en particular a la época constantiniana. Según Sieveking representaban la visita de Dionisio a Icaro y la posterior donación del dios de la vida. Amelung (Matz 1968: 502-505). Volvió a proponer el problema, ofreciendo nuevas soluciones a la interpretación de las restauraciones y expresando una justificación estética según la cual «los relieves son particularmente feos». Es difícil resolver el problema iconográfico. El estilo de ejecución, sobre la base de la plasticidad y el drapeado de las figuras, parecería aproximarse al período Antonino.

Lamentablemente, no existen otras indicaciones de archivo que permitan establecer con precisión la extensión y la calidad de la restauración realizada por Boselli<sup>3</sup> en los relieves colocados en correspondencia con la portada del palacio Cardelli. Un hecho importante a tener en cuenta es la anomalía, también detectada por Ebert Schifferer en uno de sus importantes estudios sobre la restauración de estos relieves (Ebert Schifferer 2005: 303-311), según la cual la fecha de la cuenta pagada a Orfeo Boselli sería posterior a la muerte de Carlo Cardelli (1626-1662) y coincidiría por tanto con la fecha que se refiere a las cuentas pagadas por el tutor de su hijo Asdrubale Juniore, monseñor Francesco Falconieri, para pagar a los acreedores.

Por lo tanto, uno se preguntaría si no fue un error de transcripción en la fase de compilación del libro mayor. Según la tesis de Ebert Schifferer es presumible que la fecha de 24 de abril de 1663 consignada en el libro de contabilidad antes mencionado se considere como un *terminus ante quem* de las obras realizadas por el mismo escultor sobre los bajorrelieves.

## Epílogo

En base a las consideraciones hechas hasta ahora, sería exagerado ver en los relieves dionisiacos el resultado de un programa decorativo homogéneo y

3. Para conocer más información sobre la técnica de restauración utilizada se puede consultar en el capítulo XIX del libro II de su obra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Codice Palatino 833, O. Boselli, *Osservazioni della scultura antica d'Orfeo Boselli Romano*, Libro II, Cap. XIX).

orgánicamente concebido que apunta a exaltar temas como la intoxicación y el disfrute de los placeres de la vida. Sin embargo, es posible trazar algunas líneas iconográficas comunes sugeridas por el propio Conde Carlo Cardelli quien, hacia los mismos años que la restauración de O. Boselli, en las cláusulas de convenio con el escultor Nicola Menghini sugiere algunas preferencias en estilo e iconografía (ASC, AC, Div. I, FC, T. 6, fasc. 13, f. 453r).

## Bibliografía

- Agucchi, G. B. 1607-1615: «Trattato (1607-1615)», D. Mahon, *Studies in Seventeenth Century Art and Theory*, London.
- Arce, J. 1982: *El último siglo de la España romana*, Madrid.
- Beazley, J. D. 1956: *Attic black-figure vase-painters*. Oxford.
- 1963: *Attic red-figure vase-painters*. Oxford.
- Becatti G. 1965: *L'età classica*, Firenze 1965.
- Bellori, G. P. 1976: *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, E. Borea (a cura di), con introduzione di Previtali G., Torino.
- Bialostocki, J. 1977: «Y eut-il une théorie baroque de l'art?», J. Sláski (a cura di), *Barocco fra Italia e Polonia*, Warszawa, 29-56.
- Bianchi, U. and Vermaseren, M. J. 1982: *The Soteriology of the oriental cults in the Roman empire*, Leiden.
- Brelich, A. 1937: *A halálszemlélet formái a Római Birodalom sírfeliratain: Aspetti della morte nelle iscrizioni sepolcrali dell'impero Romano*. Budapest.
- Burkert, W. *Griechische Religion der archaischen un klassischen Epoche*, Stuttgart.
- Cagianò De Azevedo, M. 1948: *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Roma.
- Casadio, G. 1991: «Dioniso e Semele: morte di un Dio e resurrezione di una donna», in F. Berti (a cura di), *Dyonisos. Mito e mistero. Atti del Convegno Internazionale (Comacchio, 3-5 novembre 1989)*, Ferrara, 361-377.
- Cerchiai, L. 2008: «Gli Etruschi e i *pessoí*», in B. D'Agostino (a cura di), *Alba della città, alba delle immagini? Da una suggestione di Bruno D'Agostino*, Atene, 91-105.
- Cugnoni, I. 1883: *Aeneae Silvii Piccolomini Senensis qui postea fuit Pius II Pont. Max. opera inedita*, Roma.
- Daltrop, G. 1989: «Antikesammlungen und Mäzenatum um 1600 in Rom», Beck, H. and Schulze, S. (Hrsg.), *Antikenrezeption im Hochbarock, Schriften des Liebighauses*, Berlin, 37-58.
- Detienne, M. 1987: *Dioniso a cielo aperto*, Roma.
- Ebert Schifferer, S. 2005: «Romanitas als Pasticcio. Bauschmuck in einem römischen Treppenhaus des Barock», in *Der unbestechliche Blick. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag*, 303-311.

- Faldi, I. 1992: «Il mito della classicità e il restauro delle sculture antiche nel XVII secolo a Roma», A. Giuliano, *La collezione Ludovisi Boncompagni*, Venezia, 207-225.
- Félibien, A. 1696: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Treyoux.
- Ferrari, O. e Papaldo, S. 1999: *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma.
- Fornari, G. 2001: *Fra Dioniso e Cristo: La sapienza sacrificale greca e la civiltà occidentale*, Bologna.
- Fortunati, M.C. 2000: «Il trattato Osservazioni della Scoltura antica di Orfeo Boselli (1657-1661)», *Storia dell'Arte*, 100, 69-101.
- Gasparri, C. 1986: «Dyonisos», in *LIMC*, III, 414-514.
- 1992: Ad vocem *Dionysos*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurigo-Monaco 1992, vol. III, 1, p. 502.
- Greco Pontrandolfo, A. e Mugione, E. 1996: «La saga degli argonauti nella ceramica attica e protoitaliota. Uso e rifunzionalizzazione di un mito.» *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image. Actes du Colloque International, Rome 14-16 novembre 1996*.
- Harari, M. 1988: «Dioniso, i pirati, i delfini». *Pact. Revue du Groupe européen d'études pour les techniques physiques, chimiques et mathématiques appliquées à l'archéologie*, 20, 1988.
- Heydemann, H. 1880: *Satyr- und Bakchennamen*, Niemeyer: 1880.
- Homann-Wedeking E., Ad vocem «Dioniso», in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Roma 1960, vol. III, p. 112.
- Huskinson, J. 1996: *Roman children sarcophagi: their decoration and its social significance*, Oxford.
- Isler-Kerényi, C. 2001: *Dionysos nella Grecia arcaica: Il contributo delle immagini*. Pisa.
- 2010: «Dionysos am Pergamonaltar». *Antike Kunst*, 53.
- 2012: «Immagini E Incognite: Riflessioni Sui Sarcofagi Romani Con Scene Dionisiache», Biscottini, P. e Sena Chiesa, G., *Costantino 313 d. C: L'editto di Milano e il tempo della tolleranza*, catalogo della mostra, Milano.
- Kästner, V. 2007: *Der Grosse Altar von Pergamon*, in: A. Scholl – G. Platz Horster, *Die Antikensammlung. Altes Museum, Pergamonmuseum, Berlin 2007*, 262-289
- Kleiner, D. E. E. 1977: *Roman Group Portraiture: The funerary Reliefs of the late Republic and Early Empire*, New York.
- Lehmann-Hartleben, K. and Olsen, E. C. 1942: *Dionysus Sarcophagi in Baltimore, Baltimore*.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurigo – Monaco 1994, vol. VII, 1, sub voce *Pentheus*, p. 312.
- Lippolis, E. e Rocco, G. 2011: *Archeologia greca: Cultura, società, politica e produzione*. Milano.
- Massa, F. 2011: «Tra adesione dionisiaca e conversione cristiana: Clemente di Alessandria e il Tiresia delle baccanti di Euripide», *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica*, vol. 97, no. 1, pp. 147-165.

- Massa-Pairault, F.-H. 2007: *La gigantomachie de Pergame ou l'image du monde*. BCH Suppl. 50, Athen.
- Matz, F. und von Duhn, F. 1881-1882: *Antike Bildwerke in Rom: Mit Ausschluss der grösseren Sammlungen*, vol. 3, Leipzig.
- Matz, F. 1968-1975: *Antike Sarkophagreliefs. Die dyonisischen Sarkophage*, voll. I-II, Berlin.
- Moreno, P. 1994: *Scultura Ellenistica*. Roma.
- Musso, L. et alii 1990: *Galleria Colonna. Sculture*, Roma-Busto Arsizio 1990.
- Nava, M. L. e Osanna, M. 2002: *Immagine e mito nella Basilicata antica*. Venosa.
- Paribeni E., *Ad vocem «Penteo»*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Roma 1965, vol. VI, p. 28.
- Pfanner, Michael. «Bemerkungen Zur Komposition Und Interpretation Des Grossen Frieses Von Pergamon». *Archäologischer Anzeiger*, 1979. 1979 1979.
- Philippart, H. 1930: *Iconographie des Bacchantes d'Euripide*. Paris.
- Picozzi, M. G. 1998: «Aspetti del collezionismo romano di antichità nel XVII secolo», Benocci C. (a cura di), *Le virtù e i piaceri in villa. Per il nuovo museo comunale della Villa Doria Pamphilj*, Milano: 1998, 56-68.
- Picozzi, M. G. 2003: «Orfeo Boselli and the interpretation of the Antique», *Acta Hyperborea*, 10, pp. 89-122.
- Poulsen, F. 1951: *Catalogue of ancient sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*. Copenhagen.
- Robert, C. 1919: *Archäologische Hermeneutik: Anleitung zur Deutung Klassischer Bildwerke*, Berlin.
- Scaglia, G. 1992: «Il Frontespizio di Nerone, la Casa Colonna e la scala di età romana antica in un disegno del Metropolitan Museum of Art di New York», in *Bollettino d'Arte*, 72, 1992, 35-62.
- Schöne, A. 1987: *Der Thiasos: Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.* Göteborg.
- Sparti, D. 1998: «Tecnica e teoria del restauro scultoreo a Roma nel Seicento, con una verifica sulla collezione di Flavio Chigi», *Storia dell'arte*, 92, 60-131.
- Tomasello E., «Rappresentazioni figurate del mito di Penteo», in *Siculorum Gymnasium*, II, 1958.
- Trendall, A. D. 1967: *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*. Oxford.
- Trendall, A. D. and Cambitoglou, A. 1983: *The red-figured vases of Apulia: First supplement*. London.
- Turcan, R. 1966: *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques: Essai de chronologie et d'histoire religieuse*. Paris.
- Turcan, R. et alii 1999: *Imago antiquitatis: Religions et iconographie du monde romain, mélanges offerts à Robert Turcan*. Paris.
- Zanker, P. und Ewald, B. 2004: *Mit Mythen leben: die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München Hirmer.
- Zanker, P. et alii 2008: *Vivere Con I Miti: L'iconografia Dei Sarcofagi Romani*. Torino.



## Imágenes



**Figura 1**

*Exekias, kílix de figuras negras que representan el mito de Dionisio y los piratas terrenales, Monaco, Antikensammlungen.*

Desde <https://www.pinterest.it>



**Figura 2**

*Círculo de Euphronios, psykter de figuras rojas con Penteo desmembrado por las Bacantes, Boston, Museum of Fine Arts.*  
Desde [http://www.nospace.net/dene/2013/bad\\_girls/pentheus.jpg](http://www.nospace.net/dene/2013/bad_girls/pentheus.jpg)



**Figura 3**

Pintor de Brooklyn-Budapest, cráter de figuras rojas que representa la locura de Lycurgus, Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Desde <https://www.frammentiarte.it/2014/20-04-arte-vascolare-italiana/>



**Figura 4**

Estatua de Baco del santuario de Diana en Nemi, Kopenaghen, Glyptotek. Desde Gasparri 1986: fig. 544 n. 32





**Figura 5**  
Relieve con la infancia de Dionisio,  
Roma, Palazzo Cardelli, planta baja. Foto del autor



**Figura 6**  
Relieve con *thiasos* de Dioniso,  
Roma, Palazzo Cardelli, primer piso. Foto del autor



**Figura 7**

Relieve con el descanso de Dioniso,  
Roma, Palazzo Cardelli, segundo piso. Foto del autor



**Figura 8**

Relieve con el descanso de Sileno,  
Roma, Palazzo Cardelli, segundo piso. Foto del autor



# MODELITZACIÓ DE DINÀMIQUES DE GESTIÓ DE RECURSOS I ORGANITZACIÓ SOCIAL EN PRIMERES COMUNITATS AGRORAMADERES AL NORD-EST DE LA PENÍNSULA IBÈRICA\*

**Olga Palacios Martínez**

Laboratori d'Arqueologia Quantitativa, Departament de Prehistòria  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[olga.palacios@uab.cat](mailto:olga.palacios@uab.cat)

## Abstract

*The development of agro-pastoralism in the northeastern Iberian Peninsula (c. 5600-5500 BC) produced a substantial change on organisation and management of socioeconomic resources within/outside communities. Nevertheless, some features such as social organisation, cooperation or reciprocity remain invisible in the archaeological record and its investigation represent a challenge. Thus, this research study aims to model early agro-pastoral settlements in this territory to examine relationships between societies and their surrounding environment and evaluate what strategies they could have been employed in the past. To achieve this objective, it will present Bayesian networks as a method to model uncertainty and causality in the archaeological record to investigate in detail what type of organisation would have been more probable to guarantee their long-term survival. This study presents a different approach to characterise the 'other' (early agro-pastoral societies) from 'we in 2020' using statistical methods. Revolving around 'how we can approach the other and characterise past communities in an objective and 'scientific' way?', this communication proposes a different way to examine the 'invisibility' in the past.*

**Keywords:** *Agro-pastoralism, northeastern Iberian Peninsula, organisation, Bayesian networks.*

## Introducció

La present contribució té l'objectiu d'explorar quins mètodes es poden emprar des de l'arqueologia per examinar els aspectes socials del registre arqueològic. Aspectes com l'organització social o la gestió dels recursos són difícils de visualitzar en les evidències empíriques que tenim de les comunitats del passat. Per aquest motiu, es vol explorar com podem adreçar aquestes qüestions. Per fer-ho, ens hem centrat en la zona del nord-est de la península Ibèrica

\* Voldria agrair a Saray García i a Giulia Moretti per organitzar aquestes Jornades i convidar-me a presentar la meua investigació. Aquesta investigació s'ha realitzat amb els suports de la secretaria d'Universitats i Recerca de la Generalitat de Catalunya i del Fons Social Europeu.

en les primeres comunitats agroramaderes que van viure en aquest territori (corresponent al Neolític antic, 4500-5500 cal BC) (Fig. 1).

L'arqueologia només registra les evidències materials de l'activitat en el passat, el que fa que moltes vegades el registre sigui parcial donat que només un petit percentatge arriba a l'actualitat i també per les seves característiques materials. Com a conseqüència, se solen ubicar els assentaments i dins d'aquests les estructures materials més fàcilment conservables: fons de cabana, fogars, murs, sitges; principalment. En alguns casos, en funció del tipus de sòl i condicions de preservació, és possible trobar els cossos de les persones. El que en cap cas queda directament materialitzat és l'esfera social. Aquesta se sol estudiar a partir de les restes empíriques que permeten desenvolupar un model de com aquestes evidències podrien formar un conjunt (Fig. 2).

Això ens planteja, com podem modelar a les persones del passat? Fins a on podem arribar a conèixer i caracteritzar les poblacions del passat de manera objectiva i «científica»? Com podem definir qüestions tant transcendents com l'organització social a partir de les dades arqueològiques? I, tenint en compte que el neolític antic és un període que comprèn mil anys aproximadament: com podem identificar el «canvi» en aquestes societats? Tenint en compte aquestes qüestions, la present contribució té els objectius següents: (i) presentar quins són els marcs teòrics i metodològics emprats en l'actualitat per examinar les qüestions plantejades; (ii) explorar quins mecanismes socials i econòmics van emprar probablement els primers agroramaders que van viure al nord-est de la península Ibèrica per assegurar la seva supervivència; (iii) explorar diferents escenaris possibles a través del mètode de Xarxes Bayesianes per examinar sistemes complexos en arqueologia.

## Mètode

Hi ha tres mètodes principals per examinar i interpretar el registre arqueològic: (i) deducció; (ii) inducció i (iii) generatiu. En primer lloc, la deducció també és coneguda com a *top-down logic*, ja que primer s'observa l'evidència material, es descriu acuradament i, a partir de l'observació de repetició es dedueixen patrons, cosa que permet finalment desenvolupar una narració dels fets. En segon lloc, la inducció és coneguda com *bottom-up logic* consisteix a observar l'evidència material i, en lloc de descriure patrons com la deducció, s'investiguen totes les opcions que podrien haver generat el resultat observable i s'infereix (normalment utilitzant mètodes matemàtics) la més probable. En darrer lloc hi ha el mètode generatiu (també conegut com a *bottom-up logic*), on en lloc d'observar els fets, genera una base de dades, una teoria general de l'aspecte examinat, i experimenta amb totes les variables, paràmetres i relacions. Un mètode molt utilitzat és la simulació, donat que permet explorar diferents contextos en *silico* (en l'ordinador) i és una solució excel·lent per ar-

queologia perquè d'altra manera seria difícil representar i explorar el passat. No obstant això, en el present estudi s'aplicarà el mètode generatiu però no a través de la simulació, sinó utilitzant el mètode de les Xarxes bayesianes per representar l'organització social i dels recursos dels assentaments dels primers agro-ramaders del nord-est peninsular.

Les Xarxes bayesianes són una eina estadística emergent de la intel·ligència artificial i *machine learning* i pot ser aplicada a moltes disciplines diferents, des de l'ecologia (Andriyas i McKee 2015; Dang *et alii.* 2019), anàlisi de textos escrits (Lim i Tucker 2016), medicina (Kahn *et alii.* 1997), psicologia (Curia *et alii.* 2009) o per avaluar l'evidència científica (per exemple, Garbolino i Taroni 2002). En arqueologia no hi ha gaires casos on aquest mètode ha estat aplicat donat que el mètode generatiu encara representa una aproximació minoritària en comparació a la deducció i inferència. Tanmateix, presenta molts avantatges respecte a aquests altres mètodes. Les Xarxes bayesianes són utilitzades per estudiar sistemes complexos que comprenen diferents tipus d'informació (per exemple, quantitativa i qualitativa) i que, a més a més, no totes les seves variables són conegudes. És per aquest motiu que és una eina especialment adequada quan l'investigador/a coneix part de l'evidència del sistema i li agradaria comprendre millor com aquest funciona i poder inferir probabilitats dels diferents resultats que pot tenir, però aquests encara no s'han observat o són desconeguts (com en el cas de l'arqueologia). Primer, les dades prèvies s'han de definir amb relació a la hipòtesis que tenim la voluntat d'examinar i s'ha de transformar en probabilitat prèvia utilitzant el teorema de Bayes, on:

$$P(H|D) = \frac{[[P(D|H)][P(H)]]}{P(D)}$$

H: població

D: donada certes dades

P(H|D): probabilitat posterior, o també coneguda com la probabilitat d'una hipòtesis donada certes dades

P(D|H): la probabilitat de les dades observades

P(H): la probabilitat prèvia de la hipòtesis

P(D): la probabilitat de les dades a partir de totes els valors possibles que pot tenir

Una vegada la probabilitat prèvia s'ha definit, la Xarxa bayesiana genera noves dades a partir de l'observació o l'experiment que es vol realitzar per testar la hipòtesi. La probabilitat de cada dada és computada, de manera que el resultat de l'anàlisi bayesiana és la probabilitat posterior i la probabilitat és donada a partir de les dades observades (*convicció posterior = convicció condicional · convicció inicial*). El que és molt interessant d'aquest mètode és que força a l'investigador/a definir les hipòtesis explícites per tal de computar les seves probabilitats tenint en compte les dades conegudes sobre el



fenomen investigat. Un aspecte específic d'aquest mètode és que les dades es factoritzen utilitzant un graf acíclic dirigit (DAG) on els nodes són variables que engloben tots les seves possibilitats de freqüència i combinació amb altres nodes que està relacionat a través d'una taula de probabilitat condicional (CPT).

Per tal d'examinar les qüestions plantejades en aquest estudi, s'han seguit les pautes desenvolupades per Cain (Cain 2001) per desenvolupar Xarxes bayesianes i el software Netica Norsys<sup>1</sup> per dissenyar-les. Primer s'ha dissenyat un diagrama d'influència representat les diferents variables que es creuen rellevants en l'àmbit d'organització social i gestió dels recursos de subsistència en un sistema d'assentament del neolític antic (Fig. 3).

Per poder adequar la informació en termes de característiques del medi, topografia i clima, aquest estudi compara cinc assentaments diferents: la Draga, Font del Ros, Plansallosa, Vilagrassa i Guixeres de Vilobí (Fig. 4).

A continuació, s'han creat els nodes amb aquestes variables rellevants i s'han omplert les seves taules de probabilitat condicional a partir de fonts meteorològiques (Servei de Meteorologia de Catalunya i Institut d'Estadística de Catalunya), geològiques (Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya), agrònòmiques actuals i d'arqueologia experimental (Tempír 1976; Reynolds 1976 1986; Beranová 1987; Castagna *et alii.* 1995 1996; Palmer 1998; Kunz 2004; Troccoli i Codianni 2005; Cubero *et alii.* 2008; Hajnalová i Dreslerová 2010). S'han consultat fonts externes a l'arqueologia perquè no és possible extreure dades tan detallades com les que són necessàries en aquest estudi (Fig. 5). Per exemple, sabem que aquestes comunitats consumien blat, però necessitem estudis agrònoms en espècies ecològiques per poder definir quantes quilocalories aporten un quilo de blat.

Un altre aspecte a mencionar és el desconeixement de quin nombre de persones conviuria contemporàniament en un assentament. Per poder resoldre aquesta qüestió, es va decidir assignar un valor a cada assentament, definint que a cada assentament hi hauria una vintena d'unitats domèstiques formades per cinc persones aproximadament convivint al mateix moment un assentament al període estudiat. Seguint fonts modernes que ens diuen que cada persona necessita unes 2.000 kcal diàries per mantenir el seu funcionament metabòlic, es va calcular quantes kcal extres necessària cada persona per dur a terme cada activitat econòmica.

Una vegada les CPT ja estaven omplertes, es va unir tots els blocs a la BBN final, amb aquest resultat (Fig. 6).

## Resultats i discussió

Aquest estudi ha presentat una proposta d'estudi per modelar i definir un sistema del passat, fent possible l'exploració dels diferents tipus de mecanismes

1. Web: ([www.norsys.com](http://www.norsys.com))

que probablement van utilitzar els primers agroramaders vivint al nord-est de la península Ibèrica per garantir la seva supervivència. Els resultats ens permeten concloure que amb condicions mediambientals ideals, les comunitats obtindrien el màxim d'energia possible acomplint majoritàriament activitats agroramaders combinades, en menor mesura, amb la caça i la recol·lecció. Dins d'aquest context, les propietats geològiques que defineixen el sòl i la disponibilitat de la força de treball seran especialment importants.

S'han utilitzat quatre assentaments oberts de la mateixa cronologia amb els que s'ha explorat diferents escenaris socioecològics i, tot i que s'ha observat com les característiques del medi haurien tingut un impacte en la probabilitat de supervivència dels habitants de l'assentament, cal reavaluar el model desenvolupat. Les BBN han provat ser un bon mètode per formalitzar el sistema socioecològic que es volia estudiar, ja que ha servit per a la seva modelació i estructuració. En aquest sentit, es conclou que les Xarxes bayesianes constitueixen un bon mètode per examinar sistemes complexos en arqueologia donat que permet experimentar amb el passat a partir d'una base sòlida per la construcció del model permetent fer inferències probabilístiques amb una gran quantitat de variables. Malgrat això, el model desenvolupat no és prou flexible per poder experimentar amb el sistema de manera lliure, ja que les probabilitats inicials de cada combinació s'havia d'afegir manualment, ja que el *software* utilitzat (Netica Norsys) utilitza uns algorismes que no permeten agilitzar aquest procés.

Després d'aquest estudi ens tornem a plantejar la qüestió inicial: fins a on podem arribar a conèixer i caracteritzar les poblacions del passat de manera objectiva i «científica»? , la qual podem respondre que encara els límits per conèixer el passat s'han de determinar. Les Xarxes bayesianes és només un dels mètodes per quantificar el passat i representa un bon exercici per definir variables i possibles de valors. Tanmateix, no és l'únic i altres mètodes de quantificació com la simulació basada en agents també han provat la seva efectivitat per adreçar la qüestió plantejada (per exemple Baum *et alii*. 2020).

## Conclusions

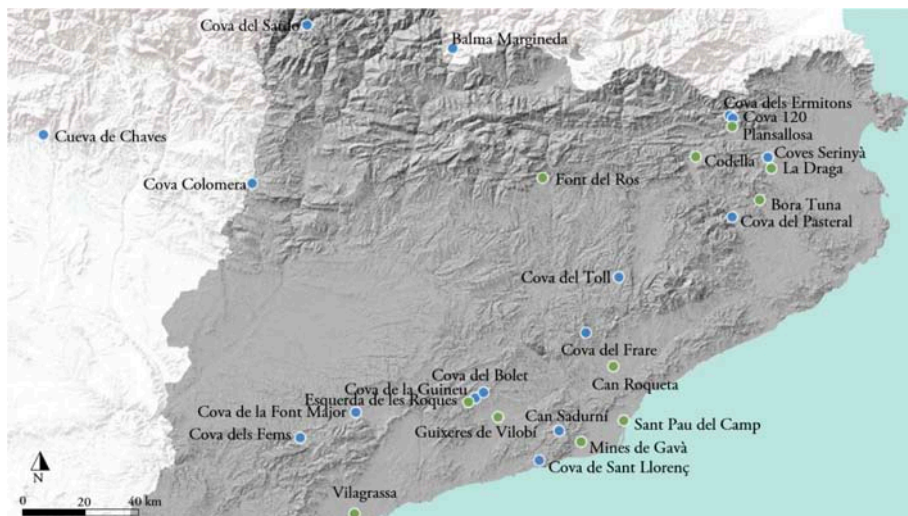
Com a conclusió, m'agradaria remarcar la utilitat de quantificar les dades per construir un sistema social, ja sigui actual com del Neolític antic. A través d'aquesta metodologia, ha estat possible construir un sistema socioeconòmic que ens permet adreçar qüestions socials més enllà de les materialitzades en el registre arqueològic. Definir el sistema ens permet formalitzar interpretacions que tenim construïdes sobre qui eren les persones, què feien, com ho feien i perquè ho feien. Tot i que aquest treball representa només un punt d'inici i hi ha aspectes que cal examinar amb més detall, pretén aportar una nova aproximació per estudiar els «altres», dins del marc de les I Jornades d'Estudis Doctorals d'Art i Musicologia «Al Marge de l'Art».

## Referències

- Andriyas, S. i McKee, M. 2015. «Development of a Bayesian Belief Network Model Framework for Analyzing Farmers' Irrigation Behavior». *Journal of Agricultural Science*, 7(7): 1-17.
- Baum, T., Mainberger, M., Taylor, T., Tinner, W., Hafner, A. i Ebersbach, R. 2020. «How many, how far? Quantitative models of Neolithic land use for six wetland sites on the northern Alpine forelands between 4300 and 3700 bc». *Vegetation History and Archaeobotany*, 29(6): 1-19.
- Beranová, M. 1987. «On the problems of plant production and subsistence in the Neolithic and Eneolithic». *Bylany Seminar*, 3: 273-277.
- Cain, J. 2001. *Planning improvements in natural resource management. Guidelines for using bayesian networks to support the planning and management of development programmes in the water sector and beyond*. Centre for Ecology and Hydrology.
- Castagna, R.; Borghi, B.; Di Fonzo, N.; Heun, M. i Salamini, F. 1995. «Yield and related traits of einkorn (*T. monococcum* ssp. *monococcum*) in different environments». *European Journal of Agronomy*, 4(3): 371-378.
- Castagna, R.; Minoia, C.; Porfiri, O. i Rocchetti, G. 1996. «Nitrogen level and seedling rate effects on the performance of hulled wheats (*Triticum monococcum* L., *T. dicoccum* Schubler and *T. spelta* L.) evaluated in contrasting agronomic environments». *Journal of Agronomy and Crop Science*, 176(3): 173-181.
- Cubero, C.; Ollich, I.; Rocafiguera, M. i Ocaña, M. 2008. «From the granary to the field; archaeobotany and experimental archaeology at l'Esquerda (Catalonia, Spain)». *Vegetation History and Archaeobotany*, 17: 85-92.
- Curiac, D. I.; Vasile, G.; Baniás, O.; Volosencu, C. i Albu, A. 2009. «Bayesian network model for diagnosis of psychiatric diseases.» In *Proceedings of the ITI 2009 31st International Conference on Information Technology Interfaces*, pp. 61-66. IEEE.
- Dang, K.B.; Windhorst, W.; Burkhard, B. i Müller, F. 2019. «A Bayesian Belief Network- Based Approach to Link Ecosystem Functions with Rice Provisioning Ecosystem Services». *Ecological Indicators*, 100: 30-44.
- Garbolino, P. i Taroni, F. 2002. «Evaluation of scientific evidence using Bayesian networks». *Forensic Science International*, 125(2-3): 149-155.
- Hajnalová, M. i Dreslerová, D. 2010. «Ethnobotany of einkorn and emmer in Romania and Slovakia: towards interpretation of archaeological evidence». *Památky archeologické*, 101.
- Institut d'Estadística de Catalunya, web: [www.idescat.cat](http://www.idescat.cat) (2020)
- Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya, web: [www.icgc.cat](http://www.icgc.cat) (2020)
- Kahn, C.E.; Roberts, L.M.; Shaffer, K.A. i Haddawy, P. 1997. «Construction of a Bayesian network for mammographic diagnosis of breast cancer». *Computers in biology and medicine*, 27(1): 19-29.
- Kunz, L., Eclerová, I. i Vlk, R. 2004. *Obilní jámy: konzervace obilí na dlouhý čas v historické zóně eurosibiřského a mediteránního rolnictví*, Valašské muzeum v přírodě.

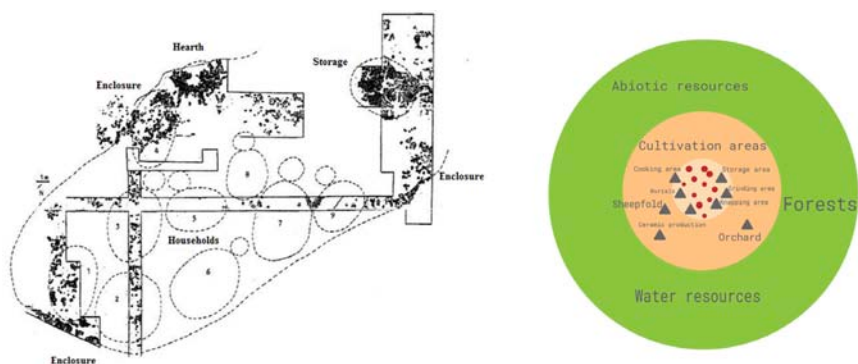
- Lim, S. i Tucker, C. S. 2016. «A bayesian sampling method for product feature extraction from large-scale textual data». *Journal of Mechanical Design*, 138(6): 1-26.
- Maestre, F. J. J., Quiles, M. P. i Giménez, P. T. 2019. «Advances in the analysis of households in the early neolithic groups of the Iberian Peninsula: Deciphering a partial archaeological record». *Journal of Anthropological Archaeology*, 53: 1-21.
- Mestre, J. M. 2017. *Guide des structures préhistoriques d'Europe*. METEOCAT, web: [www.meteo.cat](http://www.meteo.cat) (2020)
- Netica Norsys, web: <https://www.norsys.com/netica.html> (2020)
- Palmer, C. 1998. «“Following the plough”: the agricultural environment of northern Jordan», *Levant* 30(1): 129-165.
- Reynolds, P. J. 1976. *Farming in the iron age*, Cambridge University Press.
- 1986. *Butser Ancient farm: year book 1986*, Butser Ancient Farm Project Trust.
- Tempír, Z. 1976. «K rozsireniu pestovania pšenice dvojzrnej (Triticum dicoccon Schrank) v zapadnych Karpatoch», *Agrikultúra*.
- Troccoli, A. i Codianni, P. 2005. «Appropriate seeding rate for einkorn, emmer, and spelt grown under rainfed condition in southern Italy». *European Journal of Agronomy*, 22(3): 293-300.

## Descripció figures<sup>2</sup>



**Figura 1**

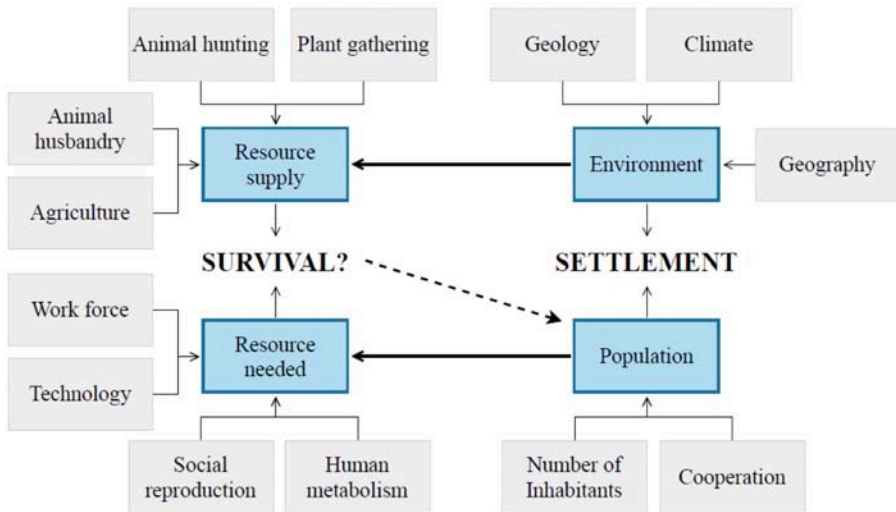
Mapa representant els assentaments de cova (blau) i oberts (verd). Mapa topogràfic extret de l'Institut de Cartografia i Geologia de Catalunya.



**Figura 2**

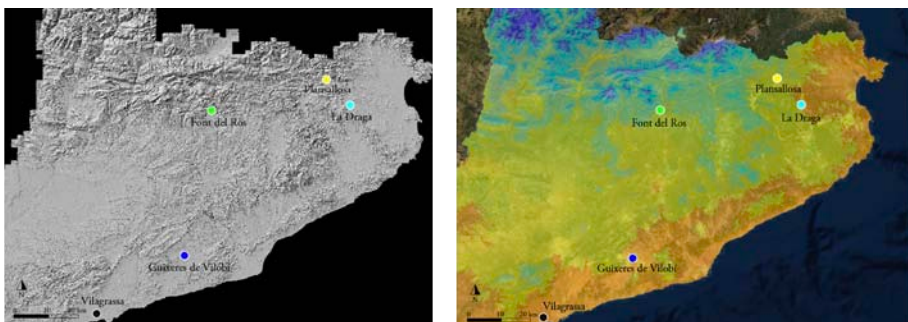
(A) Evidències del registre empíric arqueològic i (B) la seva possible interpretació en forma d'un model d'assentament del neolític antic. El jaciment és en Barranc d'en Fabra (Ampostà, Montsià), imatge extreta de Mestre 2017 i el model és una adaptació extreta de Maestre *et alii*. 2019.

2. Totes les figures han estat desenvolupades per l'autora: Olga Palacios Martínez, Laboratori d'Arqueologia Quantitativa, Departament de Prehistòria, Universitat Autònoma de Barcelona, excepte la Figura 2 on els autors estan citats en l'apartat de referències.



**Figura 3**

Esquema del sistema socioecològic modelat. Hi ha quatre blocs: (i) el medi; (ii) els recursos ubicats en el medi i explotats per les comunitats agro-ramaderes; (iii) la població que té un nombre de persones i un tipus d'organització social i (iv) els recursos necessaris. La probabilitat de supervivència serà en última instància la diferència entre l'energia obtinguda del medi i l'energia necessària per sobreviure.



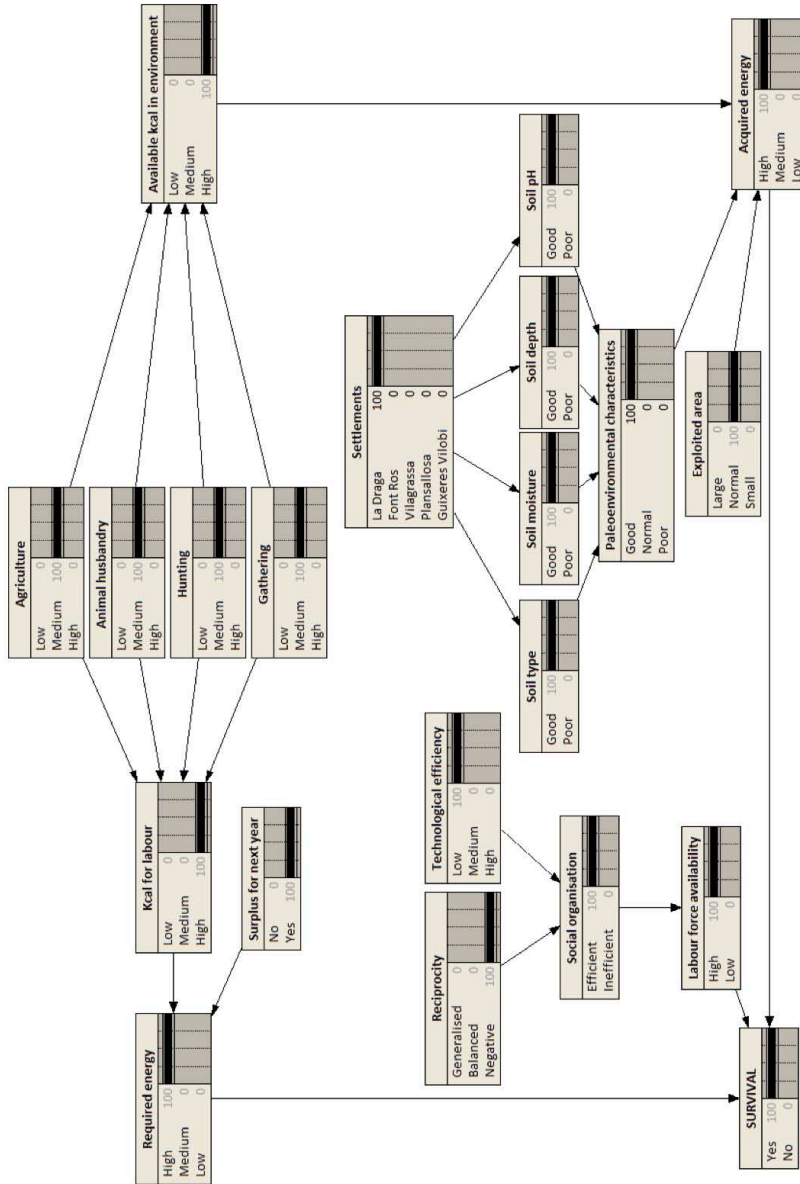
**Figura 4**

Mapes dels assentaments modelats en el present estudi. (A) Mapa 3D LiDAR on es pot veure la topografia dels assentaments (desenvolupar amb dades de l'Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya); (B) mapa de temperatures on es pot observar que les temperatures són semblants en tots els assentaments (desenvolupar amb dades de l'Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya i el Servei de Meteorologia de Catalunya).



Type of resource	Specie	Temperature (°C)	Precipitació (mm)	Altitude (m)	Type of soils	Kcal obtained 1kg of grains / animal	Crop yield t/ha-1	Columna1 Grain yield	Columna2 % diff.	
Agriculture	Einkorn	all	all	all	all		3200.18	0.08	10	
	Emmer	all	High	High	all		3620.015	0.11	4	
	Durum wheat	all	Low	Medium	all		3000.069	0.65	0.4	
	Bread wheat	all	Low	Medium	all		2609.062	0.65	0.3	
	Barley	all	all	Medium	all		3540.017	0.15	2	
	Pea	all	all	Medium	clay		1070			
	Lentil	all	all	all	all		3270			
	Fava bean	all	all	all	all		3410			
	Bitter vetch	all	High	all	all		3480			
	Common vetch	all	High	all	all		3480			
	Grass pea	all	all	all	all		3130			
	Flax	all	all	all	Very organic		5340			
	Poppy	all	all	all	all		5250			
	Livestock	Pig	Medium	Medium	Low and Medium	clay and sedimentary	100.000-500.000			
Cattle		Medium	High	Low and Medium	clay and sedimentary	5.000.000-200.000.000				
Goat		Medium	Medium	Low and Medium	clay and sedimentary	100.000-500.000				
Sheep		Medium	Medium	Low and Medium	clay and sedimentary	100.000-500.000				
Boar		Medium	Medium	Low and Medium	clay and sedimentary	1.000.000-5.000.000				
Red deer		Medium	Medium	Low and Medium	clay and sedimentary	1.000.000-5.000.000				
Roe deer		Medium	Medium	>1900	clay and sedimentary	100.000-500.000				
Auroch		Medium	Medium	Low and Medium	clay and sedimentary	5.000.000-200.000.000				
Wild goat		Medium	Medium	>1900	clay and sedimentary	100.000-500.000				
Red fox		Medium	Medium	Low and Medium	clay and sedimentary	500.000-1.000.000				
Rabbit		Medium	Medium	Low and Medium	clay and sedimentary	< 5.000				
Blackberry		all	all	all	all		430			
Gathering		Red elderberry	all	all	all	all		730		
		Grape	all	all	all	all		670		
		Wild cherry	all	all	all	all		500		
			all	all	all	all				

**Figura 5**  
Dades sobre el rendiment de cadascun dels recursos  
(dades obtingudes de les fonts mencionades prèviament)



**Figura 6**  
 Xarxa bayesiana final representant un assentament del neolític antic  
 al nord-est peninsular des d'una perspectiva socioecològica.



## PARA UNA IMAGEN CRÍTICA DEL MUSEO: DE LA EXHIBICIÓN AL CUIDADO\*

Iris Parra Jounou

Facultad de Filosofía  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[iris.parra@uab.cat](mailto:iris.parra@uab.cat)

### Abstract

*The traditional forms of representation in art museums and ethnological museums are due to the imperialist thought of the 19th century and they have frequently incurred in a violence practiced against alterity through discourses of power. Performative exhibitions as “Exhibit B”, from Brett Brailey, draw the attention on the need of an ethical responsibility from cultural institutions. Beyond processes of cultural reappropriation by historically subjugated communities, we can find a new field of investigation: the role of museums as a space of caring. The “Taking Care” Project, which started in 2019, intends to explore the potential of these cultural institutions as spaces where new narratives of diversity could help sculpturing more democratic, fair, empathetical and convivial societies.*

**Keywords:** *Museums, alterity, imperialism, representation, violence, ethics, caring.*

En primer lugar, debemos especificar que cuando hablamos de «arte primitivo» lo hacemos de forma no connotada, por convención histórica, y tras los intentos de la historia del arte de crear alternativas no influenciadas por el evolucionismo cultural con un juicio moral implícito, pero teniendo en cuenta la crítica postmoderna que se ha hecho a su uso, tanto del término *primitivo* como del de *Arte*, con cuyo uso aplicamos un aparato teórico-conceptual a las prácticas estéticas imbricadas de sociedades no occidentales (Ocampo 2011: 41).

Es innegable que hemos vivido un cambio de paradigma debido a un agotamiento del proyecto moderno: en el siglo XX hubo una aceleración del progreso técnico y cognitivo, que desencadenó asimismo grandes crisis morales y políticas (Sloterdijk 2018: 46). Y eso llevó a replantear la apropiación cultural en su dimensión ético-política. Ello fue acompañado por una serie de nuevas propuestas filosóficas de la alteridad. Si el paradigma moderno tenía una jerarquía que ponía como civilización superior la colonial —siendo el primitivo el «otro» sometido—, se basaba en la tradición y en una visión negativa de la diferencia, y partía de estereotipos y doctrinas evolucionistas, ahora se busca hacer de la diversidad el proyecto universal. En los estudios postcoloniales

---

\* Texto redactado en 2020.

y subalternos aparece una voluntad de autorepresentación y voz propia de estas sociedades, que permiten reactivar narrativas y cuestionarlas o complementarlas (Clifford 1996: 275). Ya Levinas nos advertía de la violencia que suponía la ontología occidental, que se basaba en la reducción de lo Otro a lo Mismo (Levinas, 2016: 39), violencia que aparece también de modo discursivo a través de la posesión de los marcos de representación y de los ejercicios de poder que se crean de forma transcontinental con la globalización (Guasch 2016: 31).

### **El punto de partida: fundamentos históricos y culturales**

A finales del siglo XIX París era el centro cultural de Occidente. Francia era una de las principales potencias imperialistas del momento junto con Inglaterra y, por lo tanto, se reflejaba en ella el resultado de una relación de poder desigual entre colonias y metrópolis. En este contexto se hace más patente la dualidad entre civilizado y bárbaro; progreso y subdesarrollo; temporal y atemporal; Mismo y Otro.<sup>1</sup> Se cree en la jerarquía de razas y en el determinismo biológico o evolucionismo. Se incide en la alteridad, el «nosotros» europeo versus el «otro»; el darwinismo social está a la orden del día. A su vez, se dibuja una nueva imagen del salvaje a partir de los textos de Montaigne, Diderot y Rousseau donde se propone una visión arcádica o mítica en la que el primitivo llevaría una vida simple con una moral y un pensamiento más puro.

El colonialismo hace que empiecen a llegar muchas piezas de las zonas lejanas, descontextualizadas, que se muestran en exposiciones universales y museos etnológicos a partir de mediados del siglo XIX. Los gabinetes de curiosidades dan lugar a museos antropológicos y, posteriormente, a museos de arte primitivo (cuando los artistas empiezan a valorar el factor estético de las piezas de ultramar como fuente de renovación artística). Además, estas exposiciones coloniales serán los primeros espacios institucionales, muy concurridos, en los que los occidentales pueden contemplar a estos «otros» (Méndez 2009: 32). Podemos decir sin grandes reservas que estas exposiciones no mostraban las realidades de los países lejanos que se habían colonizado; eran más bien un modo de propaganda de los estados para justificar el gasto de la colonización. Como dice Judith Butler, «partimos del supuesto de que los que gozan de representación, y especialmente de autorepresentación, tienen más probabilidades de ser humanizados, y quienes no tienen la oportunidad de representarse corren mayores riesgos de ser tratados como menos que humanos» (Butler 2006: 176).<sup>2</sup> Así, el arte primitivo pasó por la

1. A pesar de esta voluntad radical de separación antitética respecto a ese *otro*, ello presupone un elemento de síntesis, «Si Mismo se identificara por simple *oposición a Otro*, formaría ya parte de una totalidad que englobaría a Mismo y a Otro» (Levinas 2016: 33).

2. En relación con el uso de la violencia, Butler usa el ejemplo de la guerra en Iraq, pero el discurso es igual de válido para el imperialismo del siglo XIX en cuyas exposiciones se vendía una imagen del *otro* exótica y de fantasía sin reflejar las masacres y la violencia asociada.

categoría científica de artefacto cultural y por la categoría estética de obra de arte. Es entonces que surge la pregunta de si pueden ser presentadas como tal o si eso supone «una distorsión o apropiación de valor» (Morphy 2008: 173) teniendo en cuenta que en las exposiciones los objetos se muestran destacando sus propiedades formales mientras que la mayoría de estas obras formaban parte de un contexto ritual mítico cultural en sus lugares de origen.

## El museo y sus críticas

La construcción de las naciones europeas y su identidad está conectada con los museos y su rol a la hora de mostrar los expolios como símbolos de poder geopolítico. Hay que recordar que la difusión por todo el mundo de los museos está relacionada con el imperialismo europeo (Prösler 2005: 22). En este sentido, el proceso de descolonización ha incorporado —sobre todo desde 1980— un examen crítico del papel del museo y, tanto minorías étnicas como inmigrantes, han pedido la mejora de su representación en él (Thomas 2012: 1). Esta crítica puede dividirse en dos vertientes principales. Por un lado, el cuestionamiento de su estructura y función en tanto que garantes de la decisión de lo que merece definirse, conservarse e interpretarse. Sin embargo, ya no es tan obvio que los objetos no occidentales deban preservarse en museos europeos o estadounidenses.

Sin entrar a fondo en esta cuestión, que merecería un estudio aparte, vale la pena mencionar algunos aspectos. Lo primero es que la globalización es un proceso en el que entran en juego políticas culturales y de representación de la identidad. Ante una política exterior (o global), hay una contrapolítica local. Toda resistencia cultural es una resistencia política en una lucha asimétrica y esto queda reflejado en el arte primitivo, que, en ocasiones, critica la insensibilidad de los museos en relación con los valores indígenas. Después de 1950, estos pueblos «empezaron a hablar y actuar con más fuerza por sí mismos en un escenario global» (Clifford 1995: 21) con nuevas aproximaciones en los discursos y con un alejamiento respecto al canon europeo. En los años sesenta surgió con fuerza un movimiento anticolonial liderado por Frantz Fanon o Edward Saïd, entre muchos otros.

Los museos juegan un papel en la construcción de las identidades nacionales, no solo para los europeos. De ahí que muchos movimientos proclamen que las obras de zonas colonizadas deberían retornarse a sus lugares de origen para poder crear narrativas propias. Muchas veces, la referencia al arte tradicional surge como necesidad de autoafirmación comunitaria y de recuperación de costumbres prohibidas por los colonizadores, incluyendo los objetos que se usaban en ellas (Ocampo, 2011: 219). En otros casos, se trata de procesos de reafirmación nacional y estrategia geopolítica de países anteriormente colonizados y que ahora se alzan como potencias por derecho propio en el panorama mundial. El código ético de la ICOM (International



Council of Museums) aconseja en su artículo 6 la cooperación en el retorno y restitución de la propiedad cultural siempre y cuando se demuestre que se violaron los principios de las convenciones internacionales en su adquisición y si las leyes del país así lo permiten (ICOM 2017: 33).

Sin embargo, pese a estos intentos de regulación ética sobre el patrimonio expropiado, la realidad muestra una predisposición muy desigual por parte de las instituciones a las peticiones de retorno. El análisis de algunos ejemplos recogidos por la prensa internacional muestra esta variabilidad. Así, Chile consiguió en 2019 que el Museo noruego Kon-Tiki se comprometiera a devolver la totalidad de una colección de piezas arqueológicas, restos humanos y fotografías de Rapa Nui (Isla de Pascua), que fueron sacadas a mediados del siglo XX. En 2010 la Universidad de Yale (EE. UU.) devolvió a Perú, un total de 50.000 objetos y fragmentos arqueológicos de Machu Picchu. En 2009, el Louvre devolvió 5 fragmentos de frescos de una tumba faraónica a Egipto. Sin embargo, en otras ocasiones las negociaciones han resultado estériles: Turquía reclama desde 1934 dos esfinges de Hattusa al Museo de Pérgamo en Berlín; Colombia reclama a España 122 piezas de oro del Tesoro de la Quimbaya; Grecia busca recuperar los mármoles del Partenón, sin que el British Museum se inmute.

La segunda crítica al museo, por otro lado, y de forma remarcable, se centra en el tipo de representación que se hace en los museos de culturas no europeas, de qué marcos y discursos se rodean las imágenes y qué tipo de formas de subjetivación esconden. Se ha demostrado, por ejemplo, que las decisiones de los críticos de arte y los procuradores se centran en criterios rígidos primitivistas y en su selección «tienden a rechazar las piezas que parecen aculturadas, negando así la adaptabilidad y dinamismo de dichas culturas» (Thomas 1999: 167; cf. Thiong'o 2017: 86). Hay una preocupación por la «autenticidad» (Cf. Benjamin 2019; Errington 1998) siendo las piezas previas al contacto colonizador las que reciben un mayor valor.

La mejor manera para entender cómo la forma de presentación de la alteridad muestra sesgos en los procesos de comisariado es partir de algunos ejemplos que han puesto en jaque la praxis tradicional para poder compararlos y así poner sobre la mesa la importancia del cambio de discurso que subyace en las distintas prácticas.

### «Magiciens de la terre» o el *otro* artista

«Magiciens de la terre» fue una exposición comisariada en 1989 por Jean-Hubert Martin, director del Museo Nacional de Arte Moderno de París que marcó un antes y un después ya que «descubrió la profunda falla en el mundo del arte contemporáneo, limitado hasta entonces a las fronteras de Europa y América del Norte» (Guasch 2016: 19). Con ella hay un cambio de los *world art studies* a los *global art studies* que abandonan el interés por el *otro* desde la dicotomía centro-periferia, y tratan de sustituirla «por un arte de todas las

procedencias» (*Ibidem*: 48). Esto se refleja en dicha exposición, pues se intentan confrontar por primera vez obras de origen occidental y no occidental contemporáneas entre ellas, siendo el 50 % de los artistas provenientes de fuera de Europa o Norte América.

«Magiciens de la terre» aparece como respuesta a la exposición de 1984, «Primitivism in the 20th century art» del MoMA, dedicada al primitivismo a través de la búsqueda de similitudes entre arte tribal y arte moderno. Esta exposición presentó las obras primitivas sin autor ni fecha, de forma eurocéntrica y jerárquica. En contraposición, «Magiciens de la terre» muestra artistas con nombre y apellido, haciendo una confrontación entre creadores contemporáneos de todas las culturas del mundo. Aun así, la exhibición no estuvo exenta de comentarios. El título también fue un problema porque supone una visión romántica del artista como mago e implica un vínculo estrecho con la naturaleza (uso del término tierra y no mundo), incurriendo en un estereotipo, aunque pueda ser cierto en el sistema cultural de muchas sociedades cuyos artistas participaban.

*Magiciens de la terre* fue uno de los primeros intentos por parte de la tradición museística occidental de buscar alternativas al reconocimiento de los artistas provenientes de todo el planeta y su presentación sin jerarquías. Sin embargo, el desprecio hacia el *otro* no solo se ha dado históricamente a través de la negación de la capacidad artística de otras tradiciones culturales, sino a través del control de los marcos de representación, es decir, de la lectura que el paradigma eurocéntrico y sus valores ha hecho del resto de culturas. Parte de la crítica del poscolonialismo se ha centrado en visibilizar y cuestionar esta mirada hegemónica para dar espacio a otras narrativas. Así como hoy en día ha proliferado la publicación de literatura de frontera, mestizaje, etc., que muestra la realidad desde otra vivencia, otra voz y otra cultura, también ha habido exhibiciones que han criticado duramente la absoluta preeminencia de la mirada occidental. Para analizar algunos elementos de corte teórico, tomamos como ejemplo la exposición itinerante «Exhibit B», por ser uno de los casos que más revuelo y controversia generó en el debate público y por mostrar bien las contradicciones y susceptibilidades que forman parte del reconocimiento de la diferencia y de las desigualdades sostenidas durante años.

### El caso «Exhibit B»: el *otro* representado

Entre las múltiples formas en las que se puede ejercer la violencia, una es a través de la producción del *rostro* (Butler 2006: 177) al que se le impone un marco con una voluntad particular. En la filosofía de Levinas, el *rostro* —que va mucho más allá de la tez— es un concepto clave que se escapa a la representación y que actúa de imperativo ético hacia el uno en tanto que muestra su extrema vulnerabilidad. «Exhibit B», del director teatral sudafricano Brett Brailey, presenta obras performativas para, a través del arte,

mostrar los discursos imperantes resistentes, sobre todo en colonización, y denunciar el racismo y la deshumanización. La muestra recrea, entre otros, los zoos humanos y las exposiciones coloniales de entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, así como personas migrantes y racializadas hoy en día para establecer una crítica a la continuidad de los modos de exclusión. En ella, aparecen doce escenarios con actores que no se mueven ni interaccionan, pero que interpelan al visitante con su mirada.<sup>3</sup> Aparte de un cuarteto fijo de actores de Namibia, los participantes eran seleccionados entre la población de la ciudad donde se establecía la exposición, apelando mucho más a un otro integrado en la propia sociedad, pero marginalizado.

Esta exposición es, justamente una muestra de la teoría de Butler sobre el fracaso de la representación del rostro. Ante una estetización que pretende anular el sufrimiento que hay detrás, a través de un marco tendencioso, una imagen crítica debe, no solo no capturar el referente, sino mostrar dicho fracaso. La interpelación del otro que me lanza una demanda ética es, en este caso, evidente y vivida por parte del espectador a quien el *viviente* mira estático, con expresión neutra y le atraviesa para mostrarle ese grito que ha quedado tras la totalización y dominación de su alteridad.

La exposición itinerante se llevó a cabo entre 2010 y 2016 en ciudades como Viena, Helsinki, Bruselas, Berlín, Ámsterdam, París o Atenas, entre otras. Allá donde fuere generó mucha controversia,<sup>4</sup> siendo el caso más paradigmático el de la ciudad de Londres en setiembre de 2014 donde se anuló debido a las manifestaciones y protestas que generó.

### Nuevos retos: museos como espacios de cuidado

Las sociedades, en tanto que dinámicas y fluctuantes, han vivido un proceso de modificación de valores que ha comportado la creación de nuevas políticas y formas de convivencia. Del mismo modo, el museo, como institución pública, ha ido adaptándose a las necesidades geopolíticas y culturales de cada país. Hemos visto hasta ahora sus orígenes, las críticas que ha

3. Se recomienda ver imágenes de la exhibición. Puede consultarse la página web del proyecto <http://thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/> [consultado el 1/6/2020].

4. La prensa digital se hizo eco de algunos casos. Para el caso escocés, véase el artículo de la BBC (<https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/12ynxPVNKF1pYVrzZB9R2sM/exhibit-b-edinburghs-controversial-art-show> [consultado el 1/6/2020]); para el caso francés, los enlaces siguientes: <https://www.france24.com/en/20141208-art-france-paris-creator-exhibit-b-human-zoo-says-show-must-go-on> [consultado el 1/6/2020] y <http://www.rfi.fr/en/africa/20141207-french-exhibit-b-theatre-defies-anti-racist-human-zoo-protests> [consultado el 1/6/2020]. Las principales noticias sobre el cierre en Londres aparecen en *The Guardian* (<https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/27/is-art-installation-exhibit-b-racist> [consultado el 1/6/2020]). Julia Farrington dedicó un estudio de caso al tema que puede leerse en <https://www.indexoncensorship.org/2019/05/brett-bailey-exhibit-b/> [consultado el 1/6/2020].

recibido, y los cambios que ha ido sufriendo; es hora de ver ahora cuales son los nuevos retos a los que se enfrenta y qué papel puede desempeñar como parte de su rol público ante las demandas y nuevas necesidades de hoy en día.

Si pensamos en los principales problemas a los que se enfrentan nuestras sociedades en las próximas décadas, uno de ellos es la respuesta a una necesidad creciente de cuidados: tanto de grupos humanos como de ecosistemas. Es en esta diatriba en la que el museo debe reinventarse para ser un agente activo en las políticas que vendrán. En los últimos años el término *cuidado* y sus derivados han pasado a ocupar un lugar central en muchas áreas de investigación como la sociología, la economía, la política, la filosofía o los estudios de género. En un sentido amplio engloba un cambio de paradigma que propone un modelo sociopolítico alternativo relacional y de interdependencia entre los seres humanos y con el planeta. Siguiendo la definición dada por Joan Tronto y Berenice Fisher, el cuidado es una actividad que incluye todo lo que hacemos para mantener, continuar y reparar nuestro mundo y vivir en él de la mejor forma posible (Fisher y Tronto 1990). Es decir, toda la red que sostiene la vida. Bajo esta aproximación, que se acerca a las definiciones holísticas de salud, aparece una rama de estudio que propone un nuevo rol para el museo como espacio donde poder trabajar determinantes sociales que influyen en el bienestar. Así se delinea una función social de los museos con potencial terapéutico para los individuos y las sociedades a partir del valor de sus colecciones (Chatterjee y Noble 2013). En esta nueva deriva, en octubre de 2019 la Unión Europea financió el programa «Taking Care»,<sup>5</sup> con el subtítulo: «los museos etnográficos y de culturas del mundo como espacio de cuidado», liderado por el Museo del Mundo de Viena y formado por un total catorce centros de Europa, entre los cuales está el Museo Etnológico y de Culturas del Mundo, de Barcelona. El proyecto, de cuatro años de duración se estructura alrededor de la noción de cuidado para explorar el potencial de este tipo de museos como centros de investigación para pensar críticamente sobre el pasado del planeta i posibles futuros de convivencia tras el fracaso de las democracias plurales y las inequidades, y no solo como repositorios de una herencia que deba preservarse. A través de una serie de *workshops*, residencias creativas, *Lab meetings* y participación ciudadana, pretende ser un espacio de encuentro, práctica, experimentación social e innovación, donde se junten distintas formas de conocer el mundo y de redescubrir las narrativas de diversidad para ser co-creadas y compartidas públicamente. La red se divide en cuatro temas principales: *Matters of Care*, para elaborar un marco teórico; *From preservation to care*, donde repensar seriamente el rol etnográfico; *Ecological knowledge*, para establecer conexiones con el conocimiento medioambiental a través de las comunidades i formas de vida más sostenibles; y

5. Para más información sobre el proyecto y sus múltiples programas de desarrollo, puede consultarse la página web: <https://takingcareproject.eu/>.

*Care in the world we share with Others*, o el museo como espacio seguro e inclusivo, que puede sacar a la luz historias difíciles vinculadas a sus colecciones y así delinear un futuro más equitativo y de convivencia. En el caso barcelonés, por ejemplo, Narelle Jubelin, artista australiana, está colaborando para realizar una lectura personal y complementaria a las colecciones aborígenas del Tiwi (Australia).<sup>6</sup>

Intervenciones como esta, cuyos resultados no podemos valorar aún, ponen sobre la mesa el peso del pasado histórico colonial y abren caminos para un nuevo modelo de relación. Ideas que, sin embargo, deben ir de la mano con otras transformaciones sociales para hacer frente a los retos del futuro. Pasos tímidos, pero no por ello despreciables.

## Bibliografía

- Benjamin, W. 2019: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 195-223.
- Butler, J. 2006: *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- Chatterjee, H y Noble, G. 2013: *Museums, Health & Well-Being*, Nueva York, Routledge.
- Clifford, J. 1995: *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- Errington, S. 1998: *The death of authentic primitive art and other tales of Progress*, California, University of California Press.
- Fisher, B. y Tronto, J.C. 1990: «Toward a Feminist Theory of Care», en E. K. Abel y M. Nelson (ed.), *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*, Nueva York, State University of New York Press.
- Guasch, A. M. 2016: *El arte en la era de lo global 1989-2015*, Madrid, Alianza.
- Levinas, E. 2016: *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme.
- Méndez, L. 2009: *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo al contemporáneo*, Madrid, Síntesis.
- Morphy, H. 2008: *Becoming art. Exploring cross-cultural categories*, Sydney, UNSW Press Book.
- Prösler, M. 2005: «Museums and Globalization», en S. Macdonald y G. Fyfe (ed.) *Theorizing Museums*, Cambridge, Blackwell Publishers, 21-44.
- Sloterdijk, P. 2018: *¿Qué sucedió en el siglo XX?*, Madrid, Siruela.
- Ocampo, E. 2011: *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*, Madrid, Alianza.

6. Puede leerse la entrevista a Jubelin en el siguiente enlace:

<https://takingcareproject.eu/article/interview-with-narelle-jubelin-artist-in-residence-at-the-museu-etnologic-i-de-cultures-del-mon-barcelona> [consultado el 16/12/2020].

- Thiong'o, N.W 2017: *Desplaçar el centre. La lluita per les llibertats culturals*, Barcelona, Raig Verd.
- Thomas, N. 1999: *Possessions. Indigenous Art / Colonial Culture*, Londres, Thames and Hudson.
- Thomas, D. (ed.) 2012: *Museums in Postcolonial Europe*, Nueva York, Routledge.





## SPIKE LEE AND THE REPRESENTATION OF BLACKNESS: A CASE STUDY

**Marco Poloni**

Departament de Filosofia  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[m.poloni8@gmail.com](mailto:m.poloni8@gmail.com)

### Abstract

*Bamboozled is one of Spike Lee's most overlooked joints and yet the most violently and densely characterized. In this article I try to delineate the sociological issues that emerge from a careful review of the movie. Bamboozled is, de facto, a satire on satire itself: an edulcorate and exaggerated dystopia on the consequences of the passive acquiescence of a contemporary racism who operates – literally – under everyone's skin. Every character seems to act to avoid stereotyping...and yet he inevitably finds itself nurturing that same system he wants to escape – and, eventually, change. Mantan, the too-racist-to-be-true show as the ultimate weapon: by broadcasting it, Delacroix – a successful black man living the real American dream – is telling us that racism as we know it is over. How could there be racism, if the most popular show in America is making a black man rich? That is the irony: black people should stop acting da fool, like the minstrels in Mantan, and embrace the freedom that capitalism provides. Racism, as Lee so adamantly suggests, isn't a formal issue anymore. On the contrary, it is structural to society. It is so radical and deep-rooted that even apparent revolutionary acts end up being another form of spectacle. To quote Debord, commodity. What really characterizes Bamboozled as a real masterpiece is its meta-narration: in order for Lee to indicate that every social concept is mediated, he shoots the movie like a behind the scenes. We are made aware that what we are seeing is inter-mediated, that there's no objective reality. The camera moves in total opposition to any form of realism: the image remains commodified image. It is only through a detournement (i.e. a juxtaposition of isolated footage without any context) that the deception is unmasked. Too bad that Delacroix becomes aware of his delusion only a few moments before his death.*

**Keywords:** Spike Lee, Guy Debord, irony, otherness, bamboozled.

### A brief introduction

When a movie is running before our very eyes, we tend not to ask ourselves what color the director's skin is. Yet, every film – whatever its technical or social value might be – inevitably conveys on himself the personal history of those that created it. Would this individual come from a minoritarian *strata*, he will bring all the idiosyncrasies and the vicissitudes of his people. Furthermore, if he himself would be facing those centrifugal forces, he might feel legitimized to give them life in a filmic form. This is for sure Spike Lee's case. Lee is, to

some extent, a paradigmatic exemplar of *blackness*, whose facets he carries the burden. As much *corporate* as *independent*, *ecumenical* as *elitist*, *rebel* as *cautious*, *rap* as *soul*, *X* as *MLK*, he built a symbolical – and economic – empire because of which he is both revered and despised by the same people whose vicissitudes he depicts on a regular basis. As he declared: «labels are limiting. Period» (Manufacturing Intellect 2016). An heir of the social fights fought by the great blacks that preceded him, raised on a *middle-class* household, Lee (born in 1957) knew he could establish himself as the exponent of a new African-American generation – a generation who lead his infancy amidst the counter-cultural milieu of the '60s. But, at the same time, a generation experiencing a continuous psychological, hidden, well-rooted racism that is no longer formally enforced by law. What Lee narrates is above all a heterogeneous collection of individuals with an infinite series of internal contradictions, so that «the viewer understand the tragedy and the majesty of community within the United States in its heteroglot character» (Conard, 2011, p. 105). His movies are entrenched in «what we all know, but refuse to acknowledge, speak, regret, or change» (Diawara, 1993, p. 167). By doing so, the eclectic *ensemble* of his works represents a multifaceted *corpus* narrating blackness from a genuine position, thus providing a necessary antagonist perspective to Hollywood's. According to Lee, it is due time to move from the old ways of thinking («“The number one problem with the old reactionary school was they cared too much about what white people think”» (Ellis 1989: 237)) to find an autonomous path towards full recognition, instead. «His mission is freedom – that monumental and elusive “*it*” that Black folks have always realized they gotta have» (Diawara 1993: 175). Lee's movies show that «the formation of a truly inclusive U.S. character is not a smooth linear path or a “*melting pot*” of high school civic courses; rather, it is one fueled by contradictions, conflicts, misunderstandings and the birth pangs of a new society» (Conard, 2011, p. 38).

### A Case study: bamboozled

«As I bled to death,  
as my very life oozed out of me,  
all I could think of was something  
the great Negro James Baldwin had written.  
“People pay for what they do, and still more for what  
they have allowed themselves to become,  
and they pay for it, very simply,  
by the lives they lead”»  
(Lee, 2000)

«Oh, I say and I say it again, ya been had! Ya been took! Ya been hood-winked! Bamboozled! Led astray! Run amok! This is what He does» (Lee 1992). It's with these exact words that Denzel Washington (as a fictional Malcolm X) captivates a black Harlem's crowd. As he's stating, all those in attendance have

been impaired and bamboozled by the white man. As long as they'll mimic his behavior, hoping for some kind of recognition, they'll never obtain actual freedom. These are precisely Spike Lee's intentions behind his movie whose title originates from this speech. *Bamboozled* is, technically, a noir narrated by a dead man reflecting on the events which will eventually lead to its homicide.<sup>1</sup> It's the story of a self-fulfilling prophecy. The broadcasting of a too-racist-to-be-true TV show – conceived by a black screenwriter who expects to trick the system by overexaggerating it – kicks off a butterfly effect which will eventually lead only to blood and destruction, until the system regains its sovereign position. Here, the diegetic structure totally overlaps the extra-diegetic. *Bamboozled* is an edulcorate and exaggerated dystopia on the consequences of the passive acquiescence of a contemporary racism who operates, literally, under everyone's skin. You can't, conversely to what Delacroix – played by a superb Damon Wayans – believes, jeer the status quo from the subordinate position where the black culture finds itself, considering it like some heritage who belongs only to the past.<sup>2</sup> But you can't even appropriate, in the opposite direction, a subordinate universe's cool symbols – a universe which someone can be a part of only if he experienced every little daily struggle. This is Dunwitty's (the studio's spokesman) fault, a man who believes to be within black culture just because he married a black woman. From high atop his white privilege, he likes to think that things have changed enough that we don't need to act politically correct anymore, that there's no need for special attentions – race wise – anymore, even though his whole staff is white – with the exception of a few blacks.



**Picture 1**

Dunwitty's studio. Behind him, pictures of great black athletes.

1. The easiest comparison is *Sunset Boulevard*, by Billy Wilder.

2. «The mission was accomplished. All of these people left the room thinking... they would have real input. I was writing this pilot alone, myself, me, moi!» (Lee, 2000).

*Mantan*, the show that should reenact the old minstrel shows with actors in blackface, is the crowbar through which one can unhinge the fairytale that racism still exist nowadays. As Jason Bellamy and Ed Howard write:

by broadcasting a minstrel show full of outdated racist imagery, they're suggesting that the only form of racism is this kind of super-obvious stereotyping, which is so blatant that it's easy to think that racism no longer exists, that there's no relation between blackface and the much more insidious and undercover racism that keeps black entertainers like Delacroix, his father and Manray ghettoized and marginalized, or the kind of racism that leads to situations like having a roomful of white writers writing for a supposedly black show and providing readymade excuses for the lack of black writers, including a dearth of qualified black people being available (Bellamy, 2012)

Delacroix and Dunwitty commit the most outrageous crime in Lee's view: they reject their own identity and behave like someone they're not – and can't be. In one scene of the movie, «Delacroix distastefully remarks, "I don't want anything to do with anything black for at least a week," as if he could escape his existence and live unracialized for a time (Conard 2011: 168).

But what *Bamboozled* truly shows is also and mainly the quandaries in nullifying the expectations and stereotypes of a predominantly white society, and we realize that conveniently in the Mau Maus scenes. We expect «black people, and especially black men, to be either buffoons or killers, and almost everyone in this film is all too eager to feed into that system, on the air or off» (Bellamy, 2012). In one key scene, Delacroix and Sloan are auditioning black performers for *Mantan*:

they see a parade of comics, singers and performers, mostly validating Big Blak Afrika's complaint, since Delacroix is delighted by anything crude and abrasive, while looking on with bafflement at the musician who plays the didgeridoo, because his beautiful, melancholy music doesn't fit at all with the image of blackness that Delacroix is envisioning here – anything that displays black people as capable of grace and beauty is out. And then the Mau Maus themselves come out, rapping and shouting, delivering their in-your-face aggressive style of performance, and Delacroix seems physically disgusted. Because of the rest of the sequence, one might think that Lee is once again showing Delacroix missing the point, but it's hard to tell, mainly because after all the rhetoric delivered by the Mau Maus throughout the film, their actual performance *is* incoherent and empty, their presumably political lyrics entirely indecipherable amidst all the shouting (Bellamy, 2012)

This assumption is then confirmed by the finale, where the Mau Maus simply end up playing the "violent gangster" stereotype – broadcasting it, too – the same stereotype they claim to step away from. Ultimately, these activists have nothing to offer but guns and pointless deaths. They end up «killing black people while the "colonizer" of the airwaves, the network, remains untouched» (Hamlet & Coleman, 2009, p. 98). What Lee thinks of them is condensed in «the scene where they're killed by the cops. They're celebrating their murder of *Mantan* by drinking big bottles of Da Bomb, the malt liquor that Lee had earlier lampooned in a sequence parodying advertising targeted at black people» (Bellamy, 2012).

*Bamboozled*, as a whole, needs a multilayered reading to fully appreciate its intellectual coherence. In an interesting essay inside *Fight the power!*, Phil Chedester and Jamel Santa Cruze Bell label it as maybe the «first true post-modern satire» (Hamlet and Coleman 2009: 206). In the words of Lee (from a public lecture): “it’s a funny film, [...] where even black audience...they wanna laugh but [think] “I shouldn’t laugh”. In the artificial twist of the real, each laugh is paid dearly: «“Always keep ‘em laughing” is Delacroix’s mission statement, imparted by his father, but while *Bamboozled* is an often-funny film, each and every laugh is chased with bile – the flavor of knowing that just beyond the joke is a bitter, ugly truth» (Bellamy 2012). It is no coincidence that in the movie’s introduction Delacroix defines the word “irony”, with a tone that closely resembles that used in *infomercials*. «By so clearly and adamantly labeling his work in its opening moments, the director might be saying more about his expectations for his audience than about the film itself» (Hamlet and Coleman 2009: 203). In the essay I previously quoted, Chidester and Bell see *Bamboozled* as a testimony beyond post-modernism inasmuch it rebuts – almost in a material sense – the possibility of a detached point of view from where one can observe nihilistically the world. That is, a satire on satire itself. *Mantan*, in a fair society, is a show that cannot by any means even be conceived. When Delacroix classifies it as «art, and that is what it should be called» (Lee 2000), he «equates any sort of moral examination of art with its censorship, thereby failing to distinguish between two very different critical stances—one condemnatory of an artwork’s particular features, and the other condemnatory of its very existence» (Conard 2011: 168–169).



**Picture 2**

Manray and Delacroix are shadowed by the characters they displayed in *Mantan*.

But there's more. One of the reasons why I believe this is a decisive movie is because it carries on the Debordian message of the spectacular images as fetishes of commodities. Quoting directly the situationist intellectual (what's more, from one of its cinematic production): «the existing images only reinforce the existing lies» (Debord 1978). By his own admission, Lee was widely influenced by *Network* (Lumet, 1976), an astute raid into the world of television and its persuasive power.<sup>3</sup> The director's idea, in *Bamboozled*, is that racial identity is built through mediated images, rather than direct experience of the real. The production's marked surreality thus gain a strong social meaning:

Throughout *Bamboozled*, Lee positions the camera so that his scenes are not always windows onto the world, as if seen by the naked eye from an embodied point of view within a linear-perspective scheme; rather, the world of *Bamboozled* is askew, seen from above and below and from around the corner, under the table, or way, way, way down the hall. Such skewing, in that it draws attention to the way a lens frames and constructs a scene, makes the viewer palpably aware of the camera's presence and, by extension, its looking. This awareness, I believe, is meant to register on the viewer's part as an awareness of the world as a thing not simply *there*, but looked at and brought into being by us, as constituted by the gaze as that which we see and know. We recognize the camera as a kind of eye, and as a lens through which an actual eye has looked, and we identify with it as such (Hamlet and Coleman 2009: 69)

Returning to Debord, it's like we are in front of a «revolutionary criticism of the art, not a revolutionary form of art criticism» (Debord 2001).<sup>4</sup> Lee isn't aiming at racism as a message conveyed by TV, but at TV (and, to a larger extent, all media) as a structurally racist medium, whatever its contents are. This is why *Mantan* doesn't create a buzz: blackness has become commodity and, as such, it's indistinguishable from the rest. The reactionary and compulsory structure of TV is therefore exposed through a *detournement*, i.e. the *collage* of videos that Sloan forces Delacroix to watch while he's lying on the ground. The *footage* that retraces the representation of blackness along the 20th century takes in a completely different meaning when its components are decontextualized and reassembled. As Chidester and Bell rightfully note:

by piecing together entire collections of images, the artist can suggest a certain narrative visual logic, a history that is founded not in material fact, but in the invitation to read a series of visuals as a related whole [...] Forced at gunpoint to consider what his *Minstrel Show* has contributed to, Delacroix watches a ferocious montage of quick scenes that chronicle the history of African American depictions in film and television. Denied any true historical context for these images, the viewer is compelled to read them as a single contemporary depiction, and to consider how

3. Howard Beale's – the main character, played by Peter Finch – vicissitude is closely similar to Delacroix' in *Bamboozled*.

4. My translation from Italian.



those images not made present in the montage – snippets from hip-hop videos, scenes from modern buddy films, etc. – would themselves fit seamlessly within this collage [...] that reflects Lee's understanding of the postmodern milieu into which he would introduce his film as a satirical form [...] Lee has discovered a means of turning postmodernism's fascination with the image as image into a potent satirical tool (Hamlet and Coleman 2009: 208–209)

It doesn't matter how much Delacroix desires to amplify its perceived violence. The image remains commodified image. And the capitalist system is its ever hungry Moloch, like the huge engine in *Metropolis* (Lang 1927). «The devastating power of such imagery, some argue, cannot be overcome by recontextualization or reconfiguration, and to reintroduce this imagery into circulation, even in transgressive form, only reproduces its original dehumanizing effects» (Hamlet and Coleman 2009: 82). In maybe the most distinctive trait of the movie, Lee effectively depicts the growing sense of abhorrence the characters feel every time they have to apply the blackface before going on stage. Any kind of dialogue is unnecessary for the audience when they watch the actors watching themselves on the mirror, losing their own character and humanity by the hand of the burnt cork.

It's this very daring – and remarkably challenging – attempt to portray both the satirical caricature and the humanness beneath that highlights Lee's response to the postmodern alienation of the image from its object of representation, a claim that should have effectively neutered the rhetorical power of the satire [...] this complex treatment of character in *Bamboozled* contributes in a significant way to the film's satirical force as well as its clear sense of humanity (Hamlet and Coleman 2009: 213)

The schizophrenic illusions that Delacroix experiences in his studio once his show has paved the way for a spiral of violence are the symbol of that disconnection between satire and humanity. In relation to the plot, the piggy bank is what T.S. Eliot would define “objective correlative”: as it begins eating money uncontrollably, so Delacroix pays his morally disgraceful idea with fame – and with the dehumanization of the world around him. He created his «minstrel show as an attempt to be the tail that wags the dog, but somewhere along the way, and without him entirely noticing it, the system reasserts its dominance. Maybe it's fame that corrupts. Maybe fortune. It doesn't really matter. To swap metaphors, the bottom line is that the house always wins» (Bellamy 2012). In today's socio-economical system, the house is like Mantan's screenwriters meeting: a white, aseptic, ultra-capitalistic environment where blackness is tolerated as long as it generates profit without causing *negative externalities*. The hegemonic ideology of capitalist reproduction may be blind to skin color, but its history is not. Literally and metaphorically, money is also soaked in black blood. *Bamboozled* aims at disorienting – and dis-identifying – the audience through the multiplication of mirroring devices. Spike Lee's captivating depiction of otherness lies in this phenomenological glitch.



## Bibliography

- Bellamy, J. (2012, February 25). The Conversations: Bamboozled. Retrieved February 28, 2020, from <<https://www.slantmagazine.com/film/the-conversations-bamboozled>>.
- Conard, M. T. 2011: *The philosophy of Spike Lee*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Debord, G. 1978: *In girum imus nocte et consumimur igni*.  
 — 2001: Per Un Giudizio Rivoluzionario Sull'Arte. In *Guy Debord (contro) il cinema*. London: Venezia.
- Diawara, M. 1993: *Black American cinema*. New York: Routledge.
- Ellis, T. 1989: The New Black Aesthetic. *Callaloo*, (38), 233. <<https://doi.org/10.2307/2931157>>
- Hamlet, J. D. and Coleman, R. R. M. 2009: *Fight the power!: the Spike Lee reader*. New York: Peter Lang. Retrieved from <[http://books.google.de/books?hl=de&lr=&id=joryxO1L2lgC&oi=fnd&pg=PR9&dq=DeLue,+Rachael+Ziady+\(2009\),+“Envisioning+Race+in+Spike+Lee’s+%27Bamboozled%27”,+&ots=S8m45DoNFB&sig=cBm7iavKfZ-9Am7bM6p7jksrZ2M](http://books.google.de/books?hl=de&lr=&id=joryxO1L2lgC&oi=fnd&pg=PR9&dq=DeLue,+Rachael+Ziady+(2009),+“Envisioning+Race+in+Spike+Lee’s+%27Bamboozled%27”,+&ots=S8m45DoNFB&sig=cBm7iavKfZ-9Am7bM6p7jksrZ2M)>.
- Lang, F. 1927: *Metropolis*. Universum Film.
- Lee, S. 1992: *Malcolm X*. Warner Bros. Retrieved from <[https://www.imdb.com/title/tt0104797/?ref=nm\\_knf\\_i2](https://www.imdb.com/title/tt0104797/?ref=nm_knf_i2)>.
- 2000: *Bamboozled*. New Line Cinema. Retrieved from <[https://www.imdb.com/title/tt0215545/?ref=nm\\_filmg\\_dr\\_53](https://www.imdb.com/title/tt0215545/?ref=nm_filmg_dr_53)>.
- Lumet, S. 1976: *Network*. MGM.
- Manufacturing Intellect. 2016: Spike Lee interview on “Malcolm X” (1992). Retrieved from <<https://youtu.be/CH3QQDEH2TE>>.

## “L'ALTRO” NELLA STATUARIA E NELLA CERAMICA GRECA. SPUNTI PER UN'ANALISI DEL RAPPORTO TRA MONDO GRECO E MONDO BARBARICO

**Matteo Pucci**

Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di storia dell'arte  
Macroarea di Lettere e Filosofia  
Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”  
[puccimatteo91@gmail.com](mailto:puccimatteo91@gmail.com)

### Abstract

*The aim of this contribution is to explain how Greeks used to describe “the other” from the Archaic Period to the Hellenistic Age. In the Odyssey the others were depicted as people having their own peculiar culture, but they all had greek names (e.g. Polydamna). Other times greek authors described physical and cultural features of the others with a remarkable curiosity (the same philological representation can be found in some head-shaped vases). We can fix the turning point of the relationship between Greeks and “Barbarians” after the Persian Wars. Since then Greeks have seen “the others” (especially Persians) as enemies, due to their different political organization; so they were represented as irrational monsters in several cases. During the Hellenistic Age, Greeks showed an increased curiosity for the peculiar features of foreign people (Galatians, in this case), despite a still present sense of superiority, paying attention to the real appearance of the foreigners. These different views of “the others” were translated in sculpture as well.*

**Keywords:** *Barbaro, straniero, grecità, statuaria, ceramica.*

Il rapporto tra i Greci e le popolazioni anelleniche è ancora oggi un problema difficile da definire in maniera univoca: esso, infatti, non deve essere immaginato come una relazione statica, ma come un fenomeno in continuo divenire secondo uno sviluppo diacronico, anche se non del tutto lineare, almeno dall'età arcaica fino all'Ellenismo. Il concetto di alterità rispetto alla cultura del mondo ellenico, originatosi probabilmente nel VI secolo a.C., quando le città della Ionia d'Asia entrarono in più stretto contatto con la compagine statale persiana, si arricchì di elementi ideologici e politici che resero incolmabile il distacco tra Greci e “altri” a partire dal V secolo a.C. Questo cambiamento ebbe come motivazione principale lo scoppio delle Guerre Persiane, che portarono a una strutturazione ben delineata del termine *barbaros*.<sup>1</sup> Successivamente,

---

1. Le ipotesi sull'origine del termine sono varie. Scartata quella per cui esso sarebbe nato dalla propaganda ateniese in seno alla Lega di Delo nel V secolo a.C. o addirittura più tardi, nel IV secolo a.C., vi è la possibilità che esso affondi le radici nel IX secolo a.C., come conseguenza della colonizzazione ionica d'Asia. Al di là di tali supposizioni, è certo che il concetto di *barbaros* si

nel IV secolo a.C., nonostante le precedenti vittorie dei Greci su Persiani, le città della Ionia tornano nella sfera d'influenza dell'impero del Gran Re, causando diverse reazioni nell'Ellade, in particolar modo ad Atene. Isocrate, infatti, predicherà una incolmabile divergenza tra mondo europeo, ovviamente ellenocentrico (o meglio, almeno in un primo momento, atenocentrico) e Asia (Isocr. *Panath.* 47), ma ormai la Persia era profondamente penetrata negli affari greci spaccando il blocco quasi unitario di città che nel V secolo l'avevano sconfitta in maniera schiacciante. Già durante la Guerra del Peloponneso, infatti, Sparta non esitò a chiamare in causa l'impero persiano contro Atene (Coleman 1997: 195; Musti 1989 [2017]: 429-434, 437-439; 500-506; Squillace 2019: 118-126).<sup>2</sup> Naturalmente in questa sede non si tratterà il concetto di ospitalità, che pone ulteriori problemi interpretativi e, soprattutto, costituisce una parziale eccezione nel panorama poc'anzi delineato.

Se si analizzano le testimonianze letterarie sull'opposizione tra i Greci e il mondo esterno, già nell'Odissea convivono diversi atteggiamenti nei confronti dell'altro, che poi ritroveremo anche in seguito: informazioni inesatte o vaghe in associazione a elementi oggettivi o a semplici *topoi* letterari ai limiti del pregiudizio (Nevill e Nippel 2002: 278-279). Innanzitutto, visto lo stretto rapporto che con quella terra avevano i Micenei (Cultraro 2006 [2017]: 216-220; Marazzi 1986: 323-326; Vincentelli e Tiradritti 1986: 327-334 e Liverani 1986: 405-412), nell'Odissea sopravvive un vago ricordo dell'Egitto, di cui sono noti alcuni elementi caratterizzanti, come l'isola di Faro (Od. IV, vv. 354-357) e il lungo fiume che solcava quella terra (Od. IV, v. 477), ma della prima è totalmente errata la distanza dal continente, del secondo è invece errato il nome (non più "Nilo", ma semplicemente "Egitto"). La scarsa conoscenza che i Greci conservavano dell'Egitto dopo la fine della civiltà micenea comportava quindi non solo un'alterazione dei dati raccolti nei secoli precedenti, ma anche un'ellenizzazione di quei ricordi lontani: basti pensare ai nomi dei personaggi egizi, tutti di chiara origine greca (Od. IV, vv. 126, 228).<sup>3</sup> Tra i *topoi* letterari rientrano quelli, destinati peraltro ad avere un grande successo nei secoli suc-

---

sia rafforzato tra VI e V secolo a.C. per via del contrasto tra Ioni e Persiani, per poi standardizzarsi a metà del V secolo a.C. sulla spinta della politica ateniese (Gualandi 2003: 203; Kim 2013: 25-26, 30; Lissarrague 2002: 117-118; Musti 1989 [2017]: 313; Nevill e Nippel 2002: 283, 288-289). Le guerre contro l'impero persiano sono considerate un punto di svolta in Baslez 1984: 183 e in Coleman 1997: 176, 189 (Baslez, pur aderendo a tale posizione, aggiunge al fattore politico anche l'abbigliamento e il modo di combattere; cfr. Baslez 1984: 188-189, 198). Un dualismo tra Greci e barbari, ancora una volta soprattutto persiani, incentrato su una visione sia politica che culturale emerge in Bearzot 2000 [2001]: 58. Sembrano muoversi nella stessa direzione anche altri studiosi (Goldhill 2002: 55-57; Nevill e Nippel 2002: 291). La visione del barbaro come incline alla sudditanza, sicuramente rafforzata dopo le Guerre Persiane (Rosivach 1999: 142-148, 152, 154).

2. Il fatto che le Guerre Persiane, pur costituendo un momento di svolta, non abbiano creato un senso di "unità nazionale" in Grecia è evidenziato in Musti 1989 [2017]: 313. Non bisogna dimenticare che l'alterità, nel caso della Grecia, non si riferisce solo a popoli esterni, ma anche alle diverse *poleis* che componevano il complesso mosaico del mondo ellenico. Cfr. Bearzot 2000 [2001]: 48-50; Browning 2002: 258; Nevill e Nippel 2002: 293.

3. Anche la città di "Siwe" era divenuta nota, forse per alcune analogie fonetiche, come "Tebe". Cfr. Privitera 2005: 85.

cessivi, che vedono i Fenici non solo come abili mercanti, ma piuttosto come pirati spregiudicati e avidi, dediti al furto e ai rapimenti senza alcuna remora morale (Od. XIII, vv. 271-286; XIV, vv. 287-298; XV, vv. 415 ssgg. Cfr. Musti 1989 [2017]: 119). Informazioni più oggettive, seppur vaghe e influenzate dalle conoscenze geografico-antropologiche dell'epoca, sono quelle che vengono fornite nel poema a proposito degli Etiopi, descritti come i più remoti tra gli uomini e per i quali si ipotizzava una distinzione in due gruppi geograficamente distanti (Od. I, 23). La medesima distinzione si ritroverà in Erodoto, che parlerà di Etiopi africani d'oltre Egitto e di Etiopi orientali d'Asia (Herod. VII, 70).<sup>4</sup>

È proprio Erodoto a fare da raccordo tra l'interesse per l'altro come si era avuto prima delle Guerre Persiane e la visione successiva dello straniero (persiano, nel caso specifico). Egli, infatti, oltre a fornire alcune informazioni su quel popolo e su altre genti non greche, non senza una buona dose di curiosità e al contempo di luoghi comuni (Herod. I, 71), sostiene indirettamente, tramite le parole che attribuisce a Serse, che a distinguere nettamente i Greci dai Persiani vi fosse prevalentemente la forma di governo: i primi erano infatti liberi (a quanto pare la libertà individuale come cittadini era un concetto che andava oltre il regime democratico, proprio solo di alcune città), i secondi assoggettati al volere di un unico individuo (Herod. VII, 103). Una simile opinione, pur propugnata in maniera molto più diretta e con un senso di superiorità per nulla celato, si riscontra anche in Euripide (Eur. *IA*, vv. 1400-1401; si vedano anche Aristot. *Pol.*, 1252b, rr. 7-9 e Aeschl. *Pers.*, vv. 186-196, 242).

Nel corso del IV secolo a.C. i *barbaroi* per antonomasia continueranno a essere i Persiani, che dopo essersi ripresi dalle sconfitte del secolo precedente, come si è anticipato, si intrametteranno più volte negli affari greci non senza il fastidio di molti, tra cui va annoverato l'oratore ateniese Isocrate, che li descrive attingendo a un nutrito repertorio di luoghi comuni (Isocr. *Panath.*, 47, 220 e *Phil.*, 124, 139. Cfr. Stewart 1990: 7; *supra*, p. 2). Colpisce nel panorama di Atene il fatto che, se da un lato Isocrate preferiva Filippo II ai Macedoni, Demostene (pur essendo fermamente antipersiano) avrebbe piuttosto chiesto sostegno al Gran Re contro i Macedoni, a suo avviso di gran lunga più pericolosi per la libertà della Grecia e di Atene. Dovendo muoversi tra politica antipersiana e antimacedone, l'oratore cade spesso in contraddizione (Demosth. *Chers.* 61-64, 70, 76 e *Phil.* III, 1 e 71, in parziale contraddizione con *Phil.* II, 11).

Sul finire del medesimo secolo i Greci si troveranno a far parte della stessa compagine statale dei Persiani, per la prima volta da dominanti (fino

4. L'informazione si riferiva alle genti di pelle scura che i Greci conoscevano e che identificavano come Etiopi (lett. "dalla faccia bruciata"): subsahariani, prevalentemente Nubiani, e popolazioni indiane dalla pelle nera. Il riferimento esplicitamente agli "Indiani" da parte dello storico di Alicarnasso in altri passi della sua opera potrebbe essere un indizio della conoscenza, da parte sua, delle diverse etnie che abitavano l'India (alcune caratterizzate da una carnagione chiara). Cfr. Herod. III, 102. Per le caratteristiche fisiche degli Etiopi si veda anche Xenoph., fr. 14. È superfluo sottolineare che le descrizioni degli Etiopi, sebbene sfociassero comunque in alcune stranezze, fossero totalmente scevre da qualunque pregiudizio razziale (si veda Herod. III, 20).

ad allora l'unica convivenza nel medesimo impero si era avuta nella Ionia d'Asia, ma in quel caso le genti elleniche avevano una posizione subalterna). Dopo le vittorie di Alessandro Magno non si può certo parlare di una fusione completa dei due popoli (cosa che avvenne in parte nelle strutture amministrative; Musti 1989 [2017]: 730, 742-743. Cfr. anche Coleman 1997: 192 e Todisco 1993: 22): i Persiani continuarono a essere considerati "altri" rispetto alle genti di origine greco-macedone, ma i nemici esterni, a livello militare, erano ormai altri: tra questi, le popolazioni celtiche che si erano affacciate nella penisola balcanica arrivando fino a Delfi (279 a.C.), per passare poi in Asia Minore ed essere sconfitte a più riprese dai pergameni.<sup>5</sup> Questi uomini, definiti Galati<sup>6</sup> furono oggetto di ammirazione per il loro valore e la loro forza, ma al contempo erano temuti per i saccheggi e le distruzioni di cui si rendevano responsabili (Maderna 2019: 107-108). Anche nei loro confronti, dunque, come un tempo era accaduto per i Persiani, i Greci nutrivano un senso di superiorità, che si tradurrà a livello artistico nell'accentuazione di tratti fisici chiaramente anellenici, quasi a evidenziarne la forza non sempre controllata.

In ambito materiale, troviamo un primo interessamento ai costumi orientali nel tempio di *Aphaia* a Egina.<sup>7</sup> I due frontoni, realizzati a distanza di tempo l'uno dall'altro dopo l'incendio del 510 a.C., trattavano il tema della guerra di Troia concentrandosi uno (quello occidentale) sulla spedizione omerica, l'altro (quello orientale) sulla precedente, condotta tra gli altri da Eracle. Soffermandoci sul frontone occidentale, risalente al periodo tardo-arcaico (510-500 a.C. circa; leggermente più tardo secondo Stewart e Walter-Karydi; cfr. Stewart 1990: 138; Walter-Karydi 1987: 85; vd. anche Lippolis *et alii* 2007: nota 82), si nota immediatamente la profonda caratterizzazione degli abiti dell'arciere che si volge verso sinistra, raffigurato in ginocchio intento a scoccare una freccia (fig. 1). Egli indossa un copricapo alto e arricciato all'estremità, una veste che arriva a coprire la parte alta delle cosce e pantaloni aderenti e lunghi fino alle caviglie. Si trattava del tipico abbigliamento scitico (Walter-Karydi 1987: 97).<sup>8</sup> L'arciere, un troiano, doveva essere distinto dai soldati greci e per raggiungere tale scopo si scelse l'abbigliamento quale elemento caratterizzante (*su-*

5. Proprio in virtù delle vittorie militari ottenute contro le popolazioni celtiche Attalo I ottenne il titolo di re. Non bisogna inoltre dimenticare che i Galati furono impiegati come mercenari dai sovrani ellenistici d'Anatolia (Coşkun 2013: 73; Polito 1999: 20-22; Papini 2016: 40; Stewart 1990: 205).

6. Per le origini dell'etnonimo e la storia del popolo cfr. Coşkun 2013: 79-82; Macro 1997 [2007]: 169; Polito 1999: 89-93. Spunti si hanno anche nelle fonti antiche: si vedano in particolare Diod. V, 28-30 e Paus. I, 25, 2.

7. Per un approfondimento bibliografico sul tempio e le sue sculture si vedano Boardman 1978: 156-157; Lippolis *et alii* 2007: 308-312; Stewart 1990: 137-138 e Walter-Karydi 1987: 85-87, 97.

8. Gli Sciti erano spesso rappresentati anche su vasellame da simposio, probabilmente in quanto inclini a bere vino puro, non mescolato con acqua, al contrario dei Greci. Cfr. Lissarrague 2002: 111-112.

*pra*, nota 1).<sup>9</sup> Per assistere a una presenza sempre crescente di personaggi chiaramente persiani nell'arte greca, invece, bisognerà attendere il V secolo a.C., quando per via delle Guerre Persiane e delle premesse che portarono al conflitto, i Greci e i Persiani entrarono in più stretto contatto (Beazley 1929: 39; Lissarrague 2002: 117). Prima di questo evento storico, in età arcaica, una certa attenzione era rivolta a soggetti identificati convenzionalmente come “Etiopi”, vista l'ampia accezione del termine nel mondo antico (fig. 2a). Secondo Beazley la loro presenza su vasi, in particolare su quelli plastici a testa singola o gianiformi, sarebbe dovuta non tanto a un non ben chiaro portato ideologico o a motivazioni storiche, quanto al legame tra il colore della pelle degli “Etiopi” e quello della vernice nera lucente che caratterizzava le produzioni di quel periodo (Beazley 1929: 39, 41).<sup>10</sup> I neri, sui vasi greci, saranno presenti anche oltre i limiti dell'età arcaica, seppur con mutate intenzioni (cfr. Gualandi 2003: 214-220).<sup>11</sup> In tal senso una produzione di V secolo a.C. piuttosto florida è quella del Pittore di Sotades, che realizza vasi plastici in cui si ripete la scena del coccodrillo che assale un uomo di colore, raffigurato con fattezze fortemente caricaturali in una scena a metà tra la parodia di un mondo lontano e la realistica rappresentazione dei pericoli che lo caratterizzavano (Boardman 1985: 40; Buschor 1919: 1-43; Lissarrague 2002: 105-108; Maderna 2019: 101-103).

Per quanto riguarda la svolta del V secolo a.C., bisogna sottolineare che la comparsa dei soggetti persiani nell'arte greca non fu repentina, sebbene vi sia a partire dal 480 a.C. un aumento sensibile di tali personaggi. La più accesa propaganda antipersiana, dalle guerre contro l'impero in poi, avrà il proprio centro ad Atene e qui, nei confronti dei Persiani, si userà un duplice atteggiamento a livello artistico: da un lato si sceglierà la rappresentazione realistica (a volte parzialmente caricaturale) per rendere evidente l'inferiorità politica e culturale di quel popolo nemico; dall'altro i Persiani verranno assimilati a figure mostruose del mito. Tra le due scelte la prima è tipica delle raffigurazioni di questi soggetti sui vasi. In prevalenza essi compaiono su esemplari tridimen-

9. La scelta dell'abbigliamento scitico fu facilitata dal fatto che gli Sciti godessero della fama di essere ottimi arcieri. Un abbigliamento “persiano” caratterizza invece i Troiani nel cd. “cratere di Patroclo”, attribuito al Pittore di Dario e datato al 340-330 a.C. I prigionieri troiani alle spalle di Achille, con le mani legate dietro la schiena in attesa di essere sacrificati, indossano lunghe vesti sopra ai pantaloni e, sul capo, portano il tipico berretto con voluta terminale (Orlandini 1983: p. 520, fig. 620).

10. Il fatto che i tratti delle popolazioni africane fossero parzialmente legate a un'idea di servitù o di natura guerriera (forse per tramite dei Nubiani che i Greci potevano incontrare in Egitto, cfr. Maderna 2019: 92-93) emerge da un'anfora attica a figure nere oggi al British Museum (540-530 a.C.) in cui Memnone è raffigurato come un normalissimo oplita greco, mentre i suoi due scudieri, etiopi, sono fortemente caratterizzati come subsahariani (*Id.*: 206; Boardman 2002 [2008]: 119; Lissarrague 2002: 114-115; Maderna 2019: 93-94). Il legame tra neri e mondo servile nell'antichità è evidenziato anche in Lissarrague 1995: 5-6. Per ulteriori esemplari e spunti si veda Maderna 2019: 92-104.

11. Durante l'Ellenismo, probabilmente, le figure di subsahariani rispondevano alla curiosità nei confronti dell'esotico e conobbero una nuova diffusione forse per via della fondazione di Alessandria in Egitto (Gualandi 2003: 218-220).

sionali che ne riproducono in maniera plastica le fattezze (Beazley 1929: 74-75). I tratti dei soggetti sono naturalistici (fig. 2b), ma con alcune deformazioni volute che li connotano negativamente. È la mimica facciale, oltre al turbante, a caratterizzare come persiani i volti modellati; non tanto la fisionomia, che pure ha elementi peculiari che verranno poi ripresi in altri ritratti di orientali:<sup>12</sup> gli occhi piccoli e ravvicinati, il naso aquilino, la barba dai limiti ben delineati, i baffi. Il crescente interesse (condito da un certo senso di superiorità) per il mondo persiano si riscontra anche su vasi del Pittore di Brygos, dove gli arcieri sciti vengono man mano sostituiti da arcieri persiani caricaturali in lotta contro opliti greci.<sup>13</sup>

In ambito scultoreo i Persiani sono poco rappresentati in maniera diretta, mentre il più delle volte si allude alle loro sconfitte e alla loro natura attingendo al mito in chiave allegorica (Coleman 1997: 194; Lissarrague 2002: 119). Un ottimo esempio di tale approccio è il fregio dorico del Partenone, che celebra le vittorie dei Greci sull'impero persiano mutuando dal mito storie e iconografie come se quello delle città elleniche fosse un trionfo universale della civiltà sulla barbarie (Lippolis *et alii* 2007: 433; Musti 1989 [2017]: 370; Stewart 1990: 154. Per il contrasto tra civiltà e barbarie cfr. anche Boardman 1985: 105). Si tratta di miti collettivi, che a partire dalle Guerre Persiane vengono preferiti a quelli individuali prediletti nell'età arcaica. Le metope riproducono, su ogni lato dell'edificio, una saga mitica in cui si vedono uomini contro creature mostruose, fatta eccezione per le scene di *Ilioupersis* del lato nord, che vede opposti Achei e Troiani. Il fregio orientale era dedicato alla Gigantomachia, quello meridionale alla Centauromachia (come nel caso del frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia)<sup>14</sup> e infine quello occidentale all'Amazzonomachia (presente anche sullo scudo della statua di culto di Atena *Parthenos*). Nel caso della Centauromachia è evidente il contrasto tra la calma e la moderazione dei Lapiti, nonostante essi siano impegnati in duelli sovrumani, e le smorfie innaturali e accentuate, quasi da maschere teatrali, dei centauri, il tutto a sottintendere la lotta tra ragione e irrazionalità, tra bene e male, con una chiara allusione alla bestialità di cui, agli occhi dei Greci, si erano macchiati i Persiani (fig. 3; cfr. Boardman 1985: 105, 171). Nel caso dell'Amazzonomachia il riferimento è all'invasione dell'Attica da parte di questo popolo orientale con un'organizzazione sociale del tutto diversa rispetto a quella greca. L'invasione fu vanificata da Teseo. Vi era forse un voluto parallelismo tra il respingimento delle Amazzoni e quello dei Persiani a Maratona (d'altro canto nel fregio del Partenone le Amazzoni sono vestite alla maniera persiana; Boardman 1985: 105, 171). Nonostante lo stato in cui si trovano le metope, scalpellate quasi

12. Su questa posizione si attesta il pensiero di Maderna, che paragona il vaso con persiano in fig. 2b con uno dei centauri dalle metope meridionali del fregio dorico del Partenone (fig. 3). Cfr. Maderna 2019: 104-106.

13. L'aggettivo "persiano", stando a un *ostrakon* su cui si riporta la frase "*Kallias Kratio Medos*", era diventato un insulto. Cfr. Lissarrague 2002: 117-118.

14. Nella parte centrale del lato sud la narrazione doveva essere interrotta da alcune metope, oggi perdute, in cui si narravano miti attici. Cfr. Giuliano 1989 [2008]: 238.



tutte quando il Partenone divenne un edificio di culto cristiano (eccetto quelle del lato meridionale, meno accessibili, e una dell'*Ilioupersis* scambiata con un'Annunciazione), è possibile operare una lettura del fregio dorico al fine di coglierne l'ideologia. Come poc'anzi anticipato, l'intento era chiaramente quello di far apparire Atene come il baluardo del mondo greco di fronte alla barbarie, fatta di mostri irrazionali, privi di misura e pertanto schiacciati dalla loro stessa impetuosità e destinati a soccombere alla ragione: da qui il contrasto tra la quasi innaturale serenità dei volti dei Lapiti (che non si perde nemmeno nei casi in cui il Lapita, soccombendo al nemico, esprima nel volto il proprio dolore) e le espressioni terribili dei centauri sul lato meridionale: capelli lunghi o a calotta e barbe incolte incorniciano volti rugosi, corruciati, che sono lo specchio da un lato della difficoltà del combattimento, dall'altro dell'animo privo di continenza e di razionalità di queste creature mitologiche. Essendo parte integrante del programma politico di Atene, tale rimando alle vittorie sui persiani sarà ricorrente nell'età classica a tal punto da essere ripreso più volte, come vedremo, anche nel IV secolo a.C. e durante l'Ellenismo, quando sia Alessandro, sia i sovrani che ne ereditarono l'impero, in particolare quelli di Pergamo, vollero leggere le proprie vittorie sui nemici alla luce dei passati successi ateniesi.

Dopo la realizzazione del Partenone, tra gli interventi che interessarono l'acropoli di Atene è significativa la risistemazione del santuario di Atena Nike sull'antico *Pelargikon*, un antico bastione miceneo. Il fregio ionico che corona il tempio, edificato a partire dal 425 a.C. e terminato poco dopo (Lippolis *et alii* 2007: 451), era decorato sul lato orientale da venti figure di divinità, alcune viste frontalmente, mentre sul lato meridionale erano raffigurate scene di battaglia tra Greci e Persiani. Il fregio, sul lato occidentale, raffigurava invece scene di lotta tra opliti, forse con un riferimento a battaglie tra città greche (Giuliano 1989 [2008]: 251; Lippolis *et alii* 2007: 452, 547; Boardman 1985: 172). Combattimenti erano scolpiti anche sul lato settentrionale (si tratta forse della battaglia di Platea e in particolare dello scontro tra Greci federati e Beoti, alleati dei Persiani; Boardman 1985: 172). Osservando in particolare le lotte tra Greci e Persiani, ci si rende conto di alcune peculiarità che rendono il fregio ben diverso da quelli del Partenone. In primo luogo, all'idealizzazione dei soggetti greci, nudi e con il solo mantello indosso, si contrappone un forte realismo nella raffigurazione dei soggetti orientali: essi indossano vesti lunghe, pantaloni e in alcuni casi turbanti. In sintesi, alla raffigurazione dell'altro, dello straniero sconfitto sotto il velo della mitologia che avevamo visto nel Partenone, si contrappone in questo caso una tendenza a ritrarlo così come doveva apparire realmente, nei suoi abiti tradizionali. Lo stesso può dirsi sulla narrazione: non più allusioni a battaglie epiche come richiamo al presente, ma raffigurazione diretta del fatto storico. È difficile dire se tale fenomeno fosse frutto di un improvviso cambiamento nel modo di rappresentare gli eventi cruciali della storia ateniese e greca: se infatti si registra sicuramente un aumento delle figure di persiani direttamente rappresentati, senza ricorso al mito, a partire dal IV secolo per arrivare all'Ellenismo, va sottolineato che il passaggio

fu graduale: è probabile infatti che nei frontoni del tempietto della Nike sopravvivesse ancora la raffigurazione mitica già riscontrata nel Partenone (forse sul frontone orientale era rappresentata una Gigantomachia e sull'occidentale un'Amazzonomachia. Cfr. Lippolis *et alii* 2007: 452). Una raffigurazione realistica la troviamo anche nel mausoleo di Alicarnasso. Mausolo, sovrano filellesno di Caria, volle dare un volto nuovo alla sua città, che rese capitale nel 367 a.C. (Giuliano 1989 [2008]: 266). Poco dopo tale data va collocato l'inizio dei lavori per la costruzione della tomba del sovrano, il cd. "Mausoleo", che furono portati avanti alla sua morte (353 a.C.) dalla sorella Artemisia (Giuliano 1989 [2008]: 266; Stewart 1990: 180; Todisco 1993: 32). Al di là della struttura in sé,<sup>15</sup> ci interessa in questa sede l'apparato decorativo, opera di greci (Giuliano 1989 [2008]: 268; Todisco 1993: 32; Picon 1996: 71). In particolare, accanto a temi ormai ben noti come l'Amazzonomachia e la Centauromachia, vi erano raffigurazioni di persiani.<sup>16</sup> In un caso (fig. 4a) i tratti fortemente idealizzati di un volto, giuntoci in uno stato di conservazione non ottimale, contrastano con la caratterizzazione basata sull'abbigliamento: un turbante annodato sul capo, infatti, incornicia il viso del soggetto passando sotto il mento alla maniera persiana.<sup>17</sup> Tutta sull'abbigliamento si basa l'identificazione anche di un secondo frammento, che raffigura un cavaliere persiano su un destriero al galoppo (fig. 4b): una veste che arriva fino a metà della coscia, mossa dal vento per via della corsa del cavallo, copre parzialmente dei pantaloni lunghi fino alla caviglia. Gli unici tratti fisiognomici chiaramente non greci si possono trovare in alcune statue maschili tra quelle dei ritratti dinastici che decoravano il Mausoleo (i ritratti femminili erano fortemente idealizzati; Stewart 1990: 181). Sebbene anche gli uomini della dinastia di Mausolo siano stati rappresentati con un certo grado di idealizzazione, infatti, emergono chiaramente dei particolari che mirano a far comprendere che si trattasse di soggetti non greci. Osservando il ritratto identificato tradizionalmente con Mausolo (fig. 4c), al di là delle vesti orienteggianti, i capelli lunghi portati all'indietro, come anche la barba corta e con baffi, caratterizzano il soggetto come un orientale. Le sopracciglia con una accentuata curvatura verso l'alto incorniciano occhi piccoli, infossati e vicini, con palpebre pesanti. A concludere, la stessa forma delle guance e le labbra notevolmente carnose danno al ritratto un'apparenza fortemente individualizzata (Baslez 1984: 199; Stewart 1990: 181; Todisco 1993: 33). Sempre nella diretta raffigurazione dei Persiani senza alcun velo

15. Per una descrizione generale dell'edificio e per ulteriore bibliografia si veda Giuliano 1989 [2008]: 266-270.

16. Sulla esatta distribuzione e sui soggetti raffigurati nelle decorazioni del Mausoleo di Alicarnasso ancora si discute. A tal proposito, per alcune proposte, si vedano Cook 2005: 41-115; Giuliano 1989 [2008]: 266, 268; Stewart 1990: 181, Todisco 1996: 33.

17. Il turbante a incorniciare il volto era già presente nel vaso lavorato a mo' di testa di persiano (*supra*, p. 6) e tornerà anche nel mosaico dalla Casa del Fauno a Pompei, realizzato ad Alessandria e asportato nella seconda metà del II secolo a.C. Esso è forse una copia di una grande pittura di Filosseno di Eretria, attivo tra la fine del IV e il III secolo a.C. Cfr. Giuliano 1989 [2008]: 490-492.

mitico si inserisce il sarcofago dell'ultimo re di IV secolo a.C. di Sidone, Abdalonimo, posto sul trono da Efestione, luogotenente di Alessandro. Come nel caso di Mausolo, anche il re era un filelleno e verosimilmente partecipava al progetto politico di Alessandro (Stewart 1990: 193-194. Cfr. anche Giuliano 1989 [2008]: 421-422). Il sarcofago si data al 320-310 a.C. circa e raffigura da un lato scene di combattimento tra Greco-Macedoni e Persiani, dall'altro una caccia a cui prendono parte Greci, Macedoni e Persiani loro alleati. Ciò che colpisce, a livello iconografico, è il contrasto su entrambi i lati del sarcofago tra soggetti greci e macedoni, raffigurati in nudità eroica (solo alcuni indossano una corazza terminante con *pteryges*), e persiani, abbigliati in maniera molto simile all'arciere del frontone occidentale del tempio di Aphaia a Egina (Brinkmann 2005: 209-210). Essi indossano un turbante annodato sul capo e che incornicia i volti (coprendo in alcuni casi anche la bocca), vesti con maniche lunghe e pantaloni e sono armati di spada e scudo, quest'ultimo in alcuni casi semilunato (fig. 4d).<sup>18</sup>

Durante l'Ellenismo il tema dello straniero sconfitto e della sua identificazione con il barbaro che attenta alla civiltà resta in voga. L'iconografia dei Persiani è ancora utilizzata a tale fine, anche se viene affiancata, come vedremo, da quella dei Galati (Maderna 2019: 107-109). Di questa popolazione e della sua irruzione nella storia greca si è già parlato in precedenza (*supra*, p. 4). I Pergameni riportarono più vittorie su questo popolo, ma a essere celebrata nel donario pergameno presso il santuario di Atena Nikephoros era quella presso il Caico (228 a.C. circa; Calcani 1987: 153). Questo donario doveva essere composto da cinque sculture, ma ancora oggi si dibatte sulla loro disposizione e sulla loro eventuale collocazione su una base cilindrica o su una rettilinea.<sup>19</sup> Del complesso statuario restano solo due copie di età cesariana: il Galata suicida (MNR – Palazzo Altemps, inv. 8608) e il Galata morente (Musei Capitolini, inv. 747). Partendo dal primo (figg. 5a-b), si nota immediatamente l'estraneità del soggetto al mondo greco: la sua natura barbarica e selvaggia è data in primo luogo dall'uso di portare i soli baffi, folti al di sopra del labbro superiore, e di avere i capelli organizzati in pesanti ciocche, forse perché lavati con acqua

18. Quasi coevo è un cratere attribuito al Pittore di Dario rinvenuto a Canosa e databile tra il 330 e il 320 a.C. (Orlandini 1983: p. 520 e fig. 619). Esso, su più registri, raffigura una scena in cui sono riuniti alcuni soggetti di provenienza persiana: si tratta forse del momento in cui la Persia dichiara guerra alla Grecia o di una scena dei Persiani di Frinico (*Ibidem*). I persiani sono abbigliati esattamente come i prigionieri troiani del cratere di Patroclo, opera del medesimo pittore (*supra*, nota 9), con berretti alti e a voluta terminale, vesti con maniche lunghe e pantaloni. Il presunto legame tra la pittura vascolare e le tragedie non sarebbe strano, soprattutto in contesti funerari. Si veda a tal proposito Todisco 2006: 226, 230.

19. Una prima ipotesi ricostruttiva vede una statua centrale, quella del Galata suicida, attorniata da quattro sculture; il tutto su una base cilindrica. Vi è però anche chi crede che le statue fossero disposte una accanto all'altra, allineate su un basamento rettilineo. Per le diverse posizioni e i problemi posti dal gruppo si vedano Coarelli 1995: *passim*. In particolare, pp. 17-32; Giuliano 1989 [2008]: 441; Papini 2016: 40-42; Picon 1996: 78; Polito 1999: 25-43; Stewart 1990: 205. Non è neanche certo che nel gruppo figurassero i ritratti dei vincitori (presenti secondo Stewart, forse assenti secondo Polito). Cfr. Stewart 1990: 205; Polito 1999: 44.

e calce (o gesso) secondo quanto ci dice anche Diodoro (Diod. V, 28; Polito 1999: 7, 60). Sono un indizio della natura barbarica dell'individuo anche gli occhi piccoli e vicini e le sopracciglia folte, aggrottate per una "concentrazione drammatica" che precede il suicidio; il volto, nell'insieme, ha un'ossatura massiccia e sporgente nell'area degli zigomi e del mento (Maderna 2019: 109 e Polito 1999: 60). L'uomo, dalla possente corporatura, raffigurato in completa nudità (con un solo mantello che dalle spalle scende dietro la schiena) solleva la mano destra a trafiggersi il petto in prossimità della clavicola, mentre con il braccio sinistro, portato all'esterno, sorregge la propria donna già morta o agonizzante. Il corpo del Galata, forse un principe, è in torsione elicoidale, accorgimento che porta lo spettatore ad alzare progressivamente lo sguardo fino alla testa, ruotata in senso opposto (Maderna 2019: 109 e Polito 1999: 60). La donna, connotata come celtica dal mantello frangiato che le copre la veste, stretta in vita da una cintura di stoffa, ha capelli corti organizzati in ciocche come nel caso dell'uomo, sebbene siano più sottili. Il rilassamento della morte, unitamente a una forte idealizzazione in contrasto con i tratti marcatamente celtici del suicida, rende il volto della donna inespressivo. Ai piedi dei due soggetti, giacciono un fodero per una corta spada e uno scudo ovale con nervatura centrale e umbone, tipicamente celtico.

Il Galata morente (fig. 6a) raffigura invece non un principe, ma un guerriero ordinario, di rango inferiore rispetto al precedente, nudo e semidisteso sul suo scudo e sul suo corno, ormai spezzato.<sup>20</sup> Egli si tiene parzialmente sollevato con il braccio destro, che lo puntella a terra, mentre poggia la mano sinistra sul ginocchio destro. Il volto è contratto a causa del dolore e della sofferenza per una ferita mortale visibile subito sotto al petto. I lineamenti sono regolari, ma ugualmente vi sono indizi di una evidente estraneità al mondo greco: la massiccia ossatura del volto, le sopracciglia e i baffi folti, l'acconciatura a ciocche come nel caso del suicida.<sup>21</sup> Parimenti sono di derivazione celtica anche lo scudo, identico a quello precedentemente visto, e il corno. Celtico è anche l'uso di portare il *torques*, una collana tortile, al collo.

Le due sculture esaltano la tragicità di un momento di poco precedente alla totale disfatta dei Galati: morti o moribondi tutti i soldati, il principe che li guidava sceglie di uccidere la propria donna e di togliersi la vita piuttosto che cadere vivo in mano all'esercito pergameno.<sup>22</sup> Il suicidio come estrema via di salvezza dignitosa, infatti, doveva essere molto frequente tra i Celti (Calcani 1987: 153; Polito 1999: 46).<sup>23</sup> Dunque, non solo si faceva affidamento su caratteristiche fisiche per evidenziare l'appartenenza al popolo celtico dei soggetti

20. Si trattava di una tromba ricurva che i Celti prima e i Romani poi utilizzavano in battaglia a scopo apotropaico. Cfr. Polito 1999: 74. Il Galata è probabilmente quello che Plinio il Vecchio chiama *tubicen* (Plin. *Nat. Hist.* XXXIV, 88).

21. In accordo con quanto sostiene Diodoro a proposito dei Celti, il volto del guerriero è quasi satiresco (Stewart 1990: 206).

22. In questo si può forse leggere una certa esaltazione dei vinti (Giuliano 1989 [2008]: 441, 443), naturalmente sempre strumentale alla celebrazione della vittoria.

23. Non sempre il gesto era letto in maniera positiva dai Greci. Cfr. Stewart 1990: 206.

raffigurati, ma anche alle usanze di quel mondo. A tal proposito è significativo che in battaglia fosse presente anche la donna del principe, che si vede poi costretto a ucciderla per non farla catturare. Era infatti uso dei Celti quello di ricevere l'incitamento delle donne durante le battaglie (Polito 1999: 46). Realismo fisico e non solo, dunque (Polito 1999: 44 e Stewart 1990: 206). Che le statue del donario provocassero compassione o meno (Giuliano ipotizza che vi fosse una certa compassione per la sorte dei vinti, così come già aveva fatto Calcani. Cfr. Calcani 1987: 173 e Giuliano 1989 [2008]: 439. *Contra* Polito 1999: 46), esse volevano comunque sottolineare la ferinità dei soggetti, l'assenza di misura che caratterizzava quelle genti nuove e che le spingeva anche a gesti estremi e insensati come il suicidio (Polito 1999: 46 e Id. 2016: 42; Stewart 1990: 206-207). Erano queste loro caratteristiche a renderne vano l'attacco al mondo civilizzato, contro cui la barbarie avrebbe sempre perso (Polito 1999: 46, 60).

Più eterogenee, ma sempre strettamente in connessione tra loro, sono le tematiche affrontate dal secondo (o piccolo) donario che gli Attalidi fecero realizzare presso l'acropoli di Atene, che evidentemente era ancora il luogo privilegiato per celebrare vittorie alle quali si volesse attribuire un valore panellenico (Papini 2016: 42).<sup>24</sup> Il donario, costituito da un elevato numero di figure, non trattava solo il tema della Galatomachia, ma anche la Gigantomachia, l'Amazzonomachia e le vittorie sui Persiani. Una serie di trionfi che mettevano in relazione Pergamo e Atene (Giuliano 1989 [2008]: 443; Picon 1996: 81; Stewart 1990: 210). A differenza del primo donario si nota un ritorno alla visione mitica della vittoria sul nemico: non solo avversari umani (Persiani e Galati) ma anche mitologici (Amazzoni e Giganti), quasi in un ritorno alle scelte operate sulle metope del Partenone (Calcani 1987: 173).<sup>25</sup> I gruppi raffiguranti i vari combattimenti, costituiti da statue di dimensioni minori rispetto al vero (Calcani 1987: 162), erano allineati tra loro (Picon 1996: 81). Di questo donario, come del precedente pergameno, ci sono giunte solo alcune figure in copia, tra le quali sono di particolare interesse le statue raffiguranti un persiano morto e un guerriero galata ferito (MANN, invv. 6014-6015). Nel primo caso (fig. 6b) è evidente ancora l'interesse per l'esotico: il guerriero persiano, ormai a terra in posizione parzialmente raccolta, è abbigliato con una veste lunga che copre in parte i pantaloni aderenti. Sul capo il classico turbante che in questo caso, però, non si lega sotto al mento. Tipicamente orientale è anche

24. Rimane generico sul dedicante del donario Papini (Papini 2016: 43), mentre Giuliano, Calcani e Stewart propendono per una attribuzione ad Attalo I, che tra il 201 e il 200 a.C. fece visita ad Atene (Calcani 1987: 162; Giuliano 1989 [2008]: 443; Stewart 1990: 210). In virtù di differenze stilistiche rispetto ai Galati Ludovisi, precedentemente visti, propende per una attribuzione ad Attalo II Polito (Polito 1999: 43-44). Cfr. anche Picon 1996: 81 (l'autore attribuisce la dedica ad Attalo II e a Eumene II). Il donario è descritto anche da Pausania (Paus. I, 25, 2).

25. Lo stesso riferimento a trionfi mitici per alludere a vittorie reali si ritrova nel Grande Altare di Pergamo, con cui si celebravano le vittorie di Eumene II sui Galati nel 166 a.C. Cfr. Giuliano 1989 [2008]: 398; Picon 1996: 81; Polito 1999: 44. Per un confronto tra l'aspetto dei Galati e quello dei giganti dell'altare di Pergamo, a sottolinearne la comune inferiorità intellettuale e la bestialità, si veda Maderna 2019: 115-123.

la spada ricurva che giace accanto al guerriero. Se ci si concentra sul volto si nota un grande interesse pittorico e quasi teatrale (Giuliano 1989 [2008]: 445; Papini 2016: 43): se i tratti sono meno caratterizzati di quelli visti in precedenza per altre figure di persiano, si nota sul volto del soggetto un equilibrio tra il rilassamento della morte e una tensione dei lineamenti nell'ultimo spasimo. Le stesse caratteristiche si notano nel Galata ferito. Esso è molto somigliante al Galata morente del primo donario per quanto riguarda l'impostazione generale: si tratta sempre di un guerriero celtico che, ferito, cerca al contempo di non cadere del tutto e, forse, di rialzarsi (in questo caso la ferita non è al petto, ma sul lato sinistro dell'addome). Questa duplice tensione è sottolineata dalle braccia: il sinistro, poggiato a terra, sorregge il busto ancora parzialmente eretto del Galata, mentre il destro è piegato e poggiato sul ginocchio sinistro, a creare una parziale torsione. La caratterizzazione etnica è smorzata in questo caso dalla presenza di un elmo, che nasconde totalmente la capigliatura, ma si notano comunque le sopracciglia e i baffi folti che rendono chiara la provenienza del guerriero. Come si è avuto modo di osservare nella statua del Persiano morto, vi è un'espressione quasi teatrale: la fronte rugosa, le sopracciglia corruciate e la bocca socchiusa donano al volto un forte senso di *pathos*, che sottolinea in questo caso sia il dolore del Galata, sia il suo sforzo nel tenersi sollevato da terra.

Anche nei soggetti umani provenienti dal donario di Atene si ha quindi una forte attenzione alla caratterizzazione etnica degli aspetti che appaiono più esotici. Essi, seppur appresi in maniera diretta dai Greci e riprodotti con una precisione e una fedeltà filologica, tendono a diventare dei *topoi*: un persiano sarà sempre abbigliato allo stesso modo e così un galata sarà raffigurato con un aspetto quasi satiresco, caratterizzato da acconciature a ciocche pesanti, baffi e in alcuni casi scudo con nervatura centrale e umbone.

## Conclusioni

Fin qui si è cercato di analizzare in maniera sintetica le dinamiche principali del rapporto tra i Greci e gli altri, i *barbaroi*, dalle origini del confronto tra questi due mondi fino ai successivi sviluppi. Si è visto come nelle fonti di riferimento convivessero atteggiamenti diversi verso lo straniero (escludendo i rapporti di ospitalità): da un lato la scarsa conoscenza di alcuni aspetti culturali o di territori lontani portava a errori interpretativi e a volte a processi di ellenizzazione forzata dell'altro; in secondo luogo la conoscenza diretta di popoli permetteva di raccogliere dati oggettivi, salvo poi rileggerli in chiave stereotipata con un certo senso di superiorità (come nel caso dei Fenici nell'Odissea). Con Erodoto vi sono alcuni cambiamenti: se da un lato sopravviveva in alcuni punti un certo senso di superiorità tutto greco, che l'autore a volte smentiva, dall'altro sono acclarati l'interesse e la curiosità dello storico di Alicarnasso per il mondo anellenico. Anche se non sempre compresi, nella sua opera sono riportati importanti dati sulle culture diverse da quella ellenica. Sarà proprio lo storico



di Alicarnasso, inoltre, ad attribuire la distanza tra mondo greco e mondo persiano alle differenti strutture politiche che essi si erano dati.

Con l'Ellenismo Greci e *barbaroi* si troveranno a vivere l'uno accanto all'altro, ma fallito il tentativo di fusione operato da Alessandro, l'elemento greco tornerà a vedere gli altri con un certo senso di superiorità. È indubbio, tuttavia, il crescente interesse per l'esotico in un mondo che ormai vuole o deve guardare oltre l'orizzonte ristretto della *polis*.

Questa evoluzione delineata dalle fonti si ritrova nella ceramica e nella scultura. Un tentativo di caratterizzazione si ha già nel frontone occidentale del tempio di Aphaia a Egina, dove un arciere troiano era raffigurato con vesti scitiche, e nella produzione vascolare caratterizzata da raffigurazioni di Etiopi o da vasi realizzati in forma di testa di africano. In questi casi, oltre alla riproduzione oggettiva di lineamenti tipici dei popoli subsahariani, si riscontra un certo intento caricaturale che sottintendeva messaggi ben precisi, come il contrasto tra la natura servile o comunque più umile dei soggetti rappresentati e la libertà di cui i Greci godevano.

Nel V secolo a.C. i tratti realistici conditi dal medesimo intento caricaturale proseguono con le raffigurazioni di persiani nella produzione vascolare. In scultura, invece, si fa strada la tendenza a raffigurare i nemici come figure mostruose delle principali saghe mitologiche, in modo tale da fornire all'episodio storico un aspetto eroico e un valore non solo panellenico, ma universale di vittoria della civiltà e della misura sulla barbarie e gli eccessi. Dalla fine del V secolo a.C. aumentano i casi di raffigurazioni senza alcun velo mitico, come nel fregio del tempio di Atena Nike sull'acropoli di Atene o più tardi (siamo ormai nel IV secolo a.C.) nel Mausoleo di Alicarnasso e sul sarcofago di Abdalonimo di Sidone.

L'Ellenismo portò profondi cambiamenti a livello artistico: l'aumento del *pathos* e della teatralità delle opere che abbiamo analizzato precedentemente si accompagna infatti a un crescente realismo, solo in alcuni casi smorzato da un velo di idealizzazione. La maggiore familiarità dei Greci con popoli differenti e un tempo lontani porta a una forte curiosità, a cui fa seguito un'attenta osservazione delle peculiarità di ogni popolazione. Queste, tradotte in forma materiale come nel caso dei Galati e, ancora, dei Persiani, diventeranno poi parte di un repertorio di *topoi* a cui si attingerà per distinguere i Greci dai *barbaroi* e che verrà in parte ripreso anche per le immagini di barbari e stranieri nell'arte romana.

## Bibliografia

- Baslez, M. F. 1984: *L'étranger dans la Grèce antique*, Paris.
- Bearzot, C. S. 2000 [2001]: “Xenoi e profughi nell'Europa di Isocrate”, *Integrazione, mescolanza, rifiuto. Incontri di popoli, lingue e culture in Europa dall'Antichità all'Umanesimo (Atti del Convegno)*, (Cividale del Friuli, 21-23 September 2000), Roma, 47-63.



- Beazley, J. D. 1929: "Charinos", *The Journal of Hellenic Studies*, 49, 38-78.
- Boardman, J. 1978: *Greek sculpture: the archaic period. A handbook*, London.
- Boardman, J. 1985: *Greek sculpture: the classical period. A handbook*, London.
- Boardman, J. 2002 [2008]: *Archeologia della nostalgia. Come i Greci reinventarono il loro passato*, Milano.
- Brinkmann, V. 2005: "Gli occhi azzurri dei persiani. La scultura policroma dell'età di Alessandro e dell'Ellenismo", *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, 209-224.
- Browning, R. 2002: "Greeks and Others: From Antiquity to the Renaissance", T. Harrison (ed.), *Greeks and Barbarians*, Edinburgh, 257-277.
- Buschor, E. 1919: "Das Krokodil des Sotades", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 11-13, 1-43.
- Calcani, G. 1987: "Galati Modello", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 10, 153-174.
- Coarelli, F. 1995: *Da Pergamo a Roma. I Galati nella città degli Attalidi*, Roma.
- Coleman, J. E. 1997: "Ancient Greek Ethnocentrism", J. E. Coleman e C. A. Walz, *Greeks and Barbarians. Essays on the Interactions between Greeks and Non-Greeks in Antiquity and the Consequences for Eurocentrism*, Bethesda, 175-220.
- Cook, B. F. 2005: *Relief Sculpture of the Mausoleum at Halicarnassus*, Oxford.
- Coşkun, A. 2013: "Belonging and Isolation in Central Anatolia: the Galatians in the Graeco-Roman World", S. L. Ager e R. A. Faber (ed.), *Belonging and Isolation in the Hellenistic World*, Toronto – Buffalo – London, 73-95.
- Cultraro, M. 2006 [2017]: *I Micenei. Archeologia, storia, società dei Greci prima di Omero*, Roma.
- Giuliano, A. 1989 [2008]: *Storia dell'arte greca*, Roma.
- Goldhill, S. 2002: "Battle Narrative and Politics in Aeschylus' *Persae*", T. Harrison (ed.), *Greeks and Barbarians*, Edinburgh, 50-61.
- Gualandi, M. L. 2003: "L'immagine dei neri nel mondo greco e romano. Spunti per un'interpretazione del mosaico di Populonia", C. Mascione e A. Patera (cur.), *Materiali per Populonia*, 2, Firenze, 199-229.
- Kim, H. J. 2013: "The invention of the 'barbarian' in the late sixth-century BC Ionia", E. Almagor e J. Skinner (ed.), *Ancient Ethnography: New Approaches*, London, 25-48.
- Lippolis, E.; Livadiotti, M.; Rocco, G.; *Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, Milano.
- Lissarrague, F. 1995: "Identity and Otherness: the Case of Attic Head Vases and Plastic Vases", *Notes in the History of Art*, 15.1, 4-9.
- Lissarrague, F. 2002: "The Athenian Image of the Foreigner", T. Harrison (ed.), *Greeks and Barbarians*, Edinburgh, 101-124.
- Liverani, M. 1986: "La ceramica e i testi: commercio miceneo e politica orientale", M. Marazzi, S. Tusa, L. Vagnetti (cur.), *Traffici micenei nel Mediterraneo*.

- Problemi storici e documentazione archeologica. Atti del Convegno di Palermo (11-12 maggio e 3-6 dicembre 1984)*, Taranto 1986, 405-412.
- Macro, A. D. 1997 [2007]: “Galatian Connections with the Celtic West in the Hellenistic Era”, H. Elton e G. Reger (dir.), *Regionalism in hellenistic and Roman Asia Minor*, Pessac, 169-177.
- Maderna, C. 2019: “Schön versus Hässlich. Zur Stigmatisierung des Fremden in der Klassischen Antike”, J. Funke e M. Wink (ed.), *Schönheit. Die Sicht der Wissenschaft*, Heidelberg, 91-131.
- Marazzi, M. 1986: “Repertori archeologici sui traffici micenei nel Mediterraneo orientale: Egitto, Cipro, Vicino-Oriente”, M. Marazzi, S. Tusa, L. Vagnetti (cur.), *Traffici micenei nel Mediterraneo. Problemi storici e documentazione archeologica. Atti del Convegno di Palermo (11-12 maggio e 3-6 dicembre 1984)*, Taranto 1986, 323-326.
- Musti, D. 1989 [2017]: *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Roma-Bari.
- Nevill, A. e Nippel, W. 2002: “The Construction of the Other”, T. Harrison (ed.), *Greeks and Barbarians*, Edinburgh, 278-310.
- Orlandini, P. 1983: “Le arti figurative”, *Megale Hellas*, Milano, 331-554.
- Papini, M. 2016: “Commemorations of Victory: Attalid Monuments to the Defeat of the Galatians”, C. A. Picon, S. Hemingway (ed.), *Pergamon and the hellenistic kingdoms of the ancient world*, New York, 40-43.
- Picon, C. A. 1996: “Profilo della scultura greca arcaica”, G. Pugliese Carratelli (cur.), *I Greci in Occidente*, Milano, 55-84.
- Polito, E. 1999: *I Galati vinti. Il trionfo sui barbari da Pergamo a Roma*, Milano.
- Privitera, G. A. 2005: *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'Odissea*, Torino.
- Rosivach, V. J. 1999: “Enslaving barbaroi and the Athenian Ideology of Slavery”, *Historia: Zeitschrift Für Alte Geschichte*, vol. 48, no. 2, 129-157.
- Squillace, G. 2019: “Il nemico alle porte: Filippo II e i Persiani nella propaganda ateniese”, L. Prandi (cur.), *EstOvest: confini e conflitti fra Vicino Oriente e mondo greco-romano. Atti del Convegno (Verona, 16-18 ottobre 2017)*, Roma, 117-136.
- Stewart, A. F. 1990: *Greek sculpture: an exploration*, New Haven.
- Todisco, L. 1993: *Scultura greca del IV secolo. Maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*, Milano.
- Todisco, L. 2006: *Pittura e ceramica figurata tra Magna Grecia e Sicilia*, Roma-Bari.
- Vincentelli, I. e Tiradritti, F. 1986: “La presenza egea in Egitto”, L. Prandi (cur.), *EstOvest: confini e conflitti fra Vicino Oriente e mondo greco-romano. Atti del Convegno (Verona, 16-18 ottobre 2017)*, Roma, 327-334.
- Walter-Karydi, E. 1987: *Die Äginetische Bildhauerschule. Werke und schriftliche Quellen, Alt-Ägina. Herausgegeben von Hans Walter II.2*, Manz-Rhein, Institut für Klassische Archäologie der Universität Salzburg.

Immagine



**Figura 1**

Arciere dal frontone occidentale del tempio di Aphaia a Egina, Monaco, Antikensammlungen. Da Giuliano 1989 [2008]: fig. 108.



**Figura 2**

a) Vaso attico a figure nere a testa di etiope, Boston, Museum of Fine Arts, 510 a.C. Da Maderna 2019: fig. 7;

b) vaso attico a figure rosse a testa di persiano, Londra, British Museum, 410-400 a.C. Da Maderna 2019: fig. 11.



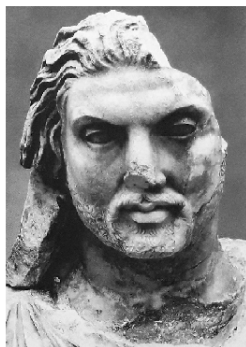
**Figura 3**  
Particolare della metopa 31  
dal lato sud del Partenone, volto di centauro.  
Londra, British Museum. Da Maderna 2019: fig. 12.



A



B



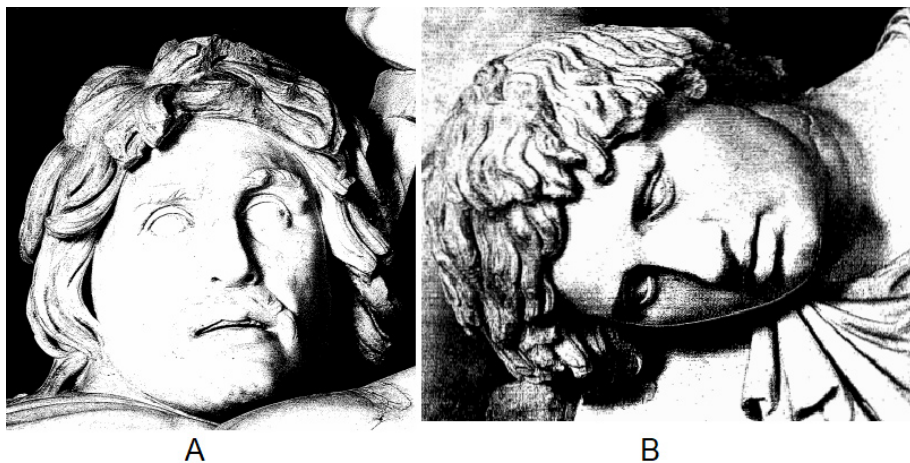
C



D

**Figura 4**

- a) Testa di persiano dal Mausoleo di Alicarnasso.  
Londra, British Museum. Da Giuliano 1989 [2008]: fig. 287;
- b) persiano a cavallo dal Mausoleo di Alicarnasso.  
Londra, British Museum. Da Giuliano 1989 [2008]: fig. 288;
- c) ritratto di Mausolo (?) dal Mausoleo di Alicarnasso.  
Londra, British Museum. Da Todisco 1993: fig. 165;
- d) particolare del sarcofago di Abdalonimo di Sidone  
(cd. “sarcofago di Alessandro”), riproduzione policroma;  
Istanbul. Da Brinkmann 2005: fig. 300.



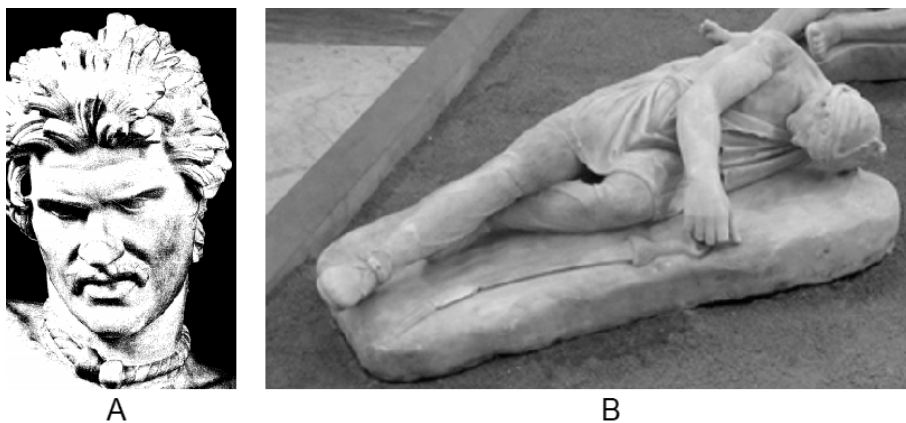
**Figura 5**

Gruppo del Galata suicida.

A: particolare del volto dell'uomo;

B: particolare del volto della donna.

Roma, MNR (Palazzo Altemps). Da Polito 1999: fig. 58, 61.



**Figura 6**

A: Galata morente. Roma, Musei Capitolini. Da Polito 1999: fig. 71;

B: persiano morto. Napoli, MANN.



## CONVIDAR L'ALTRE A CASA: INFLUÈNCIES ESTRANGERES DURANT LA DINASTIA TANG

**Núria Ribas-Valls**

Departament d'Art i de Musicologia  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[nuria.ribas@uab.cat](mailto:nuria.ribas@uab.cat)

### Abstract

*Tang Dynasty (618–907) has been traditionally regarded as an era of territorial, economic and cultural splendor. This Chinese dynasty is also a synonym of a great host of foreign customs, influences, and knowledge. Their capital, the city of Chang'an, became home to many communities with uniquely different backgrounds. They built their temples, imported their religions, images, texts, luxury products, and, above all, their ideas. This wide array of influences had a profound impact on Tang society. Thanks to the numerous archaeological records and textual evidence, we can acknowledge the Tang Dynasty elites' refined tastes. They were consumers of exotic products. In this sense, we witness growing demand in the capital for a wide array of products. Furthermore, there is also evidence of women riding horses, playing polo, putting on make-up with Persian imported products, or even cross-dressing with Central Asian men's attire. In this paper, we will try to appreciate Tang cosmopolitanism through funeral paraphernalia. Funerary figures, a documentary source of inestimable value, open a door of knowledge to this sophisticated and diverse society. The first emperors were incredibly open; they welcomed everything foreign to them to make their own later. They populated their tombs with horses, camels, exotic dancers, silks, and other products that cannot be understood without the long-distance trade.*

**Keywords:** *Tang Dynasty, Grave goods, Central Asia, foreigner, woman.*

Quan fem referència a la Xina dels Tang, dinastia que va regnar entre els anys 618 i 907 de la nostra era, sempre s'esmenta aquest període com a sinònim d'esplendor, de cosmopolitisme i de refinament cultural. El propòsit d'aquest article és posar de relleu la importància de les connexions amb altres cultures que es produïren en aquest moment històric. Així mateix, destaquem la permeabilitat vers tot allò aliè a les tradicions pròpies xineses. Aquest fenomen el podem observar no només en la casa imperial, sinó, en general, succeïx de manera similar en els diversos estrats socials. En termes generals, ens trobem davant d'una societat de caràcter més aviat obert i tolerant, amb una gran predisposició per acollir persones, influències i, especialment, idees molt diverses, sovint procedents d'altres tradicions i cultures diverses. Alhora, aquest flux afectà profundament tots els aspectes de la vida, des de la tecnologia, les ciències, al pensament, la literatura, la religió, els costums i gustos, les arts o fins i tot, la gastronomia.

Una primera mostra d'aquesta tendència la trobem en la mateixa ciutat de Chang'an. L'anomenada «ciutat de la pau eterna» funcionà com a capital dels Tang i estava situada prop de l'actual ciutat de Xi'an (Fig. 1). Aquesta localitat s'havia començat a construir *ex novo* en època de la dinastia anterior, els Sui, si bé són els primers Tang els qui conclouen el projecte. Podem observar el perfil d'una ciutat concebuda com una graella regular, amb unes muralles de quasi 10 m d'alçada i un perímetre de 9,7 km d'est a oest i 8,2 km de nord a sud. Destaquen unes avingudes summament àmplies, mesurant entre 70 i 150 m d'amplada. Les illes d'edificacions es troben perfectament ordenades amb una distribució planificada dels mercats, temples i zones residencials, fet no gens comú en altres urbs contemporànies (Cotterell 2008: 101-105; Cao *et alii* 2016: 58-62).

El viatger àrab Ibn Wahab visità la ciutat, molt probablement, al voltant dels darrers anys de la dècada del 870 i quedà impressionat per les seves grans dimensions, l'amplada dels seus carrers i la seva nombrosíssima població (Norwich 2016: 101). En realitat, la Chang'an d'època Tang gaudeix de dimensions molt superiors als assentaments que funcionaren com a capitals prop de Chang'an en dinasties anteriors (Fig. 2).

En aquest sentit, al cens elaborat el 742 i recollit en la *Nova Història dels Tang* (新唐書), els annals oficials de la dinastia, es parla de pràcticament dos milions d'habitants si es consideren les dades de la capital i de les localitats properes que formarien part de la seva zona d'influència més immediata (Chinese Notes 2020). Per tant, Chang'an se'ns presenta com la que fou, molt probablement, la major metròpoli del món en el seu moment, una capital vibrant culturalment i amb molta vida comercial (Schafer 1963: 28-29; Benn 2004: 46; Skaff 2018: 9-11).

Aquests factors actuaren com un imant, atraient una població flotant molt diversa: mercaders sogdians, àrabs, perses, monjos budistes procedents d'Àsia Central, tàntrics indis, cristians nestorians, zoroastrians, maniqueus, estudiants coreans i japonesos. Resulta plausible imaginar Chang'an com una ciutat bulliciosa i íntimament lligada al comerç. En efecte, era el punt de partida del conjunt de vies de transport que popularment es coneixen avui com la ruta de la seda o les rutes de la seda, fent arribar fins els seus carrers i mercats tota aquesta gent i productes de provenença tan diversa (Cahill 1999: 103-104; Lewis 2009: 163-178). Alhora, els primers emperadors Tang portaren a terme una política decididament expansionista. Conqueriren més territoris cap a l'oest, afermant la seva influència per tot el corredor de Gansu i fent sentir la seva influència fins més enllà de l'Àsia Central (Lewis 2009: 25-29). En aquest mapa es pot veure el territori que dominaren els Tang en el seu moment de màxima expansió, vers 742 (Fig. 3).

De fet, si analitzem la configuració de la ciutat de Chang'an, podem observar que en època Tang acollia edificis religiosos de confessions molt diverses. Els temples budistes foren sempre els més nombrosos, fet que es justifica per la decisiva política imperial d'abraçar la religió com a pròpia. No cal oblidar, però, que el budisme és una importació índia que arriba a Xina des d'Àsia



Central i són els Tang els qui l'adoptaren amb més força. Molt menors en nombre ja, observem els recintes daoistes, religió també patrocinada des de la casa imperial, ja que els emperadors Tang asseguraven que el seu llinatge es remuntava a Laozi, fundador probablement mític del daoisme amb qui, no obstant això, compartien el cognom, Li. Però és que la ciutat també conté restes d'edificis mazdeistes i, fins i tot, nestorians (Weinstein 1987: 9; Lewis 2009: 92-97). Val a dir que la presència de múltiples confessions es donà pràcticament tota intramurs. Això ens porta a pensar en una casa imperial tolerant, oberta. Sovint, els governants Tang anaren un pas més enllà i foren mecenes d'obres d'art de religions diverses, si bé no ho podem generalitzar. En efecte, en diverses ocasions el budisme, per exemple, fou prohibit i perseguit per decret imperial. Alhora, alguns emperadors es decanten clarament com a mecenes d'una confessió en particular (Caterina *et alii* 2005: 29-32; Lewis 2009: 86-97; Cao *et alii* 2016: 63-65).

Els primers Tang experimenten una època d'esplendor a molts nivells: territorial, econòmic i cultural. Aquests elevaren l'estatus de l'emperador, mostrant-se vers l'exterior com el poder hegemònic a partir del 630. És en aquesta data quan els Tang trencaren els llaços amb els turcs, antics aliats, i es feren amb el control del corredor del Gansu. Els Tang ostentaven el monopoli de l'accés a Àsia Central, la ruta de la seda i la riquesa que d'aquí se'n deriva (Twitchett i Fairbank 1981: 106-109; Cao *et alii* 2016: 40-42). D'aquesta manera, enfortiren la seva posició en la zona. Arribaren a dominar la conca del Tarim i deixaren sentir la seva influència en regions a l'oest tan allunyades com Pèrsia i el nord d'Índia (Skaff 2018: 31-33). Ens torna a aparèixer, de nou, la ruta de la seda i el contacte amb Àsia Central, elements clau per entendre la dinastia Tang.

La ruta de la seda no és, ni de bon tros, una aportació dels Tang; ja fa segles que les seves carreteres es troben en ús, però sí que és en aquest període quan el món xinès es mostra obert a la influència estrangera en uns nivells mai no vistos (Schafer 1963: 10-11; 14-17). Alguna de les explicacions que s'han donat és la posició de confiança davant d'allò estranger que adopten els primers emperadors Tang, probablement per la riquesa i poder amb que comptaven. També ho podem associar amb els mateixos orígens de la casa imperial. Pertanyents a l'anomenada nova aristocràcia, les seves terres ancestrals se situaven al nord-oest de l'imperi xinès. Els Tang s'havien emparentat amb altres clans d'arrel estepària a través, bàsicament, d'enllaços matrimonials. Els membres d'aquesta nova aristocràcia no són tots completament d'ètnia han, és a dir, xinesos. De fet, molts d'ells parlaven turc a més a més del xinès, eren caps militars i les seves dones eren força actives i independents (Deng 1999: 100-102; Chen 2007: 25).

En aquest sentit, podem mencionar l'hereu d'en Taizong, segon emperador de la dinastia. El seu primogènit, Li Chengqian, fou un personatge molt singular. Tenim diverses fonts escrites on es documenta com es negava a parlar en xinès, passejava per la cort vestit amb pells de be, pentinat a la turca, vivia en una iurta al pati del seu palau, on també emulava caceres. Escollia els

seus servents amb trets ètnics semblants als d'un turc. Una anècdota que ens ha arribat és que va recrear fins i tot el ritual funerari d'un khan, en el que ell s'hauria estirat al terra i els seus servents a cavall l'encerclaven mentre cridaven, d'acord amb les cerimònies fúnebres dels nòmades (Twitchett i Fairbank 1981: 236; Liang 1993: 30). Aquesta figura és, sens dubte, un extrem, però ens mostra la presència d'una moda filoturca i evidencia la profunda empremta d'Àsia Central en la societat Tang (Skaff 2018: 115-119; 127-129).

Una altra manera d'observar aquest procés és analitzar l'aixovar funerari del moment, ja que aquest ens proporciona molta informació a l'hora d'estudiar qualsevol societat. Els Tang no en són cap excepció. Tant és així que al·ludir l'aixovar funerari en aquesta dinastia és, sense cap mena de dubte, mencionar Àsia Central. Amb aquesta resulta inevitable parlar de camells (Fig. 4), el mitjà de transport habitual en aquestes rutes comercials, i de cavalls (Fig. 5), que eren criats habitualment als confins de l'imperi xinès com ara la regió de l'Ordos o importats des de regions occidentals (Caterina 2005: 71-73; Eckfeld 2005: 88-95). També veiem aparèixer un gran nombre de retrats ètnics, com ara mercaders armenis, amb barbes poblades, vestits amb jaquetes amb solapes i pantalons, o mercaders semites, amb botes altes i barrets apuntats, tots ells elements d'indumentària forans (Figs. 6 i 7) (Wu 2010: 106; Hinsch 2020: 145). Els cèlebres poetes Li Bai i Bai Juyi, actius al segle VIII-IX, descriuen l'ambient distès de les tabernes de la capital, habitualment regentades per sogdians (Chen 2019: 38), cèlebres per les seves activitats comercials en la capital Tang (Lee i Myrdal-Runebjer 2015: 35).

En aquestes tombes també ens trobem ballarins exòtics, com aquesta figura masculina de pell negra (Fig. 8). El codi Tang, a principis del segle VII, estableix per primer cop la diferència legal entre l'esclau xinès i l'estranger, i des de mitjan de la dinastia trobem referències a *kunlun* (崑崙, en xinès), negres que arriben a Xina com a esclaus probablement procedents del sud-est asiàtic o del continent africà (Schafer 1963: 48; Abramson 2008: 93-94; Wyatt 2010: 13-19).

També ens trobem amb un gran nombre de ballarines i conjunts de dones instrumentistes. Mentre que algunes d'aquestes procedien de la regió de Kucha i Àsia Central, d'altres, en canvi, eren xineses (Furniss 2009: 28; Lewis 2009: 171-172; Hinsch 2020: 66-67). Resulta molt interessant aquest tema, ja que es conserven referències literàries que testimonien aquest gust per les instrumentistes estrangeres que tocaven melodies del folklore del seu lloc d'origen i això ho feien en àmbit popular, però també a la cort. En la música informal d'aquesta època trobem préstecs d'Àsia Central constantment. Sabem que algunes melodies molt populars en àmbit cortesà en aquest moment eren, de fet, cançons importades d'Àsia Central (Wolpert *et alii*: 1973: 3; Sissaouri 1992: 53-59; Furniss 2009: 37-38). Els grups de músics són un tema iteratiu en l'aixovar funerari, com aquest conjunt de músics d'Àsia central tocant sobre d'un camell (Fig. 9) o aquest altre conjunt femení (Fig. 10). A títol d'anècdota, resulta remarcable la gran col·lecció de dones de la dinastia Tang conservada al Musée National des Arts Asiatiques – Émile Guimet de París, rivalitzant a qualsevol col·lecció xinesa.

Seguint en aquesta línia d'estudi d'aixovar funerari, podem parlar de dones que munten a cavall, sense necessitat de viatjar protegides dins de cap carro, fet que escandalitzà alguns lletrats confucians i així ho denunciaren en els seus escrits. Aquesta pràctica de muntar a cavall, així com la d'anar reduint les dimensions del vel que els cobreix el rostre fins a desaparèixer completament, també prové dels confins occidentals de l'imperi xinès (Fig. 11). Les dones es cobrien la cara per defugir les mirades alienes, per a no ésser vistes, però també per evitar ésser cobertes de pols durant el trajecte (Schafer 1963: 28-29). El feltre amb que es fabriquen els barrets és un préstec dels nòmades. De fet, aquestes peces estigueren especialment subjectes a les modes estrangeres, preferint-les a les formes típicament xineses (Liang 1993: 79; Delacour 1996: 78; Lee i Myrdal-Runebjer 2015: 25-29; Chen 2019: 94).

De la mateixa manera, el joc del polo és una importació procedent, amb tota probabilitat, de Pèrsia. Al Musée National des Arts Asiatiques – Émile Guimet de París es conserva un magnífic conjunt, que ens mostra a aquestes jugadores de polo en ple moviment (Fig. 12). Es diu que el polo gaudí d'una popularitat enorme dins i fora de la cort imperial, podent veure practicar aquest esport a gent d'estrats socials molt diversos (Liu 1985: 203-210; Cooke 2000: 48-49).

Encara parlant de dones, podem analitzar la seva indumentària, per exemple. El vestit d'una dona ens parla del seu poder adquisitiu, de la seva classe social, així com del seu estat civil. Els teixits i, en particular, la seda, eren béns de consum altament preuats en context xinès (Eckfeld 2005: 126-129). L'ús d'indumentària estrangera altera aquesta visió completament. Al Musée Cernuschi de París es conserva un conjunt d'amazones tocant instruments que van vestides amb indumentària masculina pròpia d'Àsia Central (Fig. 13). Els pantalons són una importació de regions occidentals que, en un inici, el món xinès adopta per qüestions de comoditat: serventes que els fan servir per treballar o dones amb un estatus social més elevat que se'ls posen en moments d'activitats a l'aire lliure, com ara muntar a cavall, per un major benestar (Lee i Myrdal-Runebjer 2015: 65; Skaff 2018: 156-158). Ara bé, amb el temps, aquestes peces de roba estrangeres acaben formant part de l'armari femení. Trobem dones de classe baixa, serventes, però també dones benestants que llueixen peces de roba masculina, fins i tot en àmbit de la cort. Alguns autors han interpretat aquesta adopció d'elements d'indumentària estrangera com una manera d'expressar la seva creativitat i la seva llibertat, oposant-se a les restriccions socials. De fet, la indumentària xinesa estava regulada per lleis sumptuàries que prescrivien les formes acceptables de vestir i proscriu les inadequades, segons l'estatus i rang de cadascú. Ja sota el regnat de Gaozu es codifica el vestir on s'observa una rígida jerarquia en concordança amb la posició social de cada individu (Liang 1993: 80-81; Chen 2019: 47-49). No obstant això, resulta fàcil observar com es transgredeixen en nombrosíssimes ocasions aquestes normes, sense que el govern arribi mai a tenir un control efectiu d'aquestes pràctiques no desitjades (Lee i Myrdal-Runebjer 2015: 81; Chen 2019: 51).

Altre cop, els Tang no són els primers en fer servir indumentària estrangera, ja que tenim algunes mencions documentades en temps anteriors de personatges xinesos vestits amb robes foranes. Ara bé, mai no havia arribat a aquests nivells, ni molt menys. De fet, ens pot resultar sorprenent el pensar que no trobem massa mencions escrites d'aquestes dones amb indumentària masculina, si bé, per contra, les mostres en pintures murals i aixovar funerari, per exemple, són molt nombroses (Cao *et alii* 2016: 100-102). Aquest fet es pot atribuir possiblement a la mentalitat de l'observador xinès contemporani: les fonts posen l'accent en la procedència estrangera de l'estil d'aquesta indumentària, sense fer referència al transvestisme. A l'espectador contemporani, contràriament, sovint li crida més l'atenció precisament aquesta adopció d'indumentària del gènere masculí, més que no pas la provenença d'aquesta (Chen 2019: 95-98; Hinsch 2020: 148-150).

És cèlebre l'anècdota de la princesa Taiping (m. 713), filla de l'emperador Gaozong, que es presenta davant d'aquest i de l'emperadriu vestida amb una indumentària militar i, per tant, masculina (Liang 1993: 213; Chinese Notes, 2020). El fet que aquest passatge fos interpretat com a destacable pels redactors dels annals dinàstics ens mostra com, de fet, el vestuari era percebut també com un àmbit on es podien qüestionar nocions d'estatus i de gènere (Chen 2019: 3-5). Anant més enllà, podem considerar que la princesa Taiping exemplifica la capacitat que pot gaudir la indumentària a l'hora de mostrar idees de poder, gènere i moralitat. Ella explotà el vestuari com a màxima expressió de la moda.

En realitat, podem parlar també d'influència estrangera en tota l'aparença femenina, no només dels pantalons i jaquetes procedents d'Àsia Central, sinó també de les mànigues curtes o les botes o sabates amb les puntes aixecades, totes importacions turques. De la mateixa manera, els pentinats estan a mercè de les modes procedents de la ruta de la seda (He *et alii*. 1987), així com el maquillatge (Cahill 1999: 108; Bonneux 2009: 108; Cao *et alii*. 2016: 98). Si bé les dones xineses ja comptaven amb certa tradició de maquillar-se, el món persa els aporta molts productes a través de la ruta de la seda.

Alguns poetes es lamenten de la moda, que els fa esclaus dels préstecs forans, però aquest lament no deixa de ser una queixa buida, ja que els xinesos no foren mai puristes en aquest sentit. D'altres veus líriques es fan ressò d'aquestes modes en un to més positiu, descrivint-nos un món de luxe i canvis ràpids d'estil (Cao *et alii*. 2016: 98-100; Chen 2019: 162).

Sense moure'ns de l'àmbit de l'aixovar funerari, podem rastrejar més influències, en aquest cas, de Pèrsia. Si bé la seda s'ha de considerar com la gran contribució de Xina al món tèxtil, quan els dissenys perses arriben a l'àmbit xinès revolucionen els seus estampats. Un motiu com els animals mítics envoltats per una forma circular perlada (Fig. 14) és clarament un préstec sassànida, però esdevindrà altament popular entre les classes altes i el trobem en teixits, així com en altres suports de manufactura xinesa (Schafer 1963: 20; Whitfield 2009: 152; Chen 2019: 121).

De la mateixa manera, la metal·lúrgia també experimentà una revolució gràcies a la influència persa. Tecnològicament superiors, els artesans perses aporten noves tècniques i processos decoratius del metall. Trobem peces xineses amb motius perses, com el vas de la Freer Gallery of Art, on hi destaquen els seus elaborats motius vegetals, record de la metal·lúrgia d'Orient Mitjà en la seva forma i decoració (Fig. 15). Anant un pas més enllà, ens trobem que algunes peces ceràmiques imiten vaixelles metàl·liques típicament iranians, com és el cas d'un plat decorat amb motius de palmetes conservat al Museu de Luoyang (Fig. 16) o la magnífica gerra amb cap de fènix i motius decoratius vinculats a la caça del Rietberg Museum de Zuric (Fig. 17). No obstant això, la seva factura és xinesa, fet que ha portat alguns especialistes a analitzar-ho com un viatge d'anada i tornada. Aquestes peces, ara ja sí, de factura local, es fan ressò de gustos exòtics per als clients locals educats que volen envoltar-se en la seva vida al més enllà de productes de luxe estrangers, si més no, en aparença (Rawson 2012: 38-42; Rossabi 2015: 216-218).

Com a conclusió, vull posar l'èmfasi, de nou, en la profunda empremta de tot allò estranger en la dinastia Tang. Si bé no ha estat objecte d'estudi en aquest article, cal si més no mencionar breument que aquests paradigmes que s'han plantejat s'estronegen bruscament amb la revolta d'An Lushan (755-763). Aquest cap militar, d'origen turco-sogdià, portà a l'imperi a les portes del col·lapse, amb una revolta que es perllongà vuit anys a mitjan segle VIII. Després d'aquesta, la casa imperial no gaudeix del control efectiu sobre la totalitat dels seus territoris. En general, es deixa de mirar Àsia Central i tot allò forà des d'un punt de vista positiu i d'assimilació com en temps dels primers governants. Per tant, la dinastia Tang estigué marcada per l'absència o la presència d'aquesta empremta, però el factor estranger jugà sempre un paper clau en el seu desenvolupament.

## Bibliografia

- Abramson M. S. 2008: *Ethnic Identity in Tang China*, Pennsilvània.
- Benn, C. 2002: *China's Golden Age. Everyday Life in the Tang Dynasty*, Oxford.
- Bonneux, A. 2009: *Het omhelzen van de maan spiegel van de Tang-dynastie*, Anvers.
- Cahill, S. E. 1999: «“Our Women are Acting like Foreigners' Wives!” Western Influences on Tang Dynasty Women's Fashion», Steele, V. i Major, J. S.: *China Chic. East meets West*, Londres, 102-117.
- Cao, Y. et alii. 2016: *Tang. Treasures from the Silk Road capital*, Sydney.
- Caterina, L., Verardi, G. i Visconti, C. 2005: *Tang. Arte e cultura in Cina primo de l'anno mille*, Nàpols.
- Chen, B. 2019: *Empire of Style. Silk & Fashion in Tang China*, Seattle.
- Chen, R. (陳弱水) 2007: *Táng dài de fùnǚ wénhuà yǔ jiāting shēnghuó* (唐代的婦女文化與家庭生活), Taipei.

- Cooke, B. 2000: *Imperial China. The art of the horse in Chinese History*, Lexington.
- Cotterell, A. 2008: *The Imperial Capitals of China. An Inside View of the Celestial Empire*, Londres.
- Delacour, C. 1996: «Les “danseuses à la robe d’arc-en-ciel et au vêtement de plumes” à propos de deux mingqi Tang de la donation J. Polain au musée Guimet», *Revue du Louvre, la revue des musées de France*, 4, 72-82.
- Deng, X. 1999: «Women in Turfan during the Sixth to Eighth Centuries. A Look at their Activities Outside the Home», *The Journal of Asian Studies*, 58: 1, 85-103.
- Eckfeld, T. 2005: *Imperial Tombs in Tang China, 618-907. The politics of paradise*, Londres.
- Furniss, I. 2009: «Unearthing China’s Informal Musicians: An Archaeological and Textual Study of the Shang to Tang Periods», *Yearbook for Traditional Music*, 41, 23-41.
- He, J. (何建國), Zhang, Y.(張艷鶯) i Guo, Y. (郭佑民) 1987: 唐代婦女髮髻. *Hair Fashions of Tang-Dynasty Women*, Hong Kong.
- Hinsch, B. 2020: *Women in Tang China*, Lanham.
- Norwich, J. J. 2016: *The Great Cities in History*, Londres.
- Lee, M. D. i Myrdal-Runebjer, E. 2015: *Staden vid Sidevåge. Cosmopolitan metropolis along the Silk Road: Luoyang during Tang dynasty China*, Estocolm.
- Liang, L. 1993: *Le costume à l’époque des Tang (618-907). Histoire du costume, de la mode et de la beauté féminine dans les lettres et les arts*, [Tesi inèdita Université Paris Sorbonne].
- Lewis, M. E. 2009, *China’s Cosmopolitan Empire. The Tang dynasty*, Cambridge MA.
- Liu, J. 1985: «Polo and Cultural Change: From T’ang to Sung China», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 45: 1, 203-224.
- Rawson, J. 2012: «Inside out: creating the exotic within early Tang dynasty China in the seventh and eighth centuries», *World Art*, 2:1, 25-45.
- Rossabi, M. 2015: «The Mongol Empire and Its Impact on the Arts of China», Amitai, R. i Biran, M.: *Nomads as Agents of Cultural Change. The Mongols and Their Eurasian Predecessors*, Honolulu, 214-227.
- Sissaouri, V. 1992: *Cosmos, magie et politique. La musique ancienne de la Chine et du Japon*, Paris.
- Schafer, E. H. 1963: *The golden peaches of Samarkand. A study of T’ang exotics*, Berkeley.
- Skaff, J. K. 2018: *Sui-Tang China and Its Turko-Mongol Neighbors. Culture, Power and Connections, 580-800*, Oxford.
- Twitchett, D. i Fairbank, J. K. 1981: *The Cambridge History of China*, 3, Sui and T’ang China, 589-906, Part I, Taipei.
- Weinstein, S. 1987: *Buddhism under the T’ang*, Cambridge.
- Whitefield, S. 2009: *La route de la soie. Une voyage à travers la vie et la mort*, Brusel·les.

- Wolpert, R., Marett, A., Condit, J. i Picken, L. 1973: «“The Waves of Kokonor”: A Dance – Tune of the T'ang Dynasty», *Asian Music*. Chinese Music Issue, 5: 1, 3-9.
- Wu, H. 2010: *The Art of the Yellow Springs. Understanding Chinese Tombs*, Londres.
- Wyatt, D. J. 2010: *The Blacks of Premodern China*, Pennsilvània.

### **Webgrafia**

- Ouyang Xiu (歐陽脩), *New Book of Tang* (新唐書) extret de Chinese Notes: <http://chinesenotes.com/xintangshu.html> [última consulta: desembre 2020].



## Llistat de figures

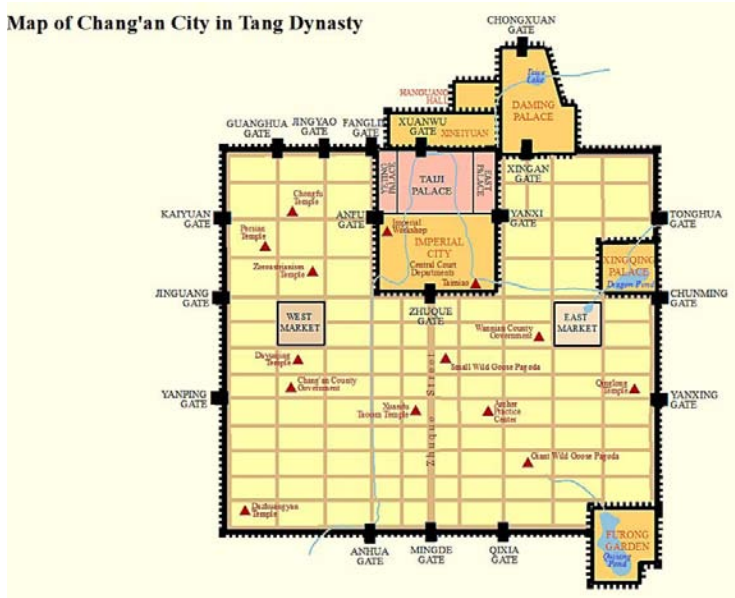


Figura 1

Mapa de la ciutat de Chang'an.

Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chang%27an\\_of\\_Tang.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chang%27an_of_Tang.jpg)

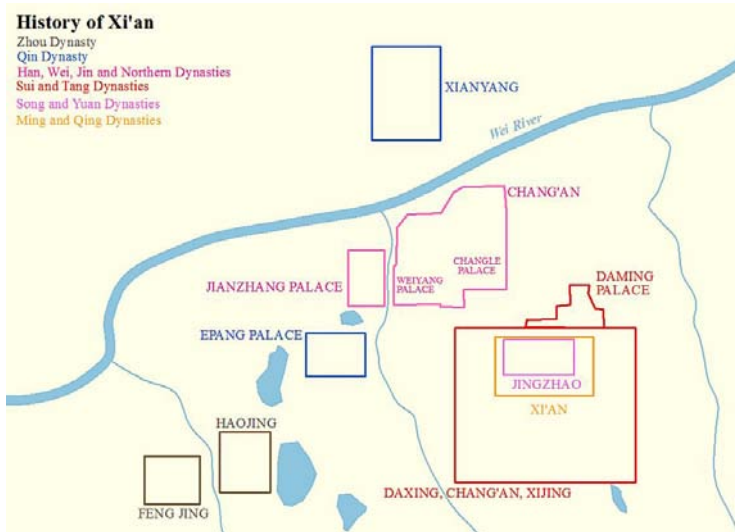


Figura 2

Localització de les capitals dinàstiques properes a l'actual Xi'an.

Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:History\\_of\\_Xi%27an.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:History_of_Xi%27an.jpg)



**Figura 3**

Mapa del territori ocupat per la dinastia Tang c. 742.

Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:China,\\_742.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:China,_742.svg)



**Figura 4**

Camell i mercader estranger, terracota vidriada *sancai*, s. VIII

(The National Museum of China, Beijing).

Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tang\\_Sancai\\_Camel.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tang_Sancai_Camel.jpg)



**Figura 5**

Cavall, terracota vidriada i policromada, 700-750  
(The British Museum, Londres).

Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cina\\_del\\_nord,\\_cavallo\\_da\\_una\\_tomba,\\_700-750\\_ca..JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cina_del_nord,_cavallo_da_una_tomba,_700-750_ca..JPG)



**Figura 6**

Venedor estranger de teixits, terracota policromada  
(Musée Georges-Labit, Tolosa).

Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Labit\\_-\\_Mingqi\\_-\\_Statuette\\_fun%C3%A9raire\\_-\\_Marchand\\_de\\_tissus\\_-\\_Dynastie\\_Tang\\_-\\_Inv.76\\_2\\_02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Labit_-_Mingqi_-_Statuette_fun%C3%A9raire_-_Marchand_de_tissus_-_Dynastie_Tang_-_Inv.76_2_02.jpg)



**Figura 7**  
Mercader sogdià, terracota policromada,  
finals s. VII – inicis s. VIII  
(The Metropolitan Museum of Art, Nova York).  
Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/  
File:%27Figure\\_of\\_a\\_Groom%27,  
earthenware  
with\\_remains\\_of\\_pigments,  
Tang\\_dynasty,\\_late\\_7th-  
first\\_half\\_of\\_8th\\_century,  
Metropolitan\\_Museum\\_of  
Art.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Figure_of_a_Groom%27,_earthenware_with_remains_of_pigments,_Tang_dynasty,_late_7th-first_half_of_8th_century,_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg)



**Figura 8**  
Ballarí, terracota policromada, c. 680-750  
(The Victoria & Albert Museum, Londres). Font:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dinastia  
tang,\\_ragazzo\\_che\\_danza,  
680-750.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dinastia_tang,_ragazzo_che_danza,_680-750.JPG)



**Figura 9**

Grup de músics estrangers sobre un camell, terracota vidriada sancai  
(The National Museum of China, Pequín)

Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tang\\_Dynasty\\_musicians\\_on\\_camel\\_723\\_ad.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tang_Dynasty_musicians_on_camel_723_ad.jpg)



**Figura 10**

Conjunt de dones músic, terracota policromada, mitjan s. VII  
(Musée National des Arts Asiatiques – Émile Guimet, París).

Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tang\\_Musiciennes\\_assises.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tang_Musiciennes_assises.jpeg)



**Figura 11**

Amazona amb barret, argila policromada, s. VII,  
procedent d'Astana, Xinjiang (The Metropolitan Museum of Art, Nova York).  
Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Horse\\_and\\_female\\_rider\\_unfired\\_clay\\_and\\_pigment\\_Tang\\_Dynasty.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Horse_and_female_rider_unfired_clay_and_pigment_Tang_Dynasty.JPG)



**Figura 12**

Jugadores de polo, terracota policromada, 700-750  
(Musée National des Arts Asiatiques – Émile Guimet, París).  
Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cerámica\\_Tang\\_Guimet\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cerámica_Tang_Guimet_01.JPG)





**Figura 13**

Amazones músic, terracota policromada, inicis s. VIII  
(Musée Cernuschi, París).

Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cernuschi\\_Museum\\_20060812\\_171.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cernuschi_Museum_20060812_171.jpg)



**Figura 14**

Motiu circular perlat amb un griu al centre, sarga de seda, s. VI-VII.

Font: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Textile0001.jpg>





**Figura 15**

Vas de vi amb nansa, plata i mercuri daurat, c. 700  
(The Freer Gallery of Art, Washington).

Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wine\\_cup\\_with\\_ring\\_handle,\\_probably\\_Chang%27an,\\_Shaanxi\\_province,\\_China,\\_early\\_Tang\\_dynasty,\\_early\\_8th\\_century\\_AD,\\_cast\\_and\\_hammered\\_silver\\_with\\_mercury\\_gilding\\_-\\_Freer\\_Gallery\\_of\\_Art\\_-\\_DSC05584.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wine_cup_with_ring_handle,_probably_Chang%27an,_Shaanxi_province,_China,_early_Tang_dynasty,_early_8th_century_AD,_cast_and_hammered_silver_with_mercury_gilding_-_Freer_Gallery_of_Art_-_DSC05584.JPG)



**Figura 16**

Plat decorat amb motius de palmetes, terracota vidriada *sancai*,  
finals s. VII – inicis s. VIII (The Luoyang Museum, Nova York).

Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tang\\_Dynasty\\_sancai\\_pottery\\_dish2.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tang_Dynasty_sancai_pottery_dish2.JPG)



**Figura 17**

Gerra amb cap de fènix, terracota policromada *sancai*,  
(Col·lecció Rücker-Emden, Rietberg Museum, Zuric).

Font: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tang\\_Phönixkopf-Kanne\\_Museum\\_Rietberg\\_RCH\\_2223.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tang_Phönixkopf-Kanne_Museum_Rietberg_RCH_2223.jpg)>

# EL SANTÍSIMO CRISTO DE LOS MÉNDEZ, UN EJEMPLO DE RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA CIUDAD DE BAZA (GRANADA)

**Juan Manuel Román Domene**

Departamento de Historia Moderna y América  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Granada  
[xurrillas-baza@hotmail.com](mailto:xurrillas-baza@hotmail.com)

## **Abstract**

*El Santísimo Cristo de Méndez is the most important Passionist devotion in Baza. His cult is linked to popular religiosity, thanks to the miraculous facts attributed to him. This religious model intended to enter social life, through syncretism. Popular piety achieved overwhelming success, becoming a conditioning factor for the history of mentalities due to its interest in culture as an integrating agent in social life.*

**Keywords:** *Christ, Méndez, popular religiosity, Baza.*

## **La religiosidad popular**

La religión establece una relación entre la persona y la divinidad (Amigo 2006: 538). Esta relación es voluntaria y configurada por los sentimientos personales marcados por su carácter social y comunitario. La religión fue uno de los ejes vertebradores de la sociedad española durante la Edad Moderna (Aranda 2000: 105; Galdeano 2017: 372; López-Guadalupe 2009: 288). Su objetivo principal sería la salvación eterna (Peña 1996: 529) a través de la evangelización y la catequización para combatir la ignorancia del pueblo, aunque en sus comienzos se entremezclaban con el paganismo (Arboleda 2010: 3, 7; Herrera 2001: 212). Al amparo de ella surgiría la religiosidad popular como una de las expresiones religiosas más importante para el ser humano con la tendencia de la búsqueda de Dios a través de sus oraciones, manifestaciones y celebraciones (Plaza 2014: 283).

La religiosidad popular ha existido desde los primeros tiempos del cristianismo (López-Guadalupe 2002: 179; Rodríguez 2007: 207). Su concepto debe entenderse desde la historia social y de las mentalidades, gracias a la transmisión por la tradición de generación en generación. Una característica propia de la religiosidad popular es el milagro, se considera como un factor de lo sobrenatural (Aguilar 1989: 59; Bogarín 1991: 96) asociado a la intercesión de la Providencia en los momentos más dramáticos de la vida (Cabeza 2004: 204; Castilla 2015: 2-3; Muñoz 1989: 169). Todo ello llevaba a instaurar una cultura propia a partir de la percepción religiosa común a través de sus pecu-

liaridades y el mensaje emitido basado en imágenes milagreras (Abián 2018: 688; Rodríguez 2008: 3, 5). Este fenómeno inició el desarrollo de la *devotio moderna* basado en la búsqueda de una religiosidad más personal e íntima (Estrada 1989: 258; García 1989: 237). Por ello, los sacerdotes influían en la superstición de las tallas y pinturas (López-Guadalupe 2000: 201) utilizadas para fomentar la creencia popular (Cátedra 1997: 208).

Con ello, se inició la sacralización de la ciudad a través de la devoción de los fieles (Aranda 1988: 305; Hernández 2017: 19; Rodríguez 1999: 356). Esta sacralización la aprovechó el poder local para utilizar la religiosidad popular (Saavedra, Sobrado y Presedo 2013: 95) para su beneficio propio en las celebraciones de fiestas cívico-religiosas (Candau 2015: 66; Gastón 1989: 464), a modo de engrandecimiento y prestigio (Egido 1992: 57; Reder 1995: 439). En el siglo XVIII se pretendía la reforma de la religiosidad popular, tal como pedían los regalistas (Arias de Saavedra y López-Guadalupe 2002: 12, 44, 230, 299, 325), pero el problema fue más complejo de lo que se pensaba (Egido 1988: 125; Idem 1991: 196-197) y se planteaba una intervención estatal por parte del Consejo de Castilla, aunque acarreó una mala opinión por parte de la población (Aranda 2003: 188-189; Egido 1990: 770; Granada 2019: 285-300).

Por su parte toda la religiosidad queda regulada en asociaciones, las llamadas cofradías o hermandades agrupadas en diferentes advocaciones con la misión mantener viva la fe (Arias de Saavedra y López-Guadalupe 1998: 215; Escalera 1989: 458). Se consideran como un elemento de sociabilidad, y en el Barroco fue la eclosión definitiva (Cortés y López-Guadalupe 2010: 30, 32). Cada una de ellas se caracterizaba por su idiosincrasia y el sincretismo extendiéndose hasta el día de hoy (Martínez 1999: 411-412).

La religiosidad popular se expresa a través de múltiples formas y medios de difusión, incluyendo la veneración de una imagen como factor de la historia de las mentalidades, y más si se trata de una milagrosa como es la que estamos estudiando. Comenzó a institucionalizarse como una forma de costumbres y fijándose como una corriente ideológica. El culto a las imágenes forma parte del concepto de religiosidad popular con la misión de contrarrestar a la idolatría de la Reforma Protestante (Camino 2007: 302; López-Guadalupe 1995: 7). Desde la Edad Moderna se convierte en un poderoso instrumento catequético asequible para la población con un método pedagógico para extender los misterios de la fe (Arboleda 2016: 15; Rodríguez 1989: 123; Sánchez 1990: 51). Los iconos religiosos se consideraban como arraigo devocional en la sociedad. La veneración de las imágenes aumentó tras el Concilio de Trento (Esteban 2017: 834, 840; López 1997: 202, 213). Constituyó una valiosa expresión de la piedad popular de los vecinos de solidaridad a partir de sus costumbres que abarcaba toda la población, permitió que los pobres se sintieran partícipes de su fe en libertad en unión con el resto de la sociedad. Estas expresiones culturales y religiosas se reconocen como fruto de una fe arraigada. El lenguaje verbal y gestual que se manifestaba en ella, aunque conservaba la simplicidad y la espontaneidad de expresión.

## La devoción al Santísimo Cristo

El Crucificado es la escena más importante de la Pasión de Cristo (Rodríguez 2015: 2), un ejemplo es el Señor de los Méndez. Antiguamente esta escultura estuvo relacionada con Cecilio López, pero se ha desechado esa idea. Unos años previos a la elaboración de este artículo pudimos hallar el contrato de su realización en 1558.<sup>1</sup> En él se pactó por Juan de Baeza y Baltasar de Arce, discípulo de Siloé la ejecución de un Cristo de dos varas de largo en madera de cedro más la cruz. Se comenzó su ejecución en julio por un pago adelantado de 600 reales, la talla debería de estar terminada para el 15 de noviembre de 1558 y se pagaría el montante hasta llegar los 1.400 reales que costaba el trabajo.

La talla de Baltasar de Arce fue destruida el 25 de julio de 1936. La imagen destacaba por su gran belleza y la leyenda de su origen (Magaña 1996: 282) —que más adelante la comentaremos. Tras la Guerra Civil fue sustituido por una copia del Santísimo Cristo de la Misericordia de Granada, obra de José de Mora, pero con características propias. La idea era recuperar el mismo Crucificado destruido, pero según las crónicas de la época a no contar con suficientes técnicas se desechó la idea. El 26 de noviembre de 1942 Antonio Martínez Olalla escribió a Antonio Sánchez Carrillo —uno de los impulsores de la actual cofradía— informando sobre la conclusión de la escultura.<sup>2</sup> Olalla era profesor de la Escuela de Bellas Arte de Granada. Se estipuló la hechura del Cristo por valor de 3.000 pesetas, pero previamente se debería de realizar un pago adelantado de unas 1.000.

El fervor de la imagen desde mediados del siglo XVI, como venimos comentando, como todas las grandes historias comienza con una leyenda que dará origen a su devoción, testimonio de verdad conservado por el paso del tiempo (Román 2015: 315-317):

Cuéntase que en el zaguán de una de las casas de la calle Méndez, hallábase, desde muy antiguo, depositado un recio madero. Cierta noche, muy a deshora, los dueños de la casa, que habitaban el piso superior, oyeron unos fuertes golpes en la puerta y una voz profunda que decía: «¡Venimos por el madero!», a lo que no dieron crédito, ya que la viga era de tales dimensiones que difícilmente podría ser transportada; pero a la mañana siguiente observaron con gran sorpresa que realmente había desaparecido. Pasaron algunos días; y otra noche, cuando la indicada familia rezaba el rosario después de la cena, volvieron a escuchar abajo el mismo ruido de golpes en la puerta y la misma voz que decía: «¡Traemos el madero!». Bajaron precipitadamente y hallaron la talla de un Cristo Crucificado, que desde ese mismo momento comenzó a ser objeto de gran veneración.

1. Archivo Protocolos de Granada (en adelante A.P.Gr.), *Escribano Diego del Puerto (1558)*, fols. 673-674.

2. Una copia de la carta fue cedida a la cofradía por José Ramón Noguera Soria.

Posiblemente esta narración naciese entorno de 1570 con la rebelión morisca buscando engrandecer la figura de Cristo. El objetivo principal de la leyenda trataba del acercamiento del pueblo a la imagen a partir de su aparición milagrosa en circunstancias sobrenaturales. Para inculcar su fervor el matrimonio Méndez-Ávalos solicitó la incorporación de la talla a la hermandad sacramental de la Iglesia Colegial, ya que el mayordomo era el propio Francisco Méndez.<sup>3</sup> En su testamento demandaba el acompañamiento del Cristo antecediendo al Santísimo en la procesión.

En el siglo XVII la devoción al Santísimo Cristo de los Méndez se hallaba en su máximo esplendor y permanece hasta estos días (Jaramillo 2010: 75). Un ejemplo sería Pedro de Ayala,<sup>4</sup> primo del abad Méndez, fundó una memoria para costear una lámpara a la imagen y una misa rezada cada viernes del año, por ello pagó por una misa de la Pasión por cuatro reales y doce ducados para la lámpara. También requirió otra lámpara por valor de 100 ducados y un tafetán grande para colgar en la capilla, y en su testamento pidió el deseo de ser enterrado en la capilla del Cristo. Otro ejemplo sería el abad creando otra para el Jueves y el Viernes Santo con una gran abundancia de luces de 20 velas de 12 onzas y una misa semanal. Se constituyó un patronato recayendo la administración a Juan de Carvajal y Ana Méndez,<sup>5</sup> hijo ilegítimo y sobrina del eclesiástico, por diez ducados para cera, y entorno de 1725 el capellán sería Sebastián Méndez Pardo y nueve años más, el Viernes Santo también se dispuso de más velas.<sup>6</sup> Otro acto fue el del 16 de noviembre de 1671 acordándose por deseo de sus devotos trasladar el Cristo hasta el altar mayor para celebrar un novenario de misas con cuatro hachas —hachones— más las velas de sus piadosos.<sup>7</sup>

3. A.P.Gr., *Escribano Matías de Santiago* (1584-1586), fols. 213-219.

4. A.P.Gr., *Escribano Diego Sánchez Quevedo* (1660), fols. 145-154.

5. A.P.Gr., *Escribano Diego Fernández Aljarte* (1672), fols. 932-964v.

6. Archivo Histórico Diocesano de Guadix-Baza (en adelante A.H.D.G.-B.), *Visita de capellanías* (1717-1742), 2814-B, fols. 314-315.

7. Archivo Parroquial del Sagrario de Baza (en adelante A.P.S.B.), *Libro de Actas Capitulares* (1662-1676), Cabildo del 16 de noviembre de 1671, s/f.





Septenario en honor al Stmo. Cristo de los Méndez en la Iglesia Mayor.  
Anónimo, Archivo Parroquial del Sagrario de Baza



## Las rogativas

La conexión entre la religión y la meteorología estuvo presente en el Antiguo Régimen. Las rogativas es la muestra de la religiosidad popular más importante de la ciudad (Hernández 2012: 118). Las plegarias cumplían un papel de conjuro contra las adversidades, pero también como agradecimiento o por acción de gracias de cualquier acontecimiento bélico o de la Familia Real. Se consideraban como unas súplicas públicas y comunes en las que se solicitaban la bendición de Dios, la Virgen o cualquier santo sobre los campos (Rodicio 2018: 1986). La más frecuente era la llegada de lluvias —*pro pluvia*—, y las del cese del agua —*pro serenitate*— en este caso con la María Santísima de la Piedad.<sup>8</sup> El Cristo también participó en otras rogativas con otras devociones de la ciudad (Román 2015: 318-321; Idem 2019: 210-211).

La más importante es la realizada junto con la Virgen de la Piedad, que data de mediados del siglo XVII. El testamento de María de Ávalos solicitaba la salida del Cristo tras la vuelta al convento de la Merced de la imagen mariana. Pero en ese momento gobernaba el abad Pedro de Vargas enemigo íntimo de los Méndez, por lo que debería de esperar hasta el gobierno del abad Matute en 1645 y luego su sucesor Antonio Méndez Pardo (Magaña 1996: 282-283).

El ritual de las rogativas lo dejó descrito Juan Barroso (Barroso 1745: 100-100v.):

El viernes penúltimo de abril, en que comienzan las fiestas de los labradores, a la hora de costumbre se bajará la imagen de Nuestra Señora de su camarín, para ponerla en andas, dándose entre tanto los repliques acostumbrados —los que se darán siempre que se suba o baje al camarín. Al día siguiente por la tarde, al terminar el coro de la Colegiata, subirá el clero de la Mayor con Cruz alzada y ornamentos morados para bajarla procesionalmente a esta iglesia, donde permanecerá hasta el domingo último de dicho mes, haciéndole en esos días rogativas por la mañana después de la misa conventual, y Salve y Letanía por la tarde después del Coro, y demás cultos que desde tiempo inmemorial se le dedican. El domingo último, se organizará solemne procesión general de rogativa presidida por el clero de la Colegiata, con asistencia de las Parroquias, Corporación Municipal bajo mazas, y de todas las Hermandades y Cofradías de nuestra ciudad. Al llegar la procesión a la Plaza Mayor, se sacará al atrio de la iglesia, otros dicen hasta la propia verja, el Santísimo Cristo de los Méndez, y volviendo hacia Él la imagen y arrodillándose el clero y el pueblo se entonará solemne rogativa «Ad petendam pluviám», mientras se toca la campana de la Colegiata. Terminada la ceremonia continúa la procesión, encaminándose al Santuario de la Santísima Virgen, donde se canta a la llegada una Salve solemne, regresando el clero en igual forma a su Iglesia. Si ese domingo último de abril lloviese, se aplazará la procesión al domingo inmediato siguiente, y así sucesivamente sin que pueda esta verificarse en ningún día entre semana, aunque lo hubiere festivo, continuándose los cultos en la Colegiata en igual forma que la primera semana.

8. A.H.D.G.-B., *Conventos Suprimidos*, 3433-I, 110.

Este autor también describe la salida del Cristo hasta la puerta de la Iglesia Colegial bajo palio acompañado por los religiosos y los fieles. Se inclinaba tres veces a Nuestra Señora de la Piedad y ante la imagen del Cristo todos se arrodillaban para realizar la rogativa. Esta tradición todavía sobrevive en la actualidad a pesar de contar algunas adversidades como la Guerra Civil o la más reciente la crisis del Covid-19.

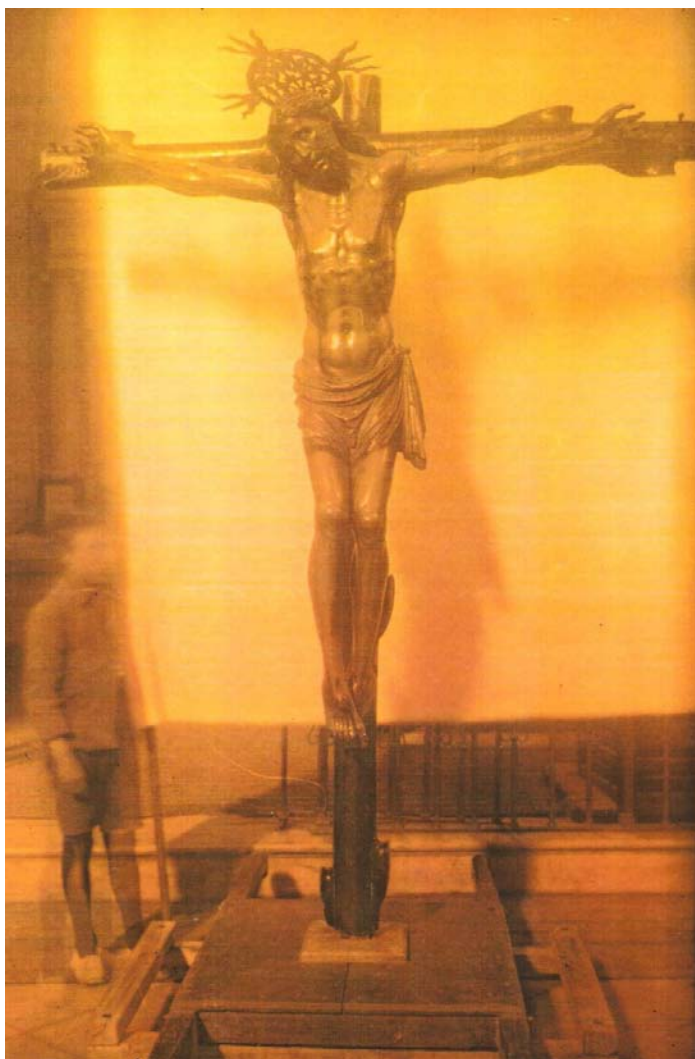
También el Cristo realizó rogativas individuales por las sequías, algunas de ellas se celebraba el novenario en el convento de Santo Domingo a raíz de un pleito iniciado en 1693, en la que se prohibió predicar a los frailes de la Merced en la Colegiata por la falta de respeto hacia los canónigos capitulares en la procesión de rogativas. El conflicto judicial perduró casi 100 años cuando se volvió a la normalidad siguiendo con la tradición, tras fallar a favor de la Colegiata.<sup>9</sup>

A continuación, expondremos una serie de ejemplos de rogativas propias del Crucificado de los Méndez. Las de carácter extraordinario se realizaban en la antigua Colegiata como la de 1669 con una procesión y un novenario de rogativas. El 4 de mayo de 1685 se celebró una procesión general con el Santo Cristo por la falta de agua. En 1765 se desarrolló unas rogativas y un novenario al Cristo, y el último día se predicó en la Merced. Otras se realizaban por los conflictos bélicos, entre 1638 y 1641 la imagen estuvo en rogativas y plegarias. Años más tarde, se realizó una procesión y rogativas, junto a la talla de la Concepción y las reliquias de San Máximo por la buena dirección de la guerra en Cataluña. En 1683 tuvo lugar una procesión con motivo de la victoria contra el turco en los Balcanes. También se desarrollaban por la langosta se organizó una procesión general de penitencia el 20 de mayo de 1633 a las cuatro de la mañana con la presencia de los prebendados con su vestimenta del coro y la presencia del Santo Cristo y del cuerpo de San Máximo con destino a la ermita de San Lázaro, donde se realizó una misa de rogativas y exorcismo contra la langosta. Al día siguiente se volvió a celebrar con los prebendados revestidos de morado rezando salmos penitenciales.<sup>10</sup>

Aunque solía participar con otras devociones como la del 11 de mayo de 1633 por la falta de agua y la plaga de la langosta se realizó una procesión con la Concepción y el cuerpo de San Máximo a la vuelta salió el Santo Cristo «como era la costumbre». En el año 1677 se organizó una procesión general de rogativa por la langosta. Y por la salud el 18 de julio de 1680 se puso en andas al Cristo y la Virgen de la Encarnación, en el último día de novena se intercedió al Crucificado por la peste desarrollada en Andalucía (Cortés 1995: 271-272, 277, 279, 282-283, 285-286; Román 2015: 318-320; Idem 2019: 212-213).

9. Archivo Histórico Nacional, *Consejos*, 518, 9.

10. A.P.S.B., *Libro de Actas Capitulares (1619-1638)*, Cabildo del 20 de mayo de 1633, fol. 370 y Cabildo del 23 de mayo de 1633, fol. 371v.



Procesión de rogativas del Stmo. Cristo de los Méndez.  
Anónimo, Archivo de la Real Cofradía  
del Santísimo Cristo de los Méndez de Baza

## Conclusiones

Las conclusiones que aportamos al presente trabajo es el estudio de las personas en el contexto de la religiosidad popular. En esta publicación llegamos a comprender su vida religiosa y la constitución de una cohesión social para el vecindario. La religiosidad popular debe de entenderse como una práctica

cotidiana de carácter popular-comunitario a través del rito y las fiestas promovidas por la administración local como engrandecimiento político e ideológico.

La cultura religiosa altera las emociones y sentimientos de la población a través de la sociabilidad y el control social por parte de la Iglesia. Para ello debemos de trazar la construcción de elementos sociales mágico-simbólicos para una realidad sagrada en torno a las imágenes como centro de la sociedad. El estudio sobre la alteridad nos ayuda mejor a comprender las relaciones sociales del grupo. El mantenimiento de las tradiciones ancestrales a través de los milagros para la integración en la sociedad. La mentalidad popular penetró en la herencia cultural en las clases populares y los privilegiados desarrollando en ella un notable sincretismo.

## Bibliografía

- Abián Cubillo, D. A. 2018: "La religión en la formación de los oficiales de la monarquía católica en el siglo XVIII", E. Serrano Martín y J. Gascón Pérez (coords.), *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico, de Fernando el Católico al siglo XVIII*, Vol. 2, Zaragoza, 687-699.
- Aguilar Piñar, F. 1989: "Predicación y mentalidad popular en la Andalucía del siglo XVIII", en L. C. Álvarez Santaló, M<sup>a</sup> J. Buxó Rey y S. Rodríguez Becerra (coords.), *La religiosidad popular. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Vol. 2, Barcelona, 57-71.
- Amigo Vázquez, L. 2006: "Del patíbulo al cielo. La labor asistencial de la Cofradía de la Pasión en el Valladolid del Antiguo Régimen", F. J. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coords.), *La Iglesia española y las instituciones de caridad*, San Lorenzo de El Escorial, 511-542.
- Aranda Doncel, J. 1988: "Ilustración y religiosidad popular en la Diócesis de Córdoba: La actitud de los Obispos frente a las celebraciones de Semana Santa (1743-1820)", Varios Autores (coords.), *I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Zamora, 305-318.
- 2000: "Cofradías penitenciales y Semana Santa en la Andalucía del siglo XVIII: del auge de la etapa barroca a la crisis de la Ilustración", en M. Torrión (dir.), *España festejante: el siglo XVIII*, Málaga, 105-116.
- 2003: "Las cofradías de Jesús Nazareno en Andalucía durante los siglos XVI al XIX", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 140, 173-196.
- Arboleda Goldaracena, J. C. 2010: "Contrarreforma y religiosidad popular en Andalucía: cofradías y devoción mariana", *Tiempos Modernos*, 20, 1-23.
- 2016: "Creencias y devociones en las cofradías sevillanas de finales de la Edad Media y comienzos de la modernidad", *Revista de Humanidades*, 29, 9-36.
- Arias de Saavedra Alías, I. y López-Guadalupe Muñoz, M. L. 1998: "Cofradías y ciudad en la España del siglo XVIII". *Studia Historia. Historia Moderna*, 19, 197-228.

- 2002: *La represión de la religiosidad popular, críticas y acción contras las cofradías en la España del siglo XVIII*, Granada.
- Barroso, J. 1745: *Origen, invención y milagros de Nuestra Señora de la Piedad de Baza*, Baza.
- Bogarín Díaz, J. 1991: “Los católicos unidos irregularmente en la ordenación jurídica de las cofradías sevillanas de nazareno”, *Revista de Derecho Canónico*, 48, 81-127.
- Cabeza Rodríguez, A. 2004: “La imagen del milagro en el Barroco, o el milagro como imagen”, M<sup>a</sup> A. Sobaler Seco y M. García Fernández (coords.), *Estudios en homenaje al profesor Teófanos Egido*, vol. 2, Valladolid, 203-222.
- Camino Romero, A. 2007: “Efectos producidos en las cofradías penitenciales de Málaga tras la desamortización de Mendizábal”, F. J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *La Desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*, San Lorenzo del Escorial, 299-318.
- Candau Chacón, M<sup>a</sup> L. 2015: “Religiosidad. El triunfo de la sensibilidad”, *Andalucía en la Historia*, 50, 66-57.
- Castilla Vázquez, C. 2015: “Del desinterés al entusiasmo. El fenómeno religioso en la investigación etnográfica española”, *Gazeta de Antropología*, 21, 1-14.
- Cátedra Tomás M. 1997: *Un santo para una ciudad. Ensayo de Antropología Urbana*, Barcelona.
- Cortés Peña, A. L. 1995: *Iglesia y sociedad en la Andalucía Moderna*, Granada.
- Cortés Peña A. L. y López-Guadalupe Muñoz, M. L. 2010: “Historiografía sobre la iglesia en Andalucía (Edad Moderna)”, *Tiempos Modernos*, 20 (2010), 1-44.
- Egido López, T. 1988: “Los antiilustrados españoles”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 8, 121-142.
- 1990: “La religiosidad de los españoles (siglo XVIII)”, Varios Autores (coords.), *Coloquio Internacional Carlos III y su siglo*, Vol. 1, Madrid, 767-792.
- 1992: “Mentalidades y percepciones colectivas”, L. C. Álvarez Santaló y C. M<sup>a</sup> Cremades Griñán (coords.), *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen*, Murcia, 57-71.
- Escalera Reyes, J. 1989: “Hermandades, religión oficial y poder en Andalucía”, L. C. Álvarez Santaló, M<sup>a</sup> J. Buxó Rey y S. Rodríguez Becerra (coords.), *La religiosidad popular. Hermandades, romerías y santuarios*, vol. 3, Barcelona, 458-470.
- Esteban Lamas, M. 2017: “Imagen y alma de una cofradía”, F. J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*, vol. 2, San Lorenzo del Escorial, 833-846.
- Estrada Díaz, J. A. 1989: “El reto de la religiosidad popular a la teología”, L. C. Álvarez Santaló, M<sup>a</sup> J. Buxó Rey y S. Rodríguez Becerra (coords.), *La religiosidad popular. Antropología e historia*, vol. 1, Barcelona, 257-267.

- Galdeano Olmedo, L. 2017: "Miradas del siglo XVII: reflejo de una realidad idealizada", M<sup>a</sup> A. Rodríguez Miranda y J. A. Peinado Guzmán (coords.), *Barroco: Universal de Experiencias*, Córdoba, 371-386.
- García y Gracia, A. 1989: "Religiosidad popular y Derecho Canónico", L. C. Álvarez Santaló, M<sup>a</sup> J. Buxó Rey y S. Rodríguez Becerra (coords.), *La religiosidad popular. Antropología e historia*, vol. 1, Barcelona, 231-245.
- Gastón Boyer, P. 1989: "Funciones sociales de la religiosidad popular en la sociedad rural y en la sociedad urbana de Andalucía", L. C. Álvarez Santaló, M<sup>a</sup> J. Buxó Rey y S. Rodríguez Becerra (coords.), *La religiosidad popular. Antropología e historia*, vol. 1, Barcelona, 463-467.
- Granada Marín, S. 2019: "Ilustración versus religiosidad popular. El caso del Reino de Granada", *Baetica. Estudios Historia Moderna y Contemporánea*, 39, 285-300.
- Hernández González, S. 2012: "Devociones marianas de gloria y órdenes religiosas en Andalucía", Varios Autores (coords.), *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 107-120.
- Hernández Redondo, J. I. 2017: "La escultura religiosa en el siglo XVII: el ejemplo de Castilla", A. Cañestro Donoso (coord.), *Estudios de escultura en Europa*, Alicante, 19-42.
- Herrera Mesa, P. P. 2001: "La cofradía de Nuestra de las Angustias en el siglo XVIII", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 140, 211-226.
- López Martín, J. 1997: "Las hermandades y cofradías en la vida de la Iglesia. Fundamentación teológica de la religiosidad popular", en V. Sánchez Ramos y J. Ruiz Fernández (coords.), *Actas de la I Jornada de Religiosidad Popular*, Almería, 199-215.
- López-Guadalupe Muñoz, M. L. 1995: "Las cofradías de penitencia de Granada en la Edad Moderna", *Gazeta de Antropología*, 11, 1-10.
- 2000: "Iglesia, religiosidad y mentalidades", M. Barrios Aguilera y R. G. Peinado Santaella (coords.), *Historia del reino de Granada*, vol. 3, Granada, 179-234.
- 2002: "Debate y reacción a las reformas ilustradas: maniobras legales de las cofradías a finales del siglo XVIII", *Chronica Nova*, 29, 179-216.
- 2009: "Ver y ser visto. Élite granadinas en las manifestaciones populares de piedad", E. Soria Mesa, J. J. Bravo Caro y J. M. Delgado Barrado (coords.), *Las élites en la época moderna: la Monarquía Española*. Cultura, vol. 4, Córdoba, 281-298.
- Jaramillo García, M. 2010: "La devoción a los Santos Médicos y otras manifestaciones de la religiosidad popular en Cortes de Baza entre los siglos XVI y XVIII", *Péndulo. Papeles de Bastitania*, 11, 65-77.
- Magaña Visbal, L. 1996: Baza Histórica, Granada.
- Martínez Arce, M<sup>a</sup> D. 1999: "Algunas muestras de piedad y religiosidad popular en la Navarra del siglo XVII", *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 73, 409-418.



- Muñoz Fernández, A. 1989: "El milagro como testimonio histórico. Propuesta de una metodología para el estudio de la religiosidad popular", L. C. Álvarez Santaló, M<sup>a</sup> J. Buxó Rey y S. Rodríguez Becerra (coords.), *La religiosidad popular. Antropología e historia*, vol. 1, Barcelona, 164-185.
- Navarro Rico, C. E. 2016: "'Dios a su imagen y semejanza': arte, simbolismo y vida en la imaginería procesional", J. A. Peinado Guzmán y M<sup>a</sup> A. Rodríguez Miranda (coords.), *Meditaciones en torno a la devoción popular*, Córdoba, 315-335.
- Peña Díaz, M. 1996: "Religiosidad y libros 'populares' en el siglo XVI", P. Fernández Albadelejo, V. Pinto Crespo y J. Martínez Millán (coords.), *Política, religión e inquisición en la España moderna. Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, Madrid, 529-546.
- Plaza Simón, P. M. 2014: "La institucionalización de la ideología religiosa en la Edad Moderna: un nuevo concepto para la historia cultural", *Espacio, tiempo y forma. Serie IV. Historia Moderna*, 27, 264-294.
- Prieto Pérez, J. O. 2010: "¿Religiosidad popular o conductas dirigidas por las élites?", ASCIL. *Anuario de Estudios Locales*, 4, 39-41.
- Reder Gadow, M. 1995: "Religiosidad institucionalizada en el municipio malagueño", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 17, 437-458.
- Rodicio Pereira, L. 2018: "Poder local y religiosidad en el Ourense del siglo XVIII", E. Serrano Martín y Jesús Gascón Pérez (coords.), *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo*, vol. 2, Zaragoza, 1975-1988.
- Rodríguez Becerra, S. 1989: "Formas de la religiosidad popular. El exvoto: su valor histórico y etnográfico", L. C. Álvarez Santaló, M<sup>a</sup> J. Buxó Rey y S. Rodríguez Becerra (coords.), *La religiosidad popular. Antropología e historia*, vol. 1, Madrid, 123-134.
- 2008: "Religiosidad y Semana Santa en Andalucía durante el Barroco", J. L. Alonso Ponga y M<sup>a</sup> P. Panero García (coords.), *Gregorio Fernández: Antropología, Historia y Estética en el Barroco*, 79-104.
- Rodríguez Domingo, J. M. 2007: "El Barroco en Guadix y el Altiplano", Varios Autores (coords.), *Andalucía Barroca, exposición itinerante*, Sevilla, 202-221.
- Rodríguez López-Brea, C. M<sup>a</sup> 1999: "Secularización, regalismo y reforma eclesiástica en la España de Carlos un estado de la cuestión", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 12, 355-372.
- Rodríguez Peinado, L. 2015: "Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la piedad y el 'planctus'", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 13, 1-17.
- Saavedra, P.; Sobrado Correa, H. y Presedo Garazo, A. 2013: "La red parroquial y el clero rural en la Galicia de los siglos XVI-XIX: resultados de una investigación en marcha", *Obradoiro*, 22 (2013): 93-128.
- Sánchez López, J. A. 1990: *Muerte y cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (La imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades)*, Málaga.

## COS I MIRADA EN LES ARRELS DE L'ÉSSER: LA TROBADA DE L'ALTRE A TRAVÉS DE L'ART

**Jordi Romero Bastida**

Ontologia i Fenomenologia  
Facultat de Filosofia i Lletres  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[jordi.romeroba@e-campus.uab.cat](mailto:jordi.romeroba@e-campus.uab.cat)

### Abstract

*There is probably no more poignant subject in contemporary thought than that of otherness, nor more slippery, since the nature of otherness demands the participation of the self as a condition of the possibility of a knowledge that requires the exercise of a special gaze. And what better gaze than the artist's to show us the bottomless depth where one's own and others' bodies intertwine? Because remember, the painter immerses the body to transform the world.*

**Keywords:** *Body, world, gaze, other, being.*

Art i filosofia es troben en la recerca d'allò visible i invisible. Deia Paul Klee que l'art no representa allò visible sinó que el fa visible. Arthur Danto també destaca, bastant fenomenològicament, que els significats es troben encarnats en l'obra d'art. La posició inicial, doncs, per superar els desajustos de la percepció ordinària serà partint des de l'*epoché* grega, una ataràxia o distància relativa al món, recuperada per Husserl com a mètode d'indagació de les coses en si, que trasludem a un tipus de *epoché* de l'art com a preparació per la descoberta del món que cerca l'aparició d'allò invisible, i de quina manera el cos i la mirada s'entrellacen en la trobada amb l'altre.

Art i filosofia són experiències de l'alteritat, aleshores, com apareix l'*altre*? (Merleau-Ponty 1964b [2017] 19): «Es preciso que con mi cuerpo se despierten los cuerpos asociados, los "otros", que no son mis congéneres, como dice la zoología, sino que me acechan, a quienes yo acecho, con quienes yo acecho un solo Ser actual, presente, como jamás animal alguno ha acechado a los de su especie, su territorio o su medio.»

Així que, des del destí comú dels *cosos* associats pren volada una descripció de l'estatus especial de l'artista, del pintor com aquell que pensa en pintura, demiürg que ens convida a assajar una mirada privilegiada sobre l'altre. Una mirada primordial que s'enfronta a l'opacitat del món posant el cos com a testimoni en una operació arriscada on descobrim que la mirada de l'altre s'ordeix en una transacció inusual en la que el pintor aporta el cos per transformar el món.

Perquè l'altre és una crida del món sensible, el món que percebem se'ns dona a partir de les relacions intersubjectives (tot i que aquest breu comentari aposta per la intercorporeïtat), veurem, doncs, de quina manera amb la immersió del cos, amb l'operació que consisteix en submergir-se en el món de les coses de les quals formem part, no s'obre una perspectiva sinó una vivència que ens retorna un vident-visible en actuació originària (atès veure és moure's i la nostra posició entre altres cossos i objectes ens defineix com a visibles d'altres cossos), que revela l'estructura secreta del teixit intercorporal, la textura del món.

Ens endinsem en unes poques mostres d'artistes, que, com a vidents-visibles d'una mirada natural i filosòfica, van practicar una *epoché* pictòrica a la recerca de les forces ocultes i invisibles que conformen el món propiciant l'aparició de l'altre des del plec del cos i de l'ànima: espectacle que es crea a partir de la Sensació que substitueix la Figura en un joc reversible entre figuració i abstracció amb la voluntat que l'espectador experimenti a partir de la vivència de la pintura la unitat del sentir i el sentit.

Tot, en definitiva, està en el cos, que passa de ser mer objecte de representació segons el mode figuratiu on el subjecte experimenta amb objectes, a voler mostrar-se com el cos experimenta sensacions, seguint de nou el punt de vista del cos (Merleau-Ponty 1964b [2017] 51-52): «Cuando Cézanne busca la profundidad, busca esta deflagración del Ser que se halla en todos los modos del espacio, también en la forma».

Veritablement Cézanne transmet aquesta deflagració o reversibilitat de les dimensions que experimenta el cos en el fet de veure i ser vist a l'espectador a partir de l'experiència entre els marges d'allò físic i viscut d'on brolla el significat encarnat, com queda recollit a *La duda de Cézanne* (Merleau-Ponty 1945a [2012] 44):

Balzac describe en *La Peau du chagrin* un «mantel blanco como una capa de nieve recién caída y sobre la que se erguían simétricamente los cubiertos, coronados de rubios panecillos». «Durante toda mi juventud —decía Cézanne— quise pintar eso, ese mantel de nieve fresca... Ahora sé que basta con querer pintar solo el «se erguían simétricamente los cubiertos» y los «rubios panecillos». Si pinto «coronados», estoy perdido ¿entiende? Pero si logro dar equilibrio y matices a mis cubiertos y a mis panecillos tal y como aparecen en realidad, no dude de que las coronas, la nieve y toda la vibración acabaran apareciendo.

Aquí tenim, doncs, una mostra de la mirada vibrant que obté el cos en aproximació al món descrit com una textura de la que participa el pintor. De manera que la reserva de Cézanne en l'adquisició de la unitat indivisible que representa l'escena de Balzac està inscrita en el desig d'accedir directament a les coses, i no a representar-les.

Aleshores, si la pintura fa visible allò que la visió profana fa invisible, obrim aquesta textura de l'Ésser dotada de visió devoradora que haurà de mostrar-nos la fàbrica on s'ordeix la trama de l'altre. Dues visions, la pictòrica des de la fascinació, i la filosòfica des del asombro, s'entrellacen i s'interroguen en la descoberta de la mirada pròpia i de l'altre.

## Entrellaçament de la mirada

En un primer acomodo fruit de la simbiosi binocular de les mirades trobem que la visió i el cos formen part d'un sistema que es nega al pensament perquè participa directament del món. La mirada és una trobada irrenunciable que la reflexió vol reconduir; si un guiatge com aquest pogués establir una relació més profunda que la de la visió directa... però no és possible! No pot ser així perquè la visió reflexionada és pensament de veure però la mirada s'entrellaça amb les mateixes arrels de l'ésser.

Parlava d'una transacció inusual referint-me a la creació artística i la mirada filosòfica, fenomenològica, perquè a través d'aquesta operació, que és més comú del que sembla però no per això menys extraordinària, ens atorguem, efectivament, un lloc en el món.

El que s'afirma és que aquesta mirada, aquesta visió doble del vident que es fa visible, no es sotmet a arbitrarietats jeràrquiques ni conceptuals: consciència, ment, cos físic i cervell, món, societat i llenguatge... sinó a l'experiència del cos en aquest estar llançat al món. I quan ens llancem al món ens precedim a nosaltres mateixos en una disposició essencial on les coses se'ns donen, se'ns presenten, és l'espai intercorporal on es conjuga i prefigura el món social.

Tanmateix, que no es disposi d'un aparell conceptual per ordenar el món no significa la ceguesa que l'actitud naturalista atribueix a la percepció, a qui situa en una escala de referència *subpersonal*, irreflexiva, perquè existeix una comprensió anterior a la reflexió que comanda els gestos que fa el pintor que no són més que mirades del cos. Aquesta comprensió es guia per un tipus de intencionalitat afectiva que projecta sobre l'horitzó del possible la trama ja indistingible de la mirada i el cos, perquè l'afectivitat implica una doble manca del subjecte respecte el propi jo i l'altre.

En aquest sentit, a *Bleu de Cel* (Kandinsky 1940) la mirada de l'artista és l'afirmació entre abstracta i figurada de les forces invisibles, espirituals i afectives, en la seva fenomenologia, en aparició com forces vives d'una afectivitat que és auto-realització, afectivitat que és una cerca d'allò propi en l'altre, per tant, Kandinsky ens mostra un univers blau d'objectivitats que articulen l'arribada del jo. Com diria Jan Patocka (Patocka 1989: 259):

Thus we do not at first grasp either ourselves or the other as an *I*, but as two active components of a situation; the realization that the other is a real *I* in the same sense as myself, that he experiences, feels, thinks, that he has his interiority, comes first as a discovery which requires a long journey.

## La mirada de l'altre

Però si és possible que la mirada miri el cos i el cos faci el gest de la mirada és perquè hi ha una distància entre la mirada i el cos, de manera que sense aquesta distància no seria possible l'alquímia del cos, i la nostra mirada seria

només una visió centrada des d'una posició eternament lligada a la natura. És a dir, no hi hauria cultura sense un cos que ha de salvar una distància irrecuperable entre la mirada i el cos. Ni art, ni filosofia, ni mirada: el cos és la frontissa del món.

Conscient d'això Klee afirmaria «Soy inaprensible en la inmanencia» (Merleau-Ponty 1964b [2017] 64), perquè davant l'espectacle del món la mirada reconeix el cos però també l'estranya. Això es produeix perquè entre la mirada i el cos hi ha una distància insalvable en la que habita l'ésser, guia de l'actitud originària i essencial en la recerca d'allò estrany però familiar que formant part de l'ésser, sense constituir-lo plenament, hem anomenat altre.

Recollim les paraules del fenomenòleg de l'estrany (Waldenfels 2015: 68): «la otredad o la extrañeza (*Fremdheit*) del otro aparece en la forma de un *pathos*, de una específica afección del otro (*Fremdaffektion*). Nos sentimos tocados por los otros antes de poder preguntarnos quienes son y qué significan sus expresiones.»

I a *La Prosa del Mundo* una altre vegada es confirma (Merleau-Ponty 1969 [2015] 131): «El otro se mueve [...] siempre en el borde de aquello que yo veo y escucho, está a mi lado, está cerca de mí o detrás de mí, no en el lugar que mi mirada aplasta [...] Es como ese doble que un enfermo siente siempre a su lado, que se parece a él como un hermano, pero en el que no puede fijar su mirada sin hacerle desaparecer.»

L'experiència de l'altre tal i com se'ns presenta ens serveix per definir el descentrament de la condició humana que guia la narrativa convulsa sobre l'alteritat durant els darrers 500 anys fins l'actualitat i que ha generat un relat únic a partir de projectes inclusivament que eren en realitat absorcions o aniquilacions de cultures considerades perifèriques i primitives. Occident ha estat especialment desafortunat en el tractament de l'alteritat, tot i que aquesta «presència» molesta remetia irremeiablement a la identitat del jo, a la pròpia consciència, fins el punt que podríem resumir l'experiència d'Occident en la famosa frase de Rimbaud, *Je est un autre*, és a dir, la filosofia de la consciència ha estat reiteradament incapaç de jugar l'altre a causa del solipsisme del subjecte racional, per això, quan abandonem l'altre a l'espai de la intersubjectivitat fem de l'altre un espantall, un estrany, no un objecte sinó un «abjecte». Quan sotmetem l'altre al *Logos* fem de l'altre un estrany i un hostatge. Però, paradoxalment, per molt que maldem per fer de l'altre allò radicalment estrany, no ens sortim: allò radicalment estrany està situat fora del món, és i conforma un ordre impossible per nosaltres, no hi ha res humà radicalment diferent. L'altre sempre ens retorna amb el ressò d'un mar de fons on es confonen les mirades.

## El cos com a textura de l'art

Les dinàmiques de demarcació de l'altre tenen lligams profunds amb les arrels de la filosofia occidental, que ha estat definida per Lévinas com ontologia

en quant la insistència a reduir l'altre al mateix, però que cal matissar, atès l'error no ha estat tant en la proposta ontològica sinó en la reducció que suposa una ontologia de l'ésser que hauria d'haver-se deixat precedir —o per què no, seduir?—, per una ontologia d'allò sensible, del fenomen i de l'expressió.

Un exemple extraordinari és el de Francis Bacon en el tractament de les figures que sotmet a violentes forces de pressió, dilació, contracció i elongació (Deleuze 1981 [2003] x): «Bacon's bodies, heads, Figures are made of flesh, and what fascinates him are the invisible forces that model flesh or shake it». Bacon vol mostrar l'actuació de forces invisibles en l'articulació i aparició de l'afectivitat i la sensació mostrant-nos que el cos aporta una textura a la creació d'un espai d'expressió que no és una renúncia a la identitat sinó una demanda per la constitució del propi 'jo', malgrat que, o precisament per això, aquests processos constitutius esdevinguin sovint processos de caos i catàstrofe.

Tanmateix, afirmem el següent: «Jo soc el meu cos». Jo soc un cos en funció del cos de l'altre en un continu sense making que ens situa més enllà dels mers objectes físics, tal i com afirma Merleau-Ponty a *Fenomenologia de la percepció* (Merleau-Ponty 1945b [1993] 167-68): «No es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo, sino, más bien, con la obra de arte [...] nudo de significaciones vivientes».

El pintor aporta el cos i la mirada que s'entrellaça en les arrels de l'ésser. Arrels que s'enfonsen en la superfície del cos. I podríem afegir que de l'expressió de l'ésser en aproximació i visió extraordinària de l'altre, és a dir, que de la percepció de l'altre deriva l'expressió que diem art. Dit d'una altra manera, de l'actitud de l'artista per mantenir obert allò obert del món (Heidegger 1935-36 [1996] 12) podem dir que és obrar una obra, pintura, estàtua o simfonia.

L'ésser precisa un cos en aproximació a l'altre perquè ha de transitar un espai i un temps sense localització fixe, en un aquí que és un allí, i sota l'amenaça de paràlisi, cosificant i cosificat, com a subjecte i objecte intercanviable; vivim, alhora, un hiatus que només l'ésser pot transitar. Tanmateix, l'artista s'ha de transportar a «allí» en un intent per cobrir una distància irreductible que, no obstant, s'ha de recórrer com a única via per mantenir allò invisible «a la vista»: és aquesta operació la que ens situa en el límit, el quiasme, la reversibilitat que impregnen amb la textura del món aquella etapa dels grans pintors quan deixen de pintar coses per pintar «entre» les coses.

A l'obra *Vir Heroicus Sublimis* (Newman 1950-1951) un vast espai metafísic vermell està separat per franges que són forces analògiques que separen i uneixen en una crida al sentit d'individualitat de l'espectador al mateix temps que li reclamen connexió amb l'altre (Newman 1990: 257-258). Seguint la interpretació de l'autor l'obra es pot interpretar com una crida per superar la intersubjectivitat des de la intercorporeïtat en el sentit d'una obertura o quiasme que revela l'espai afectiu, atès si la darrera reconeix en l'altre allò propi sense incórrer en la pretensió de voler conèixer-lo des de l'autoconsciència, per la primera l'altre es relaciona a través d'una teleologia del racional que sublima allò propi i visible fent incompreensible l'alteritat que es malmet en una crida a allò radicalment estrany. En realitat, la invisibilitat de l'altre no és absoluta, ha



de ser susceptible de presentar-se, està compromesa amb allò visible sense manifestar-se.

En resum, no és una qüestió de subjectivitat sinó de corporalitat, no de consciència sinó de distància i desocultació on són possibles les dinàmiques del reconeixement. Altrament, sense reconeixement de l'alteritat no és possible fer art. Sense altre no hi ha art, resulta senzill, gairebé naïf, i sempre s'ha sabut, tal i com es preguntava Malraux, de quina manera un pintor podia aprendre d'un altre, del que fa còpies, i posava l'exemple de Van Gogh copiant a Millet; i no gens menys, també, o fonamentalment, s'aprèn a ser un mateix de l'altre: amb i a pesar d'ell.

De manera que de l'acció expressiva del cos en el moviment de l'afectivitat es deriven capacitats semàntiques de les quals es nodreix tota comunicació, i dic moviment i semàntica i comunicació per aquesta semàntica del cos en l'expressió, i de la comunicació perquè «no podem no comunicar», ni expressar ni sentir. Aleshores, és a partir d'aquest fons d'experiències cinestèsiques d'on brolla l'expressió artística. Es tracta d'una operació d'intensificació de les qualitats del món que realitza el cos en resposta a la *mundanització* del món, seguint ritmes d'inspiració i expiració.

Perquè el cos i el món s'alternen en la respiració, cada inspiració és una pinzellada, cada expiració una mirada. S'ha comentat abans breument sobre una alquímia del cos, i de quina manera el cos de l'artista participava: el pintor posa la carn en la carn del món, o com deia Deleuze en el llibre sobre Bacon, hi ha una lògica dels sentits que no és racional ni cerebral, i allò que és definitiu és la relació entre la sensació i el ritme, que situa cada sensació en nivells i dominis. I aquest ritme traspassa la pintura de la mateixa que una peça de música. És diàstole-sístole: el món que m'atrapa i m'envolta, el jo que s'obre al món i obre el món.

El cos s'apropia de la tècnica i es fa tècnica en l'art, a partir del que Helmuth Plessner anomena llei de l'artificialitat natural, la necessitat innata humana de fabricar-se una segona natura que respongui al descentrament de l'ésser humà que viu una posicionalitat excèntrica. Per tant la tècnica com a producte de la cultura humana és una extensió del cos, un pinzell, un violí o un cisell són parts del tot del cos de l'artista. Per això, com ni l'expressió artística ni el llenguatge estan instituïts per la naturalesa aquestes s'han de fer i renovar constantment.

## Conclusions

De manera que certa qualitat fisiognòmica de l'expressió artística troba el seu correlat en la disposició afectiva del cos per filtrar-se a través de l'obertura de l'obra, des d'on s'enfila una nova forma sense finalitzar, que és l'altre i que fa seves les paraules del vident a *Lo visible y lo invisible* (Merleau-Ponty 1964a [2010] 241): «Es a través del mundo, en primer lugar, que yo soy visto o pensado.»

*Visto, pensado y sentido* des de l'expressió de la vida i l'art en un arc intencional. Un sentit de la vida i de l'art que es presenta sota el segell d'allò invisible —com aquell que anunciava un apocalipsi però en petita escala (Klee, *Angelus Novus*, 1920)—, i que porta a sobre l'altre a les costes de la platja de l'ésser. Però no tractem de reconèixer-lo perquè resulta impossible! Aquest rostre no té rostre, només és una figura que es resisteix a aparèixer i rememora enigmàticament els contorns del reconeixement que només l'afectivitat pot transitar. Perquè rere la presència-absència de l'altre trobem l'enigma de la identitat articulada en l'entredós de l'esperit i el cos. Esperit que segons Merleau-Ponty és el forat del cos, però tots dos, esperit i cos, són necessaris en l'ocultació i la presentació; l'esperit, com a transparència, necessita l'essor del cos.

I des de la textura del món més enllà de qualsevol indicatiu de positivitat sorgeix la divergència que capta la mirada de l'artista, aquest descentrament que és l'altre és només possible en relació al *background* del món, la *chair* de Merleau-Ponty, un espai de la intercorporeïtat o dimensió de dimensions sobre el qual pivota tot eix de sentit en una crida a l'acció a partir d'una sensibilitat multiforme que crea una objectivitat diferent, una mirada conjunta a partir de la intercorporeïtat, és a dir, quan a través de l'altre la mirada em retorna una visió més veraç que la que ens donem a través de la nostra pròpia percepció.

## Bibliografia

- Barbaras, R. 1991 [2004]. *The Being of the Phenomenon. Merleau-Ponty's Ontology*. USA: Indiana University Press.
- Danto, A. 2000. *Art and meaning. Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Deleuze, G. 1981 [2003]. *Francis Bacon: the logic of sensation*. London: Continuum.
- Heidegger, M 1935-36 [1996]. El origen de la obra de arte. Madrid: Alianza.
- Merleau-Ponty, M. 1945a [2012]. *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro.
- 1945b [1993]. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- 1964a [2010]. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 1964b [2017]. *El ojo y el espíritu*. Madrid: Trotta.
- 1969 [2015]. *La prosa y el mundo*. Madrid: Trotta.
- Newman, B. 1990. *Selected Writings and Interviews*. New York: Alfred A. Knopf.
- Patocka, J. 1989. *Philosophy and Selected Writings*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Waldenfels, B. 2015. *Exploraciones fenomenológicas acerca de lo extraño*. Barcelona: Anthropos s. XXI.



**LA IMAGEN DEL «OTRO» Y LA DEL REY.  
LA CREACIÓN DE ESTEREOTIPOS RELIGIOSO  
A TRAVÉS DEL ANTAGONISMO  
EN EL ARTE FESTIVO DEL ANTIGUO REINO DE TOLEDO**

**Ángela Sanz Baso**

Facultad de Geografía e Historia

UNED

[angela20207@gmail.com](mailto:angela20207@gmail.com)

**Abstract**

*Based on the recent researches on otherness that are flourishing in last years, we are looking to make a new contribution on religious otherness in the Kingdom of Toledo during the 16th and 17th centuries. This study will be focused on the creation of the figurative stereotype of the "other" (Muslims, Moors, Protestants and Indians) and the social creation of their image in the festivities of Madrid, Toledo and Alcalá de Henares carried out between 1509 and 1622. You must be aware that this work is not intended to be carried out a study of otherness and its objective reality, but an analysis of the subjective conception of them that was held and transmitted, deliberately or not, by the elites in festivities and chronicles. To understand the complexity of these representations it is vital to analyze them through a comparative reading where the image of the "other" and the self-image are opposed. The objective of the following study will include the vision of the religious "enemy" and the mechanisms of its creation through the opposite reflection, the old christian, as well as on numerous occasions, through the opposition of the considered maximum Hispanic defender of Christianity, the monarch. In this way we will analyze various images where the four parts of the world, represented in allegories or even, through their own inhabitants (real or imagined), were under the authority of Carlos V, Felipe II and Felipe III, who were shown as the only ones capable of Christianizing the world and thus fulfilling the messianic promise. We will try to resolve in this way some questions in relation to the image of religious otherness as its representative diversity; the elements through which its differentiation and the evolution of its image that were produced throughout the century. Through them we intend to deepen and provide a renewed vision in the analysis of ephemeral art that will allow us to understand how the vision of the enemy was molded through an imaginary, loaded with content, transmitted by the ruling classes and the role that these festivities could have in the conformation of this vision throughout the 16th and 17th centuries.*

**Keywords:** *Religious alterity, Ephemeral Art, Kingdom of Toledo, Early Modern Period, the four parts of the world.*

Como podemos ver a lo largo de estas jornadas, dos son los conceptos que gozan de una gran actualidad en las investigaciones. La alteridad y la «imagen histórica» de esta. Como sabemos, la alteridad, es decir, el otro es el

múltiple sujeto que se presenta a los ojos de una cultura, de una sociedad, o de un estado, tal como describió Eloy Benito Ruano, como alguien o algo perteneciente a su propia naturaleza, pero al mismo tiempo, radicalmente distinto de sí mismo (Benito 1988: 30-40). La alteridad que analizaremos en la presente intervención será el «otro» de religión. De tal modo, utilizaremos las creencias religiosas para afrontar el estudio de una alteridad histórica típica, el «alter» islámico, protestante y gentil. El estudio del alter se realizará a través de la imagen histórica que de este se proyectó en las festividades del Antiguo Reino de Toledo en los siglos XVI y XVII, de las que, por desgracia, no nos han llegado imágenes visuales, pero sí descripciones a través de las crónicas festivas.

Debemos ser conscientes que en la imagen histórica hay, en la comprensión de cada sujeto contemplado por cualquier otro exterior a él, un margen de error inherente el cual supone la diferencia existente entre la realidad en sí y la imagen de ella producida en el ser percibido (Benito 1988: 15). De tal modo, los prejuicios y parcialidades del mecanismo creador suelen enturbiar su nitidez. Por lo tanto, la imagen que vamos a estudiar no corresponde a la realidad, sino que se trata de una imagen mediatizada, de manera voluntaria en ocasiones, e involuntaria en otras. Las diversas herramientas de creación de la imagen histórica de este «otro» resultan sin duda lo más interesante de nuestro estudio, pues estas fueron creadas en contraposición a la autoimagen y, por lo tanto, deben ser tratadas como dos componentes inseparables de un solo sistema. Sin esa dimensión comparativa la imagen carecería de significado (Barkai 1984: 12).

Así, a través de la presente investigación, pretendemos dilucidar si esa «otredad religiosa», creada mediante la contraposición de uno de los máximos defensores de la cristiandad, el rey hispano, fue percibida como un todo o como elementos diferenciados en base a las distintas religiones, y si esta percepción varió a lo largo del tiempo, como y por qué.

### **Imperialismo mesiánico y sucesión dinástica**

Son numerosas las ocasiones en las que «el otro» apareció en el arte efímero como podremos observar. Habitualmente este lo hizo desde un papel de confrontación, bien a través de enfrentamientos simbólicos o bien mediante escenas de batallas históricas o coetáneas, de tal modo, su imagen se construyó en paralelo a la del monarca. Todas ellas presentaron un objetivo común, mostrar al espectador la superioridad de la fe cristiana y la nación hispana, llevándonos a una misma idea, la supresión del «otro» a través de la promesa mesiánica que solo podría cumplirse de la mano de los monarcas españoles.<sup>1</sup>

1. La idea de promesa mesiánica, si bien establecida a partir del reinado de Carlos V, tuvo gran difusión en las festividades hispanas de Felipe II y Felipe III. Sirvan a modo de ejemplo las

Esta idea se encontraba ya, si bien en forma de anhelo, en el reinado de los Reyes Católicos (De Castro 1970: 21), aunque no llegó a su cenit hasta el reinado de Carlos V (Menéndez 1938: 43). Al título imperial debía sumarse el espíritu de «cruzada», que no solo seguía presente, sino que cobró gran relevancia a principios del siglo XVI (García 2004: 101-125). Mesianismo social e imperialismo político coincidieron en el reinado del nuevo emperador del sacro imperio romano germánico, siendo suyo el cometido de llevar a todo el orbe la considerada «verdadera fe». De tal modo, fue a partir de su reinado cuando se desarrolló una pretensión por conseguir la *Universitas Christiana*, si bien esta proseguirá a lo largo de los diversos reinados de la casa de Austria, especialmente con Felipe II.<sup>2</sup>

La defensa de la religión cristiana fue uno de los pilares básicos dentro del programa político-propagandístico de los monarcas hispanos. La alusión a las guerras de religión contra el enemigo formó parte de la política de la corona Española a lo largo del siglo XVI y XVII, especialmente a través de escenas de batalla, pretendiendo mostrar de este modo los éxitos y virtudes de la monarquía. De tal modo, el uso de estos temas forma parte de una cierta conciencia histórica desarrollada por el humanismo, actuando el artista a modo de historiador al comparar acontecimientos y personajes del presente y pasado formando un modelo virtuoso y moral (Pizarro 1999: 130).

Especialmente llamativo fue la aparición de representaciones que vinculaban a los monarcas actuales con sus antepasados más próximos. Ejemplo de ello fueron las figuras de Ramiro II y Felipe II en el arco realizado en Alcalá de Henares en 1568 en honor a los niños Justo y Pastor (Morales 1568).

De este modo, la ciudad universitaria exhibió a través de la fiesta una correspondencia clara entre ambos monarcas mostrando el poder del ejército cristiano y perpetuando la idea de lucha contra el hereje musulmán peninsular.

Pero sin duda, el programa festivo más interesante al respecto, tanto por las numerosas representaciones, como por el simbolismo y el mensaje que en él se transmite, lo encontramos en la entrada de Ana de Austria en 1570 en Madrid.<sup>3</sup> En el arco consagrado a la dinastía Habsburgo aparecieron, en forma de esculturas en la parte inferior, Fernando el Católico y el duque Rodolfo I de Austria, Carlos V acompañado del tondo de don Pelayo y Fernando

---

siguientes inscripciones y sonetos: «en Carlos quinto principe del mundo /las ilustres prosapias se juntaron/ fue nuevo marte y Hercules segundo/ con quien las turcas lunas se eclipsaron/ jemio la tierra el ancho mar profundo/ mil veces sus victorias coronaron/ hizo temblar la fuerza de su mano/ el Medo, el Persa, el Seyta, el Africano/ con su hijo gozo la paz España/ tanto por largos siglos deseada/ gozo de paz el sur, su furia y saña/ en tranquila concordia rematada/ gozo de paz el indio y la campaña/ que era plena de armas fue sembrada/ llevando en vez de sangre por despojos/ colmados frutos, fertiles manojos/ de aqui gozamos el tercer philipo/ remedo en hermosura del primero/ en ardimiento belico xantypo/ en esperanças invicto guerrero», *Certamen poético en honor de Felipe III y de Margarita de Austria, con motivo de visitar el cuerpo de San Diego de Alcalá de Henares, ofrecido por el Colegio Mayor de San Idelfonso*, 1601, 46 anv.

2. Sobre este tema véase: Parker 2001: 148-149 y 153-154; Franco y Rega 2020: 69.

3. *Real aparato y suntuoso recibimiento de la reina Doña Ana de Austria*. Madrid, 1571.



I acompañado del tondo de Fernando III el Santo, siendo todos ellos predecesores de los monarcas hispanos.<sup>4</sup> Será junto a estos dos últimos reyes donde se encontraban dos pinturas de batalla. La primera de ellas mostraba a Carlos V contra los alemanes en la Batalla de Mühlberg,<sup>5</sup> contienda frecuentemente representada en el arte efímero castellano.<sup>6</sup> La relación nos aporta una minuciosa descripción de la misma, y por ende valiosa información.<sup>7</sup> En ella, el ejército hispano aparecía, en palabras del relator, «venciendo con animo generoso e invencible, llevando las espadas en las bocas, como fuertes leones» al ejército protestante, mientras, al otro lado del río, el monarca Carlos V se encontraba junto a un altar, levantando sus trofeos de guerra e hincando la rodilla delante de la custodia del Santísimo Sacramento frente a los capitanes protestantes vencidos».<sup>8</sup> La descripción de este cuadro de batalla nos recuerda otros ejemplos semejantes como la intercesión divina en el Puente Milvio, o la devoción eucarística de Rodolfo I, las cuales fueron plasmadas también en el arte.<sup>9</sup> Del mismo modo, la actitud de Carlos V ante la custodia del santísimo sacramento nos recuerda otras obras anteriores como la Gloria de Tiziano o las esculturas del cenotafio del Escorial donde el

4. La entrada de Ana de Austria en Burgos también presentó un arco de similares características donde aparecía Alfonso VI conquistador de Toledo, Alfonso VIII vencedor en las Navas, el rey don Fernando con la presa de Orán y el emperador Carlos V con la Jornada de Alemania. *Relacion muy verdadera del alto recibimiento que la ciudad de Burgos hizo a la serenissima y muy poderosa señora la Reyna Doña Anna, Señora nuestra, hija del emperador Maximiliano*. Burgos, 1570, 384 rev.

5. Un posible precedente sería el grabado de Enea Vico, *el Emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg*.

6. Similar escena de la batalla alemana aparece en las honras de Carlos V en Toledo. *Memoria de las honras que se hicieron en esta ciudad de Toledo por la muerte del emperador don Carlos nuestro señor, que es en gloria*. Toledo, 1558, 44 rev.

7. «La del lado del emperador Carlos quinto, se pinto la jornada de Alemania con la pasada del río Albis, figurada una gran victoria y destroço de los herejes y rebeldes alemanes, que se auian leuantado por la impia secta y endiablado animo de Martin Luterho año 1525. Dignos son de memoria aquellos ilustres españoles q eco animo generoso e invencible, lleuando las espadas en las bocas, como fuertes leones, pasaron a nado el río y ganaron la puente de las barcas a cuyo esfuerço y valentia con razon, se atribuyo gran parte de aqueste tan esclarecido triunfo del emperador nuestro señor. Estaba pintado de la otra parte del río el emperador dando gracias a nuestro señor, porque realmente su victoria fue de la mano de dios, pues este tan excelso príncipe jamas emprendio guerra alguna, que no fuese muy justa, no mouido de enojo, antes induzido a ello por la defensa y adelantamiento de la santa fe catholica y a esta causa junto a un altar leuantado sus tropeos, hincado de rodillas delante de una custodia del sanctissimo sacramento, parece que entronces dezia el bendito emperador aquella oracion que muchas veces como tan catolico acostumbraba, dadme señor fortaleza contra los enemigos de vuestra santa fe catholica, cupieron en el cuadro todas estas letras muy bien compartidas: el emperador Carlos quinto maximo rey de españa, catholico, piadoso, felice, augusto, auiendo ente el río Rhin y Albis vencido a los impios capitanes ya uiendo pasado de aquella otra parte del río Albis las sacras vanderas y estandartes de la cruz levantando grandes tropheos, destroçados, vencidos y desbaratados los exercitos de los rebeldes y auiendo subjectado aquellas bellicosissimas, y fuertes naciones dio grandissimas gracias a Dios». López de Hoyos 1572: 35 rev.

8. *Real aparato y suntuoso recibimiento de la reina Doña Ana de Austria*. Madrid, 1571, 21.

9. Un excelente estudio sobre la escenificación del poder monárquico puede verse en Mínguez 2020: 147-165

monarca aparece junto a su familia. En paralelo a ésta, la batalla de Hungría de 1526 mostraba a Fernando I como *Eques Christi*, modelo que ya puede observarse en la obra de Tiziano, Carlos V en Mühlberg. Fernando I aparecía «armado a caballo delante de su ejército» venciendo a un ejército de turcos que, huyendo, entregan finalmente las llaves de Hungría.<sup>10</sup> Como vemos, en las festividades madrileñas se realizó un parangón entre ambos hermanos, mostrando a través de ellos un tema común, la misión divina de los Austrias que no fue otra que el enfrentamiento contra los considerados enemigos religiosos en este caso, el alter islámico y el alter protestante.

Debemos recordar que nos encontramos ante un momento decisivo, pues las ansiedades de la corte española se hicieron notar ante la falta de un heredero al trono que consolidara y asegurara no solo continuidad dinástica, sino la protección de los vasallos del reino contra los peligros de las consideradas falsas doctrinas y religiones. Así como vemos, en la cultura hispana del siglo XVI, la batalla contra el adversario religioso fue presentada ante el pueblo como una guerra justa y necesaria para el buen funcionamiento del gobierno, siendo el monarca el único que podía traer justicia y paz al estado en contraposición a la destrucción que traían los enemigos de la corona y la religión.

### Las cuatro partes del mundo: el dominio hispano frente al «otro»

Otro de los elementos que apareció con frecuencia en el arte, fue la alusión a de las cuatro partes del mundo. La monarquía hispánica no solo se veía a sí misma como la elegida para defender el cristianismo, sino que además gobernaba sobre un vasto territorio, el cual pretendía expandir para establecer un *orbis christianum*. Una de las metáforas políticas más frecuentes para simbolizarlo fue la de las cuatro partes del mundo, en la que se aunaban los valores universalistas de la corona y los ideales de la Iglesia militante.<sup>11</sup> Uno de los modos de representar esta ansiada soberanía sobre el globo terrestre, fue la lucha contra los enemigos de estas partes del mundo, otomanos, moros, pro-

10. «En el siguiente cuadro se pinto a al emperador don Fernando, armado a caballo delante de su ejército y a otra parte un ejército de turcos que yua huyendo y una inexpugnable ciudad, de donde sale todos turcos a rendirle las armas y entregano las llaves en qual se representa la primera jornada tan prospera q este emperador hizo, quando auriendose perdido Vngria, por el destroz y muerte del rey Luys segundo, que los turcos hizieron año de 1526, este emperador entro poderosamente por aquel reyno, venciendo y haciendo huyr a los turcos, recuperando gran parte del con esta letra: destruidos y ahuyentados los turcos, auiendo librado y recuperado gran parte de Alemania la alta, el rey santissimo emperador don Fernando en su principio tomo y adelanto felicisimamente las invencibles y victoriosas armas, los muy exercitados y veteranos capitanes desearían tan prospero y feliz fin. En la parte superior de este arco, se relataron diversas historias en claro oscuro». López de Hoyos 1572: 54 rev.

11. Para la representación de las naciones o territorios musulmanes subyugados por la monarquía hispánica, véase: Franco 2017: 105-106.

testantes e incluso, moriscos e indios, los cuales mostraban la búsqueda de esa globalización católica a través de diversas batallas político-religiosas.<sup>12</sup>

La visualización mediante imágenes de estos acontecimientos históricos, si bien escasos en el arte «perpetuo», aparecerá en el arte efímero hispano con asiduidad a partir del reinado de Carlos V,<sup>13</sup> siendo la representación de episodios bélicos recientes, uno de los temas decorativos de su corte por excelencia (Pizarro 1999: 121). De todas las imágenes de batalla coetáneas que podemos encontrar en el arte efímero del Antiguo Reino de Toledo,<sup>14</sup> sin duda el mejor ejemplo fueron las proyectadas en las honras de Carlos V en Toledo en 1558, pues si bien no hay una descripción pormenorizada de las escenas, el número de guerras libradas representadas excedía el de cualquier otro fasto. De tal modo, a través de las festividades por la muerte del emperador, pueden analizarse diversos acontecimientos llevados a cabo en las cuatro partes del mundo, enalteciendo su figura como monarca cristiano. En el cadalso aparecían esculturas de las cuatro partes del mundo,<sup>15</sup> y junto a ellas unos cuadros de batalla ricamente pintados para este caso, las historias y batallas que Su Majestad obro en vida, que eran tal como describe la relación «la Ganada de las Indias, la de Túnez y la Goleta, la de Africa, la prision del rey de Francia en Pavia, la de Viena contra el Turco, lo de Alemania y la coronacion de su majestad».<sup>16</sup> Como vemos, en la festividad se muestran los acontecimientos más relevantes del monarca, siendo esenciales sus victorias frente a los americanos, europeos, africanos y asiáticos. Si bien es cierto que la falta de descripción de la las alegorías referentes a las cuatro partes del mundo,<sup>17</sup> así como las escenas de batalla, no nos permiten analizar la representación de estos pueblos así como tampoco la del monarca y los ejércitos cristianos, la descripción del relator deja patente la importancia del papel del monarca hispano en la lucha por un orbe cristiano. De tal modo, el mensaje

12. Esta idea también puede observarse a través de diversos textos proyectados en las fiestas. «Despues de ver a vuestros pies rendido/ El Indio, el Scitha, el Belga, el Africano/ y puesto al Griego, al Persa y al Romano/ con tantas glorias en eterno oluido: / Despues que el Español Cesar segundo/ el único al mundo permitio dexaros/ Fenis quedastes en valor profundo». *Relacion de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del príncipe n.s Felipe IIII deste nombre*. Madrid, 1605, 8 rev.

13. Para los estudios de Carlos V y la virtud heroica véase: MARÍAS y PEREDA 2000: 19-41; CHECA 1988: 55-80.

14. Nos referimos aquí a las obras que se han podido encontrar descritas en las Relaciones festivas, pues no debemos olvidar las batallas reproducidas en diversos conjuntos de tapices como los de Túnez, así como pinturas murales como la Capilla Mozárabe de la Catedral de Toledo.

15. Por desgracia, la «Relación festiva» no describe como eran estas figuras.

16. *Memoria de las honras que se hicieron en esta ciudad de Toledo por la muerte del emperador don Carlos nuestro señor, que es en gloria*. Toledo, 1558, 45 rev.

17. Similares imágenes encontramos en el arte efímero proyectado en diversas ciudades europeas en honor a los Habsburgo, como pudieron ser el Arco de los Alemanes en la entrada de Felipe II en Lisboa y el Arco de los portugueses en la entrada de Ernesto de Austria en Amberes en 1592 (Jonge 1992: 81-96).

que el Cabildo mostró hacia el pueblo toledano fue el de glorificación de Carlos V como héroe cristiano frente a la otredad religiosa.

Pero la conquista y batalla frente a estos, no fue el único modo de representar los cuatro continentes conocidos y la percepción de sus habitantes. Mucho más frecuente será la alusión a estos a través de la descripción de ciudades, de paisajes exóticos, de alegorías políticas,<sup>18</sup> o incluso a través de la visión de sus habitantes que como comunidad servían de metonimia de todo un continente.<sup>19</sup>

Esto último puede observarse en diversas danzas de moros, indios e incluso gitanos, pero la noticia más interesante encontrada al respecto fue el juego de cañas realizado en Toledo en 1622 por la canonización de San Ignacio de Loyola. En este aparecían divididas en cuatro cuadrillas, «una de Indios, con un elefante de desmesurada grandeza, otra de Basiles,<sup>20</sup> con un cocodrilo grandísimo, otra de Moros con un valiente camello y una cuarta nación que guiaba un dragón fierísimo con alas abiertas» (Rodríguez 1622: 21). Como podemos ver, la relación con los continentes se realiza mediante la representación de los habitantes de sus naciones y un animal como atributo de estas. Para comprenderla debemos tener presentes varios elementos. En primer lugar, no aparecen los cuatro continentes de manera explícita, pues Europa no se representa, mientras que Asia lo hace mediante dos naciones diferentes como a continuación veremos. Por otro lado, cabe señalar que la vinculación de los animales como atributo de un continente fue variable en el arte, pudiendo hacer referencia en ocasiones, por ejemplo, el elefante a África, y en ocasiones a Asia, así como el león pudo mostrarse como atributo de Europa, especialmente de la corona hispana, y en otras ocasiones al continente africano. Del mismo modo, mientras algunos de los animales aparecen vinculados a las alegorías de los continentes que hace Ripa, como es el caso de América (Ripa 1980: 108), representada por los Basiles junto a el cocodrilo o caimán, otros continentes como África, representada mediante Moros junto a un camello, no presenta un referente gráfico conocido, adquiriendo un atributo más propio de Asia (Ripa 1980: 111), si bien no resulta del todo ajeno,

18. Debemos señalar, que la representación de las cuatro partes del mundo mediante alegorías será habitual en el arte europeo e hispano desde el siglo XVI. Esta idea se vio en la famosa serie llamada *Las Esferas*, en la portada de *Theatrum orbis terrarum*, publicado por Ortelius en 1570 y reproducida en su edición en español en 1588, así como en las alegorías de la obra Iconología de Cesare Ripa en 1603, las cuales resultarán esenciales para establecer la iconografía imperante. Ejemplo de la utilización de estos modelos son la obra de Pietro de Polo, La virgen con Felipe IV, realizada 1662 o las esculturas realizadas por Lorenzo Vaccaro a finales del siglo XVII para Mariana de Neoburgo, ambas en la Catedral de Toledo.

19. Para este asunto véase: Arizzoli 2012: 277-286; Hernando 2009: 353-369; Le Corbeiller 1961: 209-223; Mc Grath 2000: 43-71; Morales 2013: 399-410; Daniele, 2018.

20. Si bien no hemos encontrado la definición de esta palabra en Covarrubias, basándonos en los atributos vinculados a esta cuadrilla, «basiles» haría referencia a una población del continente americano.

como podemos observar en el grabado de Maerten de Vos.<sup>21</sup> Por último, el continente asiático aparece vinculado a través de dos naciones, los indios junto al elefante, adquiriendo un estatus positivo referente al propio animal, y una «cuarta nación» junto a un fierísimo dragón, el cual podría hacer referencia a el Imperio otomano que aparece vinculado a este animal en diversas ocasiones (Sorice 2007-2008: 173-197). Lo más llamativo de este juego de cañas resulta la doble referencia al musulmán a través de los moros africanos y los turcos asiáticos. De darse por válida nuestra lectura, en la festividad se mostraría al gran enemigo de la cristiandad, el Imperio Turco otomano, que sería referenciado mediante un dragón fierísimo,<sup>22</sup> en contraposición a los Moros que, especialmente tras la expulsión de los moriscos a estas tierras, serían vistos como un enemigo menor representado por el camello. A la luz de este texto, podemos observar no solo la representación de los diversos pobladores del orbe, sino también el interesante sustrato religioso mostrado en una festividad como la canonización de San Ignacio, padre de una de las grandes compañías evangelizadoras, que aparecerá rodeado de elementos referentes a las cuatro partes del mundo en otras obras posteriores, como en el fresco realizado entre 1685 y 1694 por Andrea Pozzo, la Apoteosis de San Ignacio de Loyola.

### África y su variada iconografía

Pero dentro de la construcción de la otredad religiosa en la corona hispánica, sin duda los musulmanes fueron los que mayor peso tuvieron en las representaciones festivas, llegando incluso en ocasiones a obviarse otros enemigos religiosos. La representación de África y sus habitantes vencidos fue muy habitual en los territorios peninsulares, algo que se mostró todavía con más énfasis en el Antiguo Reino de Toledo. No debemos olvidar el importante papel que tuvo la diócesis toledana en la conquista de diversos territorios del norte de África a principios del siglo XVI, algo que se vio reflejado en el arte como muestran las pinturas de la Capilla Mozárabe así como diversas referencias a dichas contiendas en el arte efímero proyectado en la entrada de San Eugenio en Toledo en 1565 (Horozco 1565: 31).

La expansión norteafricana se mostró en numerosos espectáculos públicos, simbolizando el dominio hispano sobre dicho territorio. Dentro del imaginario toledano, la referencia a África se proyectó, no solo a través de cuadros de batalla, sino también a través de alegorías, animalizaciones e incluso a través de sus pobladores. Desde la antigüedad, el enemigo se presentó y

21. En el grabado aparecen África sobre un cocodrilo, si bien, aparecen numerosos animales en el fondo, entre ellos camellos y dromedarios.

22. Cabe señalar que el dragón no representa una animalización, sino una monstrualización. De tal modo, en comparación con las representaciones de las otras naciones, esta muestra una mayor agresividad y deformación como enemigo de la cristiandad.

representó sometido. Esta iconografía fue habitual durante los reinados de Carlos V y Felipe II, especialmente con el turco,<sup>23</sup> si bien también se aplicó a los norteafricanos en momentos claves. Ejemplo de ello fue el desfile que se organizó en 1509 para el recibimiento del Cardenal Cisneros tras la batalla de Orán, donde formando parte del botín de guerra, desfilaron diversos cautivos (Gómez 1569: 275-276). En estos desfiles públicos fue también frecuente mostrar esclavos negros,<sup>24</sup> o incluso cristianos viejos vestidos como tal, cuya presencia, entre lo exótico y cotidiano (Calderia y Ferros 2019: 261-280), mostraría el dominio hispano sobre el África remota al representar este pueblo, todo el continente (Franco y Rega 2020: 83).

Otra visualización habitual de África se dio mediante la animalización. Muestra de ello fue el emblema que metafORIZABAN la lucha de la cristiandad frente a los musulmanes en las festividades acontecidas en 1589 en Alcalá de Henares por la beatificación de San Diego. En este emblema se contraponían dos animales, un elefante y enfrente de él un Unicornio. Junto a este la letra: «En la piedra de la vida / Diego aguza el cuerno fuerte / y al Elefante da muerte» (Mata 1589: 145). Mediante la *pictura* se mostraban dos elementos opuestos, la cristiandad y el islam. San Diego, como representante de la primera aparecía metafORIZADO mediante la figura de un unicornio que se enfrenta al elefante con claro valor negativo.<sup>25</sup> En el Reino de Toledo el paquidermo apareció durante las festividades castellanas del siglo XVI de dos modos, o bien vinculado a los monarcas y sus virtudes, como puede observarse en la entrada de Margarita de Austria en Madrid en 1599 (López 2008: 434), o como atributo de África como vemos en la entrada de Isabel de Valois en Toledo en 1560 (Gómez 1565: 4)

Otro modo habitual de representar al continente africano y sus pobladores vencidos, si bien no especialmente frecuente en el Reino de Toledo, fue la visión de *Africa Victa*. El mejor ejemplo de esta lo encontramos en el arco realizado por el Concejo en la entrada de la reina en 1560 en Toledo. Este presentaba diversas figuras entre las que se encontraban en la parte superior las alegorías de Francia y España con sus respectivos elementos heráldicos estrechándose las manos y en la parte inferior las alegorías de Grecia y África. La alegoría de África, de color osca, acompañada de un elefante y

23. Para dicho tipo iconográfico véase: Franco y Moreno 2019: cap 5; Porras 2008: 153-192.

24. Ejemplo de esta visión puede encontrarse en las danzas organizadas para la entrada de Isabel de Valois en Toledo en 1560 donde se mostró a un «grupo de cincuenta personas de hombres y mujeres, gitanos, indios, salvajes, negros, todos ricamente aderezados». *El muy sumptuoso y real recibimiento que la imperial ciudad de Toledo hizo a la entrada de la serenissima Reyna nuestra señora doña Ysabel de la paz*, 1560: 2. Del mismo modo puede observarse la visión de habitantes negros en la mascarada realizada por los procuradores en las festividades por el parto de doña Isabel en 1566 en Toledo, donde se «presento un carro triunfal con el Tiempo q era un viejo calvo con una guadaña en la mano y un niño y en el mismo carro iban unos negrillos dançando y haciendo monerías». *Parto de la reina doña Isabel, mujer de don Felipe, y de las alegrías y fiestas que en Toledo se hicieron. del parto de la reina doña Isabel*, 1566: 93-95.

25. Para este tema iconográfico véase: Louzada 2009; Fonseca 2009.



vestida a lo morisco miraba por donde huir acompañada de la letra «o se ha de reconocer sujeción a los españoles o es menester retraerse a los más lexos y destierros arenales» (Gómez 1561: 32). Como podemos observar, el Concejo a la vez que enaltece a la monarquía muestra el esperado fruto de su unión, un nuevo imperio cristiano, un nuevo Jerusalén que logre vencer a la amenaza musulmana. África se muestra cabizbaja, mirando por donde huir. La referencia a la cobardía de los enemigos musulmanes será habitual en el arte efímero, como puede verse en la batalla de Malta representada en la entrada de Ana de Austria en 1570 en Madrid, donde los turcos, describe el relator «huyen despavoridos del ejército cristiano» (López de Hoyos 1572: 23). De tal modo, el continente africano escapa no únicamente de un gobierno hispano, sino de una religión católica de la cual no puede zafarse sin consecuencias, viéndose obligada a mostrar pleitesía ante los nuevos monarcas y la religión católica. Pero su simbolismo va mucho más allá, pues este también es un continente cuya conquista tiene gran valor por sus riquezas, que si bien en otras ocasiones se muestra a través del cuerno de la abundancia, en esta ocasión aparece vinculándose al hábito morisco, el cual recordemos, era un claro símbolo de estatus.<sup>26</sup> Por último, la vinculación con el elefante por estas fechas, muestra todavía un cierto valor positivo del continente, algo que cambiará especialmente tras las Alpujarras y definitivamente tras la expulsión de los moriscos.<sup>27</sup>

## Conclusiones

Como hemos podido comprobar la instrumentalización del arte sirvió no únicamente a la Iglesia, sino también, y en gran medida a la Corona que se valió de imágenes de todo tipo. Las festividades, si bien fueron un gran espectáculo lúdico, tuvieron a lo largo del siglo XVI y XVII diversos objetivos bien delimitados y constantes en el tiempo. Por un lado estas pretendían exaltar la fe cristiana y el papel que la Corona jugaría en su defensa, y por otro mostrar de manera clara y constante al infiel y hereje, que constituía el gran enemigo de la nación.

Aunque las representaciones del «otro» se plasmaron de manera recurrente en el tiempo, debemos ser conscientes de que nos encontramos ante imágenes que nos muestran una realidad variable, la cual fluctúa entre la búsqueda de una cierta asimilación y conversión, como en el caso de los indios y la confrontación e incluso rechazo en el caso de los protestantes, turcos y moros norteafricanos. No debe ello conducirnos a error, pues si bien la contra-

26. Los cristianos viejos utilizaron estas telas por su singularidad, convirtiéndose finalmente en una muestra de estatus. Para ello véase: Feliciano, 2005; Irigoyen-García, 2018; Moreno 2019.

27. Esto ya fue señalado en el campo de la literatura por Bunes 2007: 166 y en el ámbito artístico por Franco y Moreno 2019.

posición frente al «otro» se produjo en ocasiones a través de imágenes o discursos más afables, en todas ellas se mostró un enfrentamiento que plasmaba el bien frente al mal a través de diversos antagonistas. De tal modo, el enemigo será esencial no solo en un discurso religioso para mostrar al pueblo la superioridad de la fe cristiana, sino también en un discurso regio-político para mostrar la necesidad de perpetuar la estirpe a través de la sucesión dinástica como medio para conseguir la eliminación del «otro». Tal como se observa en lo hasta aquí expuesto, los recursos utilizados para mostrar al «otro» en las festividades varió en función del enemigo referido y el periodo en el que esta imagen se presentó. La fiesta en Época Moderna se estableció como un medio de comunicación de las clases sociales, pretendiendo así que todas ellas formasen una parte, más o menos activa, no solo de la fiesta, sino también de un discurso político contra la «otredad» que debían asimilar como propio.

De tal modo, el análisis pormenorizado de las fiestas religiosas y regio-políticas nos ha permitido observar las diversas tendencias en cuanto a la representación del infiel, apóstata o hereje.

## Bibliografía

- Alenda y Mira, J. 1903: *Relaciones de solemnidades y fiestas publicas de España*, Madrid.
- Allo, M. A. 1994: "Dirigismo y propaganda en las exequias reales de la Casa de Austria: el artista y su obra al servicio del poder.", *Muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, editado por Eliseo Serrano, 499-508, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Allo, M. A. 2000: "Exequias del emperador Carlos V en la monarquía hispana." En *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, editado por María José Redondo Cantera y Miguel Ángel Zalama, 261-282. Valladolid: Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid.
- Arié, R. 1965-1966: "Acerca del traje musulmán en España," *Revista del Instituto de Estudios Islámicos en Madrid*, 13, 103-118.
- Arizzoli, L. 2012: "James Hazen and the Allegory of the Four Continents: A research Collection for an Amateur Art Historian", *Journal of the History of Collections*, 15, 2, 277-286.
- Barkai, R. 1984: *Cristianos y musulmanes en la España Medieval. El enemigo en el espejo*, Madrid.
- Benito, E. 1988: *De la alteridad en la Historia. Discurso leído el día 22 de mayo de 1988 en la recepción pública de D. Eloy Benito Ruano y contestación por el Excmo. Sr. D. Antonio Rumeu de armas*, Madrid.
- Bernis, C. 1959: "Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI," *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 144, 199-218
- Bouza, F. 2019: "Cultures and communication across the Iberian World (fifteenth-seventeenth centuries)", Fernando Bouza Álvarez, Pedro Cardim

- y Antonio Feros (eds.): *The Iberian World 1450-1820*, Londres – Nueva York, 211-244.
- Campos, F. J. 1994: “Exequias en la Universidad de Alcalá por el Emperador Carlos V.” En *IV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, 103-112.
- Checa, F. 1979 : “Un programa imperialista: el túmulo erigido en Alcalá de Henares en memoria de Carlos V”, *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, 37, 369-379.
- 1988: “(Plus) Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 55-80.
- 2011: “Imágenes hispánicas de otros mundos: turcos y moros en varias series de tapices de la Alta Edad Moderna”, *Arte en los confines del Imperio: visiones hispánicas de otros mundos*, editado por Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez, Castellón.
- Cobarruvias, S. 1611: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid.
- Fernández, C. 2006: “La cultura emblemática en la entrada de Toledo de Isabel de Valois de 1560.”, *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, editado por Anthony Cloase y Sandra M  Fernández, 245-254. Cambridge.
- Franco, B. 2017: “Images of Islam in the Ephemeral Spanish Art: a first approach”. *II Capitale Culturale* 06, 87-116.
- Franco, B y Moreno, F. 2019 : *Pintando al converso: la imagen del morisco en la península ib rica (1492-1614)*, Madrid.
- Franco, B y Rega, I. 2020: *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ib rica al terremoto de Lisboa*.
- García. P 2004: *La pe ola y el acero. La idea de Cruzada en la España del Siglo de Oro*, Sevilla.
- Gómez de Castro, A. 1561: *Recebimiento que la Imperial ciudad de Toledo hizo a la Magestad de la Reyna nuestra señora doña Ysabel, hija del Rey Henrico II de Francia quando nuevamente entro en ella a celebrar las fiestas de sus felicissemas bodas con el Rey don Philippe nuestro señor II deste nombre*, Toledo.
- 1569: *De Rebus Gestis a Francisco Ximeno Cisnerio*, Toledo.
- Gruzinski, S. 2010: *Las cuatro partes del mundo*. México.
- Hernando, A. 2009: “Retórica iconogr fica e imaginación geogr fica: los frontispicios de los atlas como proclamaciones ideológicas”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 51, 353-369.
- Herrero, C. 2000: “Serie de tapices de Las Esferas”, *Carlos V La N utica y La Navegación*, 258-259.
- Horozco, S. de 1565: *Tratado del glorioso y bienaventurado mártir santo Eugenio, primero pastor y prelado de esta santa iglesia de Toledo*, Toledo.
- Jiménez, E. 2016: “La canonización de Ignacio de Loyola (1622): Lucha de intereses entre Roma, Madrid y Paris”, *Chronica Nova*, 42, 79-102.
- Le Corbeiller, C. 1962: “Miss America and Her Sisters: Personifications of the Four Parts of the Worl”, *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 19, 8, 209-223.

- López de Hoyos, J. 1572: *Real aparato y sumptuoso recebimiento con que Madrid rescibió a la reyna Ana de Austria viniendo a ella nueuamente después de celebradas sus felicissimas bodas. Ponese su itinerari. Una breue relacion del triumpho del serenissimo don Juan de Austria. El parto de la reina nuestra señora. Y el solene baptismo del SS. Principe don Fernando nuestro señor*, Madrid.
- López, S. 2009: "Estereotipos del otro en representaciones icónicas descritas en relaciones festivas", Bégrand, P. (coord.). *Representaciones de la alteridad, ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos, publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII*, Paris.
- Marías, F. y Pereda, F. 2000: "Carlos V. Las armas y las letras. Una introducción", *Carlos V. Las armas y las letras*, Madrid.
- Massing, J. M. 2005: "The image of Africa and the iconography of lip-plated Africans.", *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge.
- Mauntel, C. et al. 2018: "Mapping Continents, Inhabited Quarters and The Four Seas. Divisions of the World and the Ordering of Spaces in Latin-Christian, Arabic Islamic and Chinese Cartography in the Twelfth to Sixteenth Centuries. A Critical Survey and Analysis," *Journal of Transcultural Medieval Studies*, 5, 2, 295-367.
- Mc Grath, E. 2000: "Humanism, Allegorical Invention, and the Personification of the Continents.", *Concept, Design and Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, Turnhout
- Menéndez, R. 1957: "Romancero nuevo y maurofilia", *España en su historia*, Madrid.
- Mínguez, V. 2019: "Planisferios y divisas para un orbe habsbúrgico", *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*, 13-31.
- Morales, J.M. 2013: "La iconografía de los Cuatro Continentes. Creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica", *Palabras, Símbolos, Emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid.
- Morales, A. 1568: *de. La vida, el martyrio, la invención, las grandezas y las traslaciones de los gloriosos niños martyres Justo y Pastor*, Alcalá de Henares.
- Parker, G. 2001: *El éxito nunca es definitivo: imperialismo, guerra y fe en la Europa Moderna*, Madrid.
- Pizarro, G. 1985: *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*, Madrid: Encuentro.
- Porras, M. C. 2009: "Construyendo la Jerusalén Celeste, La espiritualidad medieval y su representación en el arte", *Estudio e Investigación*. Biblioteca 24, 63-76.
- Ripa, C. 1980: *Iconología* (ed. orig. 1593), Madrid.
- Rodríguez, I. 2012: "Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América," *Sémata*, 24, 269-289.
- Rodríguez, D. 1622: *Breve relación de las fiestas que se hizieron en la ciudad de Toledo a las canonizaciones de San Ignacio de Loyola, fundador de la*

*compañía de Jesus y S. Francisco Xauier apóstol de la india a 23 de iulio del año de 1622, Toledo.*

Sáenz-López, S. 2014: *Marginalia in Cartography. Exhibition Cataloghe at the Chzaen Museum of Art Madison, Wisconsin – Madison.*

Sánchez, L. 1605: *Relacion de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del príncipe n.s. Felipe IIII deste nombre, Toledo.*

Sorce, F. 2008: “Il Drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna”, *Revista dell’istituto nazionale d’archeologia e storia dell’arte*, 1007-2008, 62, 173-198.

### Fuentes primarias

1558: *Memoria de las honras que se hicieron en esta ciudad de Toledo por la muerte del emperador don Carlos nuestro señor, que es en gloria. Toledo.*

1560: *Relacion de la entrada de la reyna nuestra señora (Isabel de Valois) en Toledo que fue a XIII de hebrero de 1560. Toledo.*

1560: *El muy sumptuoso y real recebimiento que la imperial ciudad de Toledo hizo a la entrada de la serenissima Reyna nuestra señora doña Ysabel de la paz, Francisco del Campo. Toledo.*

1560: *Relacion y memoria de la entrada en esta ciudad de Toledo del rey y reyna nuestros señores D. Phelipe y Doña Isabela y el recibimiento y fiestas y otras cosas. Toledo.*

1566: *Parto de la reina doña Isabel, mujer de don Felipe, y de las alegrías y fiestas que en Toledo se hicieron. Toledo.*

1570: *Relacion muy verdadera del alto recibimiento que la ciudad de Burgos hizo a la serenissima y muy poderosa señora la reyna doña anna, señora nuestra, hija del emperador Maximiliano. Burgos.*

1589: *Grandes fiestas en honor a San Diego, su canonización a las que acude el monarca. Alcalá de Henares.*

1589: *Soneto y enigmas al glorioso sancto fray diego y a el rey don Phelipe nuestro señor, estando en las fiestas de su canoniçacion en Alcalá a 10 de abril año de 1589. Alcalá de Henares.*

1609: *Relación de la fiesta de N. Sto. P. Ignacio que en Madrid se hizo a 15 de noviembre de 1609. Madrid.*

Recull de les contribucions a les I Jornades d'Estudis Doctorals d'Art  
i de Musicologia (Bellaterra, 16-17 de desembre de 2020)

*Al Marge de l'Art. La construcció i la recepció de l'altre des de l'Antiguitat  
fins als nostres dies. Representar, interpretar i comprendre contextos.*

**Coordinadores científiques i tècniques:**

Giulia Moretti Cursi i Saray García Martínez

**Coordinador del Programa de Doctorat d'Art i de Musicologia**

Eduardo Carrero Santamaría

**Secretaria del Departament d'Art i Musicologia**

Susanna Codolar

Josep Ramon Llagostera

Amb la col·laboració de:

Programa de Doctorat d'Art i de Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Escola de Doctorat

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Universitat Autònoma de Barcelona

