

Saray García Martínez – Giulia Moretti Cursi (eds.)



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

13 i 14 de desembre  
de 2021

Núm. 2

# El llegat de les Arts:

Idees i representacions

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](mailto: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)

## ÍNDEX

Introducció – Introduzione <i>Saray García-Martínez, Giulia Moretti Cursi</i>	5
--	---

### CULTUS REGULAE: TEIXINT CONEIXEMENT ENTORN A LA PRÀCTICA RELIGIOSA

La devoción a la Muy Antigua Señora de la Piedad de Baza (Granada), según fray Juan Barroso <i>Juan Manuel Román Domene</i>	9
---	---

### DE LA IDEA A LA MATERIALITAT: ICONOGRAFIA I CULTURA VISUAL

L'influenza dell'arte sull'arte. Riprese, imitazioni e giudizi sul cosiddetto "Torso del Belvedere" <i>Matteo Pucci</i>	21
El relieve escultórico de tema dionisiaco: de la antigüedad a objeto de colección <i>Saray García-Martínez</i>	39
Objetos de las Culturas Prehispánicas del Área Intermedia: iconografía y simbolismo (Piezas arqueológicas del MUEC-Barcelona, anexo Montcada i Reixac) <i>Gedydy Rodríguez Wood</i>	51
A Glimpse to Aljafería's Royal Majlis: Through the Lenses of Poetry and Architecture <i>Haneen W. Domyati</i>	75
<i>Ceci tuera cela</i> (?): conexiones entre arquitectura y libros en Viollet-le- Duc y sus seguidores mediterráneos <i>Elena Ramazza</i>	99
Il·lustrats i viatgers romàntics, dues mirades antagòniques de Ma- llorca? <i>Jaume-Bernat Adrover i Artigues</i>	113

COMPARTINT CONEIXEMENT  
A TRAVÉS DELS PROCESSOS MUSICALS

El legado de la cultura <i>ballroom</i> : estrategias de autorrepresentación en los entornos digitales <i>Paula Aguilera Martínez</i>	131
Manifestaciones de reconocimiento en obras artísticas de cuatro mujeres colombianas <i>Laura María del Pilar Martínez Álvarez</i>	137
Recepción de la música electrónica y electroacústica en las salas de concierto colombianas a finales del siglo xx y comienzos del siglo xxi <i>Juan Diego Martinez Álvarez</i>	143
Marges i oblits. Els balls de màscares al Gran Teatre del Liceu <i>Alícia Daufí Muñoz</i>	151

## INTRODUCCIÓ

Durant el primer quadrimestre del curs 2021-2022 es va dur a terme les II Jornades d'Estudis Doctorals d'Art i de Musicologia. La intenció inspiradora d'aquestes segones jornades neix del desig de crear un context fèrtil per afavorir l'intercanvi d'idees i la recepció de noves solucions interpretatives entre els i les joves investigadores. Després de l'èxit i la valoració positiva de la primera edició, es va decidir tornar a plantejar un cicle de trobades amb modalitat híbrida, presencial i telemàtica, per tal d'explotar, d'una banda, noves estratègies de difusió i, de l'altra, per crear un context de mobilitat més flexible, adequat per l'origen internacional dels i les participants.

La II edició de les Jornades d'Estudis Doctorals d'Art i de Musicologia titulades «El llegat de les Arts; idees i representacions» tenen la voluntat de posar la mirada en els estudis sobre la transmissió del coneixement a través de les arts com a mitjà i font de coneixement en el món artístic. L'objectiu ha estat identificar i establir els punts de contacte entre passat i present, perfilant una interfície de diàleg entre cultura material, arts figuratives, identitat de gènere, conflictes i llegat històric.

Les imatges i els documents musicals que s'han preservat des de l'Antiguitat fins a l'actualitat —arreu del món— han permès comprendre aspectes de la vida social, cultural i religiosa de moltes civilitzacions. D'aquesta manera, l'Art i la Música, com a recurs, han sigut un dels elements claus per poder entendre una cultura ja que ha estat el mecanisme a través del qual els humans han estat capaços de plasmar i transmetre idees i coneixements. Les representacions en arquitectura, escultura, ceràmica, teixit, literatura i altres, són manifestacions dels processos socials, polítics i culturals viscuts al llarg de la història de la humanitat. D'aquesta manera, els sabers artístics han format part dels àmbits socials i culturals en diferents poblacions, transmetent-se al llarg del temps i proporcionant a cada cultura la configuració d'un segell idiosincràtic d'identificació i expressió.

Per permetre un millor aprofitament de la iniciativa tant per part dels ponents com dels oients, es va decidir dividir les intervencions segons un programa temàtic tripartit de la següent manera: *cultus regulae*: coneixements i pràctiques religioses; de la idea a la materialitat: iconografia i cultura visual; compartir coneixement mitjançant processos visuals. En les següents pàgines es podrà apreciar el desenvolupament d'aquest tema a través de diverses experiències de recerca que defineixen noves i diverses línies de pensament d'interès científic.

En última instància, voldríem agrair al coordinador del Programa del Doctorat d'Art i de Musicologia, Eduardo Carrero, pel recolzament acadèmic i per possibilitar la continuïtat d'aquesta activitat. Tanmateix, cal fer menció a la col·laboració del comitè organitzador de les Jornades conformat per les estudiants de doctorat del mateix departament: Elena Ramazza, Giorgina di Palma, Noa Font, Laura Monroy i Geydy Rodríguez.

## INTRODUZIONE

Nel corso del primo semestre dell'anno accademico 2021-2022 si è svolto il II Convegno di Dottorato in Arte e Musicologia. L'intento ispiratore di questa seconda edizione nasce dalla volontà di creare un momento di riflessione e confronto per favorire lo scambio di idee e la nascita di nuove soluzioni interpretative tra i giovani ricercatori. Dopo il successo e la valutazione positiva della prima edizione, si è deciso di riproporre un ciclo di incontri in modalità ibrida, in presenza e telematica, al fine di sfruttare, da un lato, nuove strategie di divulgazione e, dall'altro, creare un contesto di mobilità più flessibile e adatto alla provenienza internazionale dei partecipanti.

In questo senso il Convegno, dal titolo «L'eredità delle arti: idee e rappresentazioni», mira ad analizzare e proporre studi di carattere umanistico incentrati sulla trasmissione del sapere attraverso le arti come mezzo e fonte di conoscenza nel mondo artistico. L'obiettivo è stato quello di identificare e stabilire i punti di contatto tra passato e presente, profilando un'interfaccia di dialogo tra cultura materiale, arti figurative, identità di genere, storia delle religioni ed eredità storica.

Le immagini e i testi musicali che sono stati tramandati dall'antichità ai giorni nostri – in tutto il mondo – hanno permesso di comprendere aspetti della vita sociale, culturale e religiosa di molte civiltà. In questo modo, l'Arte e la Musica, in quanto risorse, sono stati veicoli essenziali attraverso i quali l'uomo ha saputo plasmare e trasmettere idee e conoscenze. Le rappresentazioni in architettura, scultura, ceramica, arti tessili e letteratura sono qui proposte come manifestazioni di processi sociali, politici e culturali vissuti nel corso della storia umana. In questo modo, il sapere artistico ha fatto parte della sfera sociale e culturale delle diverse popolazioni, trasmettendosi nel tempo e modellandosi su ciascuna cultura come un peculiare sigillo di identificazione ed espressione.

Per consentire una migliore fruizione dell'iniziativa sia da parte dei relatori che degli uditori si è pensato di suddividere gli interventi secondo una scaletta tematica tripartita come segue: il *cultus regulae*: conoscenza e pratiche religiose; dall'idea alla materialità: iconografia e cultura visuale; condividere la conoscenza attraverso i processi visuali. Nelle pagine seguenti potrete apprezzare lo sviluppo di questo argomento attraverso diverse esperienze di ricerca che definiscono nuove linee di pensiero e di interesse scientifico.

Ringraziamo infine il coordinatore del Dottorato in Arte e Musicologia, Eduardo Carrero, per il supporto accademico e per aver consentito il proseguimento di questa attività. Va comunque menzionata la collaborazione del comitato organizzatore della Conferenza composto da dottorandi dello stesso dipartimento, Elena Ramazza, Giorgina di Palma, Noa Font, Laura Monroy e Gedy Rodriguez.

Saray GARCÍA-MARTÍNEZ  
Giulia MORETTI CURSI

---

*CULTUS REGULAE:*  
TEIXINT CONEIXEMENT ENTORN  
A LA PRÀCTICA RELIGIOSA

---





# LA DEVOCIÓN A LA MUY ANTIGUA SEÑORA DE LA PIEDAD DE BAZA (GRANADA), SEGÚN FRAY JUAN BARROSO

**Juan Manuel Román Domene**

Departamento de Historia Moderna y América  
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada  
[xurrillas-baza@hotmail.com](mailto:xurrillas-baza@hotmail.com)

## Abstract

The devotion to the Virgen de la Piedad was recorded in the manuscript *Origen, invención y milagros de Nuestra Señora de la Piedad de Baza*, written by Fray Juan Barroso in 1744. It is the only preserved ancient document, where the cult of the image, from its discovery until the middle of the 18th century, leaving a ninth in its honor.

**Keywords:** Orden de Nuestra Señora de la Merced, Barroso, Popular Religiosity, Baza.

## Introducción

El culto a la Piedad (Castillo: 2004: 12) se introdujo con la conquista del reino de Granada. Un ejemplo sería la fundación de los dos primeros conventos masculinos, el de San Francisco y de los jerónimos bajo su advocación (Tristán, 1998: 36-37) y la denominación de una de las puertas de la Iglesia Colegial, que en la actualidad está tapiada.

La familia de los Enríquez (Lázaro, 2003: 229), el clan más poderoso en los primeros años de la cristianización y castellanización de la ciudad, trajeron consigo la devoción a la Virgen de la Piedad, expuesto en el párrafo anterior con la creación de los dos conventos mencionados. Aunque también fueron los fundadores del convento de monjas de Santa Isabel y el hospital de Santiago.

## La Virgen de la Piedad en el siglo XV

Su leyenda afirma que su descubrimiento podría datar de los primeros meses del año 1490 (Magaña, 1996: 366). El texto relata la construcción de una ermita a extramuros de la ciudad de Baza. Juan Pedernal, el protagonista, junto a la imagen mariana, afirmó escuchar pedir piedad tras descargar un fuerte golpe a la pared. A continuación, dejamos una transcripción contemporánea realizado por el cronista de la ciudad en los primeros años del siglo XX, Luis Magaña:

Al año siguiente de la conquista de Baza, el cuatro de diciembre de 1489, un grupo de albañiles estaban removiendo los escombros y cascotes de una antigua iglesia mozárabe, donde los musulmanes nazaríes encarcelaban y martirizaban a los mozárabes de la época de esplendor y dominio islámico. Un peón accitano, Juan Pedernal, con el pico golpeó un muro y en ese momento se oyó una exclamación: «¡Baza, Guadix, piedad de mí!». Junto con otros vecinos de Guadix, subió el icono a un carro para llevarla a su ciudad, pero los animales no quisieron avanzar. Las autoridades bastetanas confiscaron la sagrada imagen diciendo que su custodia quedaría en la ciudad de Baza. Por supuesto, el cabildo accitano no estaba dispuesto a aceptar esta orden e inició un pleito alegando el derecho de posesión que les otorgaba a los accitanos ser los autores del descubrimiento de dicha imagen. Este pleito ascendió a los tribunales, los cuales dictaminaron una sentencia salomónica: la Virgen quedaría en Baza, pero su fiesta sería celebrada por la corporación municipal.

Barroso también trató el descubrimiento de la imagen y su devoción en la vecina ciudad de Guadix, pero a través de la tradición oral y escrita de anteriores manuscritos, que más adelante analizaremos. La leyenda fue transmitida desde su origen y llegó hasta su época en el siglo XVIII, y posteriormente fue relatado en su obra (Barroso, 1745: 78v.-79):

Los ciudadanos de Guadix devotos sin comparación de nuestra Santa Imagen de la Piedad dicen que las palabras de la Virgen fueron éstas: TEN PIEDAD DE MÍ GUADIX. Fúndanse para afirmarlo en la tradición de que el oficial que dio el golpe a la Virgen era natural de Guadix. Yo no he podido encontrar instrumento alguno antiguo, ni moderno, que afirme esto, sino sólo el dicho común de aquel pueblo y de nuestros vecinos de otros. Sólo hay la certeza de que en el día 8 de septiembre dedicado a la Natividad de Nuestra Señora, en que se celebra la fiesta de nuestra Imagen con la solemnidad y magnificencia que se diera en su lugar, viene de Guadix una congregación dedicada a esta Señora y con ella casi todo el pueblo a cuyas expensas se hace aquel día la solemnísima fiesta y procesión y asistencia [...].

Brisset en su trabajo de estudio sobre las fiestas de la provincia de Granada, destacó su investigación sobre la fiesta del Cascamorras, personaje vinculado a la Virgen de la Piedad, cuya misión es arrebatar la imagen mariana para entregarla, según cuenta el investigador sería de la siguiente manera (Brisset, 1983: 3):

Cada año el obispo y cabildos accitanos entraban, el 8 de septiembre, en Baza, para mantener su derecho a presidir la solemne procesión. Un bufón le acompañaba y provocaba a los niños diciéndoles que venía a robarles la Virgen, por lo que éstos le correrían. A la muerte del bufón, algún feligrés ocuparía su puesto para que quedase siempre el recuerdo del bufón o cascamorras...

La fiesta de Cascamorras la podemos considerar de características profanas y religiosa, que comparten Baza y Guadix. La fiesta tiene lugar el 6 de septiembre, antevíspera de la festividad de Nuestra Señora de la Piedad. Los

bastetanos tienen la misión de manchar de pintura negra a la persona que encarna a Cascamorras defendiéndose con una vanada de cuero. El objetivo del personaje es llegar limpio ante la imagen para llevársela consigo.

La anécdota de la fiesta es el encuentro con Cervantes, cuando la comitiva accitana viajaba de vuelta a Guadix y éste se dirigía a Baza (Tristán, 2005: 132-133) para el cobro de unos impuestos atrasados, como sería las alcabalas y otras rentas reales. La prueba quedó reflejada en el capítulo 11 de la segunda parte del Quijote:

Estando en estas pláticas, quiso la suerte que llegase uno de la compañía, que venía vestido de bojiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas; el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas, y a dar grandes saltos, sonando los cascabeles, cuya mala visión así alborotó a Rocinante, que, sin ser poderoso a detenerle don Quijote, tomando el freno entre los dientes, dio a correr por el campo con más ligereza que jamás prometieron los huesos de su notomía. Sancho, que consideró el peligro en que iba su amo de ser derribado, saltó del rucio, y a toda priesa fue a valerle; pero, cuando a él llegó, ya estaba en tierra, y junto a él, Rocinante, que, con su amo, vino al suelo: ordinario fin y paradero de las lozanías de Rocinante y de sus atrevimientos.

Mas, apenas hubo dejado su caballería Sancho por acudir a don Quijote, cuando el demonio bailador de las vejigas saltó sobre el rucio, y, sacudiéndole con ellas, el miedo y ruido, más que el dolor de los golpes, le hizo volar por la campaña hacia el lugar donde iban a hacer la fiesta. Miraba Sancho la carrera de su rucio y la caída de su amo, y no sabía a cuál de las dos necesidades acudiría primero; pero, en efecto, como buen escudero y como buen criado, pudo más con él el amor de su señor que el cariño de su jumento, puesto que cada vez que veía levantar las vejigas en el aire y caer sobre las ancas de su rucio eran para él tártagos y sustos de muerte, y antes quisiera que aquellos golpes se los dieran a él en las niñas de los ojos que en el más mínimo pelo de la cola de su asno. Con esta perpleja tribulación llegó donde estaba don Quijote, harto más maltrecho de lo que él quisiera, y ayudándole a subir sobre Rocinante”.

Juan Barroso habla en su obra de la devoción a la Virgen de la Piedad basándose en el manuscrito del licenciado Urrea, datado un siglo antes que el de Barroso, que viene a comentar la fe hacía la imagen, que la remontan a tiempos ancestrales de la ciudad de Baza (Barroso, 1745: 79-79v.):

... así consta de las informaciones citadas hechas el mismo año de 580; también es cierto que aunque hoy vienen particulares, aún de más de allá de las 20 leguas, sólo la ciudad de Guadix permanece, y siempre ha permanecido en venir con indecible celo, y devoción la congregación a celebrar con mucho fasto la fiesta de la Virgen dando por causal de esta permanencia haber sido su propia la afortunada, en que la Virgen de la Piedad se la pidiese a ella como hija singular suya, con que parece que la tradición que lo afirma, tiene una de las reglas para no ser aprobada que esta inmemorial solemnidad, con que la viene a celebrar Guadix. Y no es me-

nor monumento, para dar crédito a lo menos, que Nuestra Imagen pidió la piedad a los hombres profiriéndola con sus virginales y maternales labios, lo afirma el citado Padre Urrea en su manuscrito, que muchas veces intentaron los devotos antiguos (no sé si con el menor acuerdo) cubrir con encarnación, y barniz la señal del golpe y que siempre dispuso la Virgen, que se cayese y quedase patente la señal del golpe que le obligó a proferir la piedad, significando en esto el deseo que tiene su majestad de que los hombres, como hijos suyos la obsequien, siempre con esta virtud, y como les deja en su modo, a similitud de su hijo Santísimo, abierta aquella herida, para que confiados se lleguen a su Majestad, que para los piadosos en servirla tiene siempre presente de su piedad y misericordia...

La escultura no se asemeja a la típica Virgen de la Piedad con el Cristo yacente en sus rodillas, sino una imagen con el Niño en brazos (Castillo, 2004: 15). La talla data de finales del siglo XV o inicios del XVI, tal como afirman los estudiosos contemporáneos como: Emilio Orozco Díaz, Jesús Bermúdez y Antonio Gallego Burín. Aunque el obispo de Guadix, fray García de Quijada, visitó la ermita en 1498, y es muy posible que la imagen ya estuviera en ella.

### La Virgen de la Piedad en el siglo XVI

Para el culto a Nuestra Señora de la Piedad se edificó una ermita en el arrabal de la Churra, barrio extramuros de la ciudad (Torres, 2003: 28). El fundador, Luis de Acuña, cedió la propiedad a la orden de la Merced para continuar con el esplendor del culto de la imagen en 1522 (Rodríguez, 1995: 647):

Item: mando que mi ermita de Santa María de la Piedad que tengo en Baza, con todos mis heredamientos y con todas sus alhajas, se dé a la Orden de Santa María de la Merced, o a su Provincial, o a quien su poder hubiere; porque yo cuando la hice, la hice con esta intención para que Santa María haya merced de mi alma.

El fraile Barroso también dejó constancia de la donación en su obra, que a continuación la transcribimos para su conocimiento, posiblemente pudo acceder a la escritura de donación a la orden, para seguir adecentando la devoción a Nuestra Señora de la Piedad (Barroso, 1745: 96-96v.):

Sentado que Nuestra Señora quiso favorecer a su Religión de la Merced con la especialidad y amor, que no manifestó a otros, dispuso el que le fuesen sus hijos a servir, haciendo el Excmo. Sr. D. Luis de Acuña, hijo de los condes de Buendía, donación de la Imagen de la Ermita, de sus alhajas, adornos y heredamientos, y más de veinte mil mrs. para ayudar a la fábrica del convento, a la Religión de la Merced: consta de su testamento otorgado en la villa de Dueñas a 31 de octubre de 1522 por ante Fernando de Ledesma, Escribano Pco. (público) de dicha villa, siendo albaceas el R. P. Prior de N. P. S. Agustín del convento de aquella villa, y dos criados mayores de dicho excelentísimo señor que falleció bajo esta disposición. Dieron los albaceas el aviso de ella al R. P. M. Fr. Alonso de Zurita, Provincial que era de Castilla y Andalucía de la Religión de la Merced, y habiendo sido aprobada

la cláusula del testamento y fundación, por el Sr. Carlos quinto, dispuso el dicho R. P. Provincial se tomase posesión por parte de la Religión.

En la misma obra el fraile deja la constancia la toma de posesión de la ermita por parte de la orden de la Merced, el 6 de noviembre de 1523. A partir de ese momento hasta el siglo XIX se haría cargo de la imagen y de su templo, y llegando a acaparar un importante patrimonio gracias al fervor de la Piedad (Ibidem):

Para esto envió su comisión a los RR. PP. Fr. Alonso de Cazorla, como del convento de la misma villa y Fr. Alonso de Cabrera, comendador del convento de Úbeda, los que con los albaceas pasaron a Baza, en donde por parte, y en nombre de la ciudad les dio posesión de la Ermita de Nuestra Santa Imagen de sus heredamientos y los del Señor don Luis de Acuña, Alonso de Ávalos, regidor de la ciudad y Juan Gamarra, notario apostólico y escribano público, y los albaceas pusieron por condición que la comunidad para siempre había de ser obligada a decir en cada año nueve vigiliass con nueve misas cantadas en las ocho festividades principales de Nuestra Señora y en la de la transfiguración del Señor o en sus octavas, y que los sermones que se predicasen en la Iglesia de dicho convento se le hubiese de pedir a el auditorio, rezase un Ave María todos por las almas del fundador y de los ascendientes y descendientes las cuales condiciones aceptaron por parte de la Religión los dichos RR. PP. Comendadores, y con éste se entregaron de la Ermita y Santa Imagen y de los heredamientos propios de la ermita, que arriba quedan referidos en el primer libro, y también se les entregaron los heredamientos que se repartieron en la toma de Baza a los Excmos. SS. Condes de Buendía, que fueron cuatro caballerías de tierra, una huerta, gran porción de viñas y casas principales, todo lo cual está apuntado con claridad y extensión en el archivo del convento.

En el primer cuarto del siglo XVI se convirtió en un centro de peregrinación de la parte oriental del reino de Granada (Castillo, 2004: 18). Los bienes recibidos de Luis de Acuña se consideraban insuficientes —20 fanegas y 4 celemines de tierra y una vivienda—, y se consideró la opción de solicitar un jubileo para la fábrica de la iglesia y convento. A la par, el matrimonio de Melchor de Lugo y Constanza de Lugo de Lugo se encargaron de las obras de la capilla mayor a cambio de utilizarla como panteón familiar. El ejemplo más claro fue la colación de su escudo heráldico en el arco de la capilla.

El terremoto de 1531 que afectó a la ciudad demolió la construcción realizada. Según Enrique Enríquez de Guzmán (Lázaro, 2004: 75), «el monasterio de la Piedad estaba por el suelo» y que «para su edificación se daban muchas limosnas». La nueva edificación se levantó la iglesia y convento de nueva traza.

La primera mención en el concejo municipal de asistencia a la fiesta de Nuestra Señora de Septiembre sería la de 1566 (Tristán, 2003: 340-341). En 1583 Felipe II concedió la feria, del 8 al 15 de septiembre, dando más importancia a la devoción a la imagen. En la actualidad, la feria comienza el día 6, cuando llega Cascamorras a la ciudad.

## La Virgen de la Piedad en el siglo XVII

En esta centuria destacaba las rogativas, como ejemplo de religiosidad popular. Este tipo de celebración se celebraba por cualquier causa, desde las lluvias hasta la eliminación de la langosta. Las más populares serían las compartidas con el Santísimo Cristo de los Méndez,<sup>1</sup> cuya primera mención data de 1645 y fray Barroso lo relata (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 Stmo. Cristo de los Méndez, y volviendo hacia Él la imagen y arrodillándose el clero y el pueblo se entonará solemne rogativa «ad petendam pluviam», mientras se toca la campana de la Colegiata.

[...] en cuyo frontal está la Iglesia Mayor se descubre una imagen de Cristo Crucificado que está bajo el Palio a la puerta de la Iglesia acompañado de sacerdotes, Preste y muchos caballeros con luces e inclinando tres veces a la Stma. Imagen de María Stma. a su Hijo Santísimo se postran todos de rodillas y hacen con fervor la rogativa y acabada este con gran ternura y lágrimas de todo el pueblo sigue la procesión al convento.

## La Virgen de la Piedad en el siglo XVIII

Durante la centuria se presentó el problema entre la comunidad de la Merced y el cabildo de la Colegial por el protocolo de la organización de las procesiones de las rogativas, y llegó a actuar el Concejo de Castilla, quién falló a favor de la Colegial. Este pleito tuvo una duración de casi 100 años.

## Obras previas sobre la Virgen de la Piedad

El primero sería del doctor Alonso de Yegros (Castillo, 2004: 24), canónigo de la Colegial de Baza. En su texto menciona que la Virgen sería ocultada en 1150 con la invasión de los almohades y descubierta en 1507. El otro autor

1. Archivo Histórico Nacional, *Consejos*, 518-519.

sería el licenciado Juan de Urrea, fraile mercedario, con el título *Origen, hallazgo y milagro de nuestra santísima imagen de la Piedad*, propone la fecha de 714 con la invasión árabe, cuando fue escondida y la misma fecha que el anterior de la de su descubrimiento, pero incluye una relación de los milagros de la Virgen de la Piedad.

Refiérela en su manuscrito el Padre Urrea y es como muchas veces hemos dicho: cavando un peón con su azadón o espiocha, para ahondar el cimiento habiendo dado un golpe recio en piedra dura, oyó el eco de una voz, que salía de lo profundo de la tierra y dulcemente profería estos acentos. TEN PIEDAD. Suspendiéndose aunque sin susto el oficial, llamó a los compañeros y apartando todos con respeto y con cuidado las piedras y la tierra que había en la zanja, descubrieron ¡o prodigios de Dios! una concavidad pequeña y en ella encajonada una capillita o nicho que como preciosa concha, contenía en sí la perla más preciosa, el tesoro más rico, la piedra fundamental más vigilante a nuestro favor, que la vio Zacarías y cuya escultura guardó el santo con celo, para remediar a los hombres en su hallazgo.

### La obra de fray Juan Barroso

El manuscrito de Juan Barroco recibe el nombre de *Origen, invención y milagros de Nuestra Señora de la Piedad de Baza*. La obra está escrita en verso y prosa, por lo cual se puede considerada como un documento literario sobre la Virgen de la Piedad. La suerte que tenemos, que nos ha llegado hasta el día de hoy disponemos del original (Barroso, 1745: 54):

Nada especial hallarás en esta obra sino los estupendos milagros favores y gracias de la piedad de Nuestra Reina, Madre y Sra. de la Piedad. Éstos te deben excitar a un fervoroso deseo de servirla guardando las leyes divinas y eclesiásticas y procurando añadir a esta custodia, vigilante la imitación de los Santos que para asegurar los auxilios de la gracia necesarios para cumplir las leyes santas han tomado por medio segurísimo valerse de la Piedad de María Stma. la que han conseguido honrándola cada uno según nuestro Señor lo ha ilustrado y dirigido con sus más luces, unos ofreciéndole oraciones, cultos y rendimientos; otros predicando sus misericordias y piedades y otros escribiéndoles para perpetuar entre los mortales su memoria, así lo han hecho todos los Padres Santos y devotos. Imítalos tú y para que lo hagas con fervor, verdad y sinceridad cristianas se ha hecho este tal cual trabajo se refieren los milagros que la Sra. ha hecho por medio de su Santa Imagen de la Piedad. Rogadas a la Virgen Santa por quien desea tu provechosa y no te pares en los defectos de la obra sino hazte cargo que sólo se escribió para la devoción y no para otro fin.

Su obra es un documento encuadernado de 185 folios, cuyo objetivo es didáctico y catequético. La obra es la única que se conserva sobre la Virgen de la Piedad, que no fue destruida en la Guerra Civil. Se divide en tres libros. El primero sobre la historia de Baza, mencionando a los autores Yegros, Urrea, Mariana y Pedro Suárez. El segundo la historia de la Virgen de la Piedad. Y el último los milagros de la Virgen de la Piedad.



## Los milagros de la Virgen de la Piedad

Uno de los aspectos más fascinantes contenidos en el libro tercero es el de la milagrería, como ejemplo conductual para todos los cristianos. Los verificadores solían ser eclesiásticos como los provisosores o civiles como los escribanos del número. En la obra, Barroso realizó una mención sobre este tema (Ibidem, 54):

Protesta del autor: No es mi ánimo que, a los milagros, ni a los demás sucesos, historias en tomados sinceramente de escrituras o testimonios puramente humanos que en este escrito se refieren leer de otro así mismo ni fe, sino sólo aquella puramente humana que por sí se merecen según los Decretos Pontificios y disposiciones de Nuestra Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica y Romana a cuya corrección quiero que lo aquí escrito en este tratado y también lo manuscrito en su original. Hombres doctos y piadosos y sí hay constaré Nuestras Reglas que se tenga por dicho y retractado. Fr. Juan Barroso [rubricado].

Los principales milagros eran por la resurrección de niños ahogados, accidentes, atropellamientos y otras calamidades. Los milagros se producían en Baza, reino de Granada, Murcia y África. Los 175 milagros recogidos por Barroso, aunque podrían haber sido muchos más, pues el autor advirtió que tan sólo iba a recoger en su obra, aquellos milagros que se encuentren perfectamente documentados y acreditados (Ibidem, 104v.):

... a encomendarse a Nuestra Señora de la Piedad y se han visto en su día y en la dicha casa [de la Virgen] muchos milagros'. He aquí las citadas informaciones que se guardan en el archivo de aquel convento. Aquí se ve cuanta firmeza adquirió la fe católica en aquella tierra recién convertida por medio e intercesión de la piedad de María Stma. invocada en su imagen bendita, que, como oficio, bendita de los milagros de Dios los ha ejecutado y ejecuta en todas especies, clases y grados para manifestar la virtud Divina y para hacer visible la casi infinita gracia, para lustre de la Iglesia Católica, y para utilidad de nuestras almas para cuyo fin los refiero, mezclando algunos elogios, para agradecer según mis cortas fuerzas, estos beneficios, sobre que daré también algunos breves documentos. Ojalá y sean para lograr en mí y en todos los que leyeren una entrañable devoción a María Stma. con que espero, la utilidad que los milagros deben producir en las almas.

El más famoso sería el de la sanación de las viruelas de Carlos II. Por la intercesión de la Virgen de la Piedad, los reyes tuvieron un detalle con la imagen bastetana. El regalo de los reyes Mariana de Austria y Carlos II consistía en una lámpara de plata, que fue descrita por el fraile (Ibidem, 103):

La Reina Gobernadora Doña Mariana de Austria y su hijo el Sr. Carlos II, le enviaron el rico don de la lámpara de que hemos hecho y haremos mención larga después, la acompañaron con muchas cédulas Reales para su dotación, con tanto privilegio como se ve en su lugar. El mismo Rey por otro privilegio mandó que cier-



tas posesiones que se dejaron a la Virgen para su culto, no pagasen a la Corona los Censos Reales con que estaban gravadas desde la conquista del Reino de Granada.

La intervención de la Piedad en la enfermedad de Carlos II. Los reyes ordenaron la iluminación perpetua de la lámpara. La idea sería de ceder algunos impuestos reales para adquirir aceite para cumplir con el deseo de los monarcas. Por esa acción, tanto Carlos II y Mariana de Austria quedaron retratados en el camarín de la Virgen (Ibidem, 160):

Yo os mando que de lo que hubiere procedido o procediese de los dichos servicios y señaladamente de lo que en ellos contribuyese la ciudad de Baza que es de la dicha provincia de Granada con preferencia a todo lo librado [...] cien ducados de vellón que valen 37.500 mrs. en cada un año con el goce desde diez y nueve de agosto pasado de este presente año perpetuamente por los mismos que por orden mía del mismo 19 de agosto he tenido por bien de mandar se sitúen de renta cada año por la dotación de una lámpara grande de plata, que de mi orden y por devoción del serenísimo rey mi muy querido y amado hijo he mandado hacer para la capilla de Nuestra Sra. de la Piedad sita en el convento de la Merced de dicha ciudad de Baza a fin de que esté alumbrando continuamente y que algunas festividades se enciendan los siete vasos que hay en la referida lámpara [...]. Fecha en Madrid a 14 de septiembre de 1673 años. Yo la Reina. Por mandado de S. Majestad.

### **La novena de Juan Barroso**

La novena se realiza desde el 30 de agosto al 7 de septiembre, antes de su festividad del día 8. La primera edición data de 1738. La novena (Serrano, 2009: 197-210) a la Santísima Virgen de la Piedad se desarrolla en varias partes: oración para todos los días, oración para cada día de la novena, oración, gozos y oración.

### **Conclusiones**

La sociedad se encontraba fuertemente sacralizada en la Edad Moderna. La religión estaba presente en la vida cotidiana la población. La religiosidad popular es una fuente importante del estudio de la sociedad moderna, sobre todo en el apartado de mediadores que en su mayoría es la Virgen María. Las devociones marianas solían estar más arraigadas en los vecinos de la ciudad. Esta devoción quedaría marcada en la historia realizada por fray Juan Barroso en el contexto del Barroco. La obra recoge las características de la vida diaria de la población en el aspecto devocional de la ciudad y la extensión de la devoción a las regiones próximas a Baza.

## Bibliografía

- Barroso, J. 1745: *Origen, invención y milagros de Nuestra Señora de la Piedad de Baza*. Baza.
- Brisset Martin, D. E. 1983: «El encierro del Cascamorras: análisis de las fiestas de Granada (2)», *Gazeta de Antropología*, 2, 1-6.
- Castillo Fernández, J. 2004: «El culto a la Virgen de la Piedad en la ciudad de Baza (s. XVI-XVIII): Una visión histórica de su origen y evolución», *Péndulo. Papeles de Bastitania*, 6, 9-32.
- Lázaro Damas, M<sup>a</sup> S. 2003: «Poder y mecenazgo nobiliario en Baza Doña María de Luna». *Péndulo. Papeles de Bastitania*, 4, 203-262.
- , 2004: «Consideraciones en torno a la historia constructiva del Santuario de la Virgen de la Piedad de Baza», *Péndulo. Papeles de Bastitania*, 5, 67-98.
- Magaña Visbal, L. 1996: *Baza Histórica*. Diputación Provincial, Granada.
- Rodríguez Domingo, J. M. 1995: «El Convento de la Merced de Baza», F. J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Monjes y monasterios españoles. Fundaciones e historias generales, personajes, demografía religiosa*, Vol. 2, San Lorenzo del Escorial, 641-674.
- Serrano Pérez, J. 2009: *La Virgen de la Piedad: historia, tradición y devoción de un pueblo*. Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad, Baza.
- Torres Delgado, C. 2003: *Baza. Capital del Altiplano 1489-1525*. Dia, Granada.
- Tristán García, F. 1998: «La iglesia de Baza en la edad moderna. Un estado de la cuestión», *Péndulo. Papeles de Bastitania*, 1, 25-47.
- , 2003: «Las fiestas oficiales en la Baza del siglo XVI», M. L. López-Guadalupe Muñoz, A. Lara Ramos y A. L. Cortés Peña (coords.), *Iglesia y sociedad en el reino de Granada (ss. XVI-XVIII)*, Granada, 389-410.
- , 2005: «Baza y Miguel de Cervantes», *Péndulo. Papeles de Bastitania*, 6, 129-154.

---

DE LA IDEA A LA MATERIALITAT:  
ICONOGRAFIA I CULTURA VISUAL

---



## L'INFLUENZA DELL'ARTE SULL'ARTE. RIPRESE, IMITAZIONI E GIUDIZI SUL COSIDDETTO "TORSO DEL BELVEDERE"

**Matteo Pucci**

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Macroarea di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di storia dell'arte

[Puccimatteo91@gmail.com](mailto:Puccimatteo91@gmail.com)

### **Abstract**

The concept of classical is based on a vision of history (and consequently of the history of art) as a linear process towards a period of maximum splendor followed by an inexorable decline. This is the idea that, among others, was promoted in particular by Winckelmann during the eighteenth century and that many others tried to replace with different theoretical frameworks. This way of seeing art, born before Winckelmann's ideas, has often been the characterizing trait of artists such as Michelangelo Buonarroti, who showed an immense admiration for the so-called "Belvedere Torso". In the specific case of the Torso, the fame of the work grew owing to its imitation by various artists and following the positive judgment of the art critics of the time. The Torso was studied, drawn and painted by a lot of artists and art academics, frequently as a symbol of ancient art and sculpture. Many artists tried to integrate the fragment, imagining its missing parts too. Despite the fact nobody knew the identity of the man it depicted, all the artists understood some of the messages it conveyed, such as his thoughtful, suffering, sad and restless attitude and finally the tragicity of the situation that the subject depicted in the Torso was living.

**Keywords:** Classical art, Belvedere Torso, imitation, modern art, sculpture.

Il concetto di arte classica, derivante dal concetto di "classico" in generale, si è oggi ben radicato nel lessico specialistico di diversi ambiti, dalla storia dell'arte all'archeologia per arrivare a indicare un preciso percorso educativo (motivo per cui in Italia esiste un corso di studi superiori definito "liceo classico"). Ma cosa significa "classico"? Il termine che oggi è così diffuso aveva già in origine un significato tanto ampio? In realtà, ciò che oggi si considera arte classica, paradigma ancora indiscusso e quasi irraggiungibile per molte culture, trova origine in un momento storico molto breve e soprattutto in un comparto territoriale tutt'altro che vasto: l'arte ateniese del periodo compreso convenzionalmente tra il 480 e il 323 a.C., cioè tra lo scoppio della Seconda Guerra Persiana e la morte di Alessandro Magno. Questa teoria fu elaborata chiaramente già nel XVIII secolo da J. J. Winckelmann, il quale attribuiva un grande ruolo, nello sviluppo dell'arte, alla libertà di cui gli Ateniesi godevano grazie alla democrazia (motivo per cui l'arte romana non poteva che essere una pallida imitazione dell'arte greca, o meglio ateniese, di quel periodo (Vout

2006: 140, 146; Winckelmann 1783a: 240, 247; Id. 1783b: p. 139). Spostandoci al di fuori dell'Attica, tra V e IV secolo a.C. notiamo altre idee di arte, altri stili predominanti anche ben lontani dal realismo dell'arte di Atene, in particolar modo in Beozia (Cusumano 1991: 39; Jannoray 1940-41: 51-53). Il concetto di arte classica si espanse geograficamente proprio nel momento in cui vennero meno le sue stesse fondamenta, cioè subito dopo la morte di Alessandro Magno. In realtà questa svolta, che avrebbe poi portato all'arte ellenistica e ai suoi chiaroscuri, al suo *pathos* in opposizione alla "nobile semplicità e quieta grandezza" del classicismo (Winckelmann 1831: 335), era già in atto ben prima della morte del condottiero macedone, nel corso del IV secolo a.C. Questa evoluzione, o meglio questo mutamento dell'arte al mutare del gusto, delle mode e soprattutto del contesto storico e culturale, non fu interpretato, al contrario di quanto accade (o dovrebbe accadere oggi) come il risultato di una naturale influenza di vari fattori sull'arte, bensì come un lento e inesorabile declino. Già nelle sue *Vite*, il Vasari non ometteva di sottolineare questa idea che successivamente si sarebbe fatta strada tra gli artisti e gli storici dell'arte: l'artista aretino, infatti, definì "gotica" (da leggersi genericamente come "barbarica") l'arte del Duecento e del Trecento, che aveva cancellato ogni memoria dell'arte antica e si distaccava da quella "moderna" (ossia rinascimentale), da intendersi come rinascita dopo l'oscura parentesi medievale (da cui il termine Rinascimento, che già in sé sintetizza l'idea di parabola discendente che dall'arte classica aveva portato all'arte post-antica). Scrive infatti il Vasari che quei modi di fare arte "*ne (sic) hoggi s'usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi, e barbari: dimenticando ogni lor cosa di ordine, che più tosto confusione, o disordine si può chiamare*". Quelle "*fabbriche*", la cui "*maniera fu trovata da i Gotthi*", secondo l'aretino, prima del Rinascimento avevano "*ammorbato il mondo*" (Vasari 1568, p. 26).

Durante il secolo successivo la considerazione che si aveva dell'arte rimase pressoché invariata, anzi è proprio con Agucchi e soprattutto con Bellori, vissuti nel Seicento, che metteranno le radici alcuni giudizi estetici e filosofici sull'arte poi ripresi, seppur non in maniera pedissequa, da Winckelmann nel secolo successivo (Di Stefano 2007: 45). Gian Pietro Bellori, bolognese, riteneva innanzitutto che la bellezza ideale fosse superiore all'imitazione passiva della realtà, in quanto la natura non creava nulla di perfetto in sé e andava pertanto emendata (Di Stefano 2007: 7 e Bellori 1672: 3-5). Ciò poteva avvenire a partire da una sorta di modello interiorizzato dell'artista, un bagaglio di "idee" più elevate alla maniera di quelle platoniche (Bellori 1672: 5; Di Stefano 2007: 47). Un carattere intellettualistico, questo, che si ritrovava anche in Orfeo Boselli (Fortunati 2000: 85) e nell'Agucchi. L'idea che la natura dovesse essere filtrata e rielaborata dall'artista per produrre un bello superiore, naturalmente, portava a una profonda spaccatura, difficile da ricomporre, tra i classicisti (che rielaboravano i modelli forniti dalla natura)<sup>1</sup> e i naturalisti (che invece li

1. Boselli, nel proprio trattato, consigliava addirittura di imitare non la natura, ma le opere antiche (che l'avevano già filtrata e rielaborata), come se fosse insito in loro il "meraviglioso".

riprendevano in maniera fedele; Bellori 1672: 11; Di Stefano 2007: 37). Questa distinzione emergeva in maniera molto chiara nel trattato di Bellori (Di Stefano 2007: 37),<sup>2</sup> affiancata da una conseguente, netta distinzione tra il *connaisseur* (“huomo intendente”), ossia il conoscitore esperto dell’arte, e il semplice popolo, che a differenza della figura del primo si diletta anche a una sola visione superficiale delle opere d’arte, preferendo dunque il naturalismo, che presentava scene e oggetti che si potevano facilmente ritrovare e riconoscere anche nella quotidianità (Bellori 1672: 11; Di Stefano 2007: 37).<sup>3</sup>

Queste idee proseguiranno, come anticipato, nel secolo successivo, anche se quelle di Bellori verranno messe profondamente in crisi proprio da Winckelmann, tradizionalmente considerato loro continuatore. In particolare, mutò il punto di partenza della critica d’arte: non più un semplice fondamento letterario come in Bellori, ma un giudizio basato sull’esame autoptico delle opere analizzate, con un enorme salto in avanti verso un metodo critico di stampo moderno (Di Stefano 2007: 52). Secondo Winckelmann l’arte del bello (quella che noi oggi chiamiamo arte classica e che egli definiva anche “stile sublime” in contrapposizione con lo “stile bello”, l’arte ellenistica; Winckelmann 1783b: 110 e Id. 1831: 309) nacque in Grecia e si diffuse al di fuori dei suoi confini geografici perdendo perciò anche parte del proprio valore e della propria perfezione originaria, il che appare naturale se si considera che al di fuori del territorio ellenico i fattori che avevano portato alla sua nascita potevano mutare del tutto (ad esempio con il mutare degli ordinamenti giuridici e della maggiore o minore libertà di cui i singoli godevano; Winckelmann 1831: 309).<sup>4</sup> Anche se di fatto erano considerate inarrivabili, le opere che l’arte greca produsse dovevano essere un modello da preferire alla stessa natura (Winckelmann 1831: 312; è pur vero che la bellezza dei pezzi greci derivava dall’osservazione della natura che essi sapevano operare ancor più di noi). Nella visione di tali artisti, più una statua era in posa armoniosa, più era adatta a esprimere il vero carattere dell’anima (*Ivi*: 332-333, 510 e Id. 1783a: 329-336).<sup>5</sup> In questo panorama il Laocoonte, secondo Winckelmann, era da considerarsi un’eccezione perché era sì inquieto e fortemente caratterizzato dall’idea di movimento, ma calato nel dramma che il gruppo scultoreo raffigurava, i soggetti rappresentati si trovavano nella quiete maggiore che quella situazione potesse permettere (Win-

---

Nonostante ciò, a differenza di una larga parte dei classicisti del suo tempo, egli ammirava Michelangelo in quanto aveva saputo prendere spunto dagli antichi seppur non passivamente, dando il giusto spazio anche all’*inventione*. Cfr. Fortunati 2000: 72, 84, 86.

2. Si trova traccia di ciò nei giudizi non sempre lusinghieri che l’artista e storico dell’arte bolognese riservò al Caravaggio nella sua *Vita* a proposito della sua tendenza a considerare la natura come maestra e unico modello valido (Bellori 1672: 201-216).

3. Questa separazione nel pubblico era stemperata e quasi assente nel trattato di Agucchi (Agucchi in Di Stefano 2007: 65).

4. Anche l’arte romana era una degenerazione di quella greca (*Ivi*: 318; Id. 1783a: 240, 247; Id. 1783b: 139 e Vout 2006: 140, 146.). La grazia dell’arte greca, al contrario, restava immutata anche nelle opere minori o addirittura mediocri. Cfr. Winckelmann 1831: 509.

5. Questa tranquillità, per essere riprodotta, doveva essere anche dell’artista. Si veda anche Di Stefano 2007: 47.)

ckelmann 1831a: 334). Sebbene il primato dell'arte, secondo Winckelmann, spettasse alla Grecia democratica, come poc'anzi evidenziato, il tedesco ammetteva eccezioni, le quali causarono non pochi problemi allo stesso storico dell'arte: egli prediligeva ad esempio le immagini di Antinoo, che però sono tutte di età romana; probabilmente ciò era dovuto al forte classicismo di quei ritratti, che ne "preservava" il valore; in aggiunta, il legame tra Antinoo e Adriano era anch'esso espressione della cultura ellenica (Vout 2006: 144, 158).<sup>6</sup>

La visione evoluzionistica dell'arte che è stata delineata fin qui è ancora largamente accettata in molti ambiti, essendo ormai permeata in profondità nella cultura occidentale. Tuttavia, a partire dal XIX secolo furono diversi i tentativi di leggere in maniera diversa la storia dell'arte, a partire dallo storico tedesco A. Riegl. Egli, in contrapposizione alla lettura evoluzionistica (o meglio involuzionistica) dell'arte antica e medievale, propose un nuovo modello interpretativo fondato sul *kunstwollen*: l'opera d'arte non era più una creazione meccanica nata da fattori quali la destinazione che essa aveva, il materiale in cui era stata realizzata e la tecnica di cui ci si era serviti per la sua realizzazione, bensì diventava il risultato di una consapevole volontà artistica. Come conseguenza, ogni maniera artistica aveva una propria distinta dignità, anche quelle che più radicalmente si erano allontanate dalle norme classiche: nessuna forma artistica poteva essere interpretata come decadenza dell'arte antica (Riegl 1901: 5-7).

Più recentemente una lettura alternativa è stata proposta anche da Toni Hölscher, il quale si è profondamente interrogato sul rapporto tra arte greca e arte romana, finora letto sempre in maniera unilaterale. Per spiegare la convivenza nell'arte romana di diverse tendenze artistiche non solo diacroniche, ma anche nel medesimo contesto storico, in una sorta di stratificazione basata su concetti di rilievo quali creazione, produzione e fruizione dell'oggetto d'arte, egli si è servito della teoria semiotica della frammentazione culturale. Secondo lui l'arte greca sarebbe stata un modello per quella romana, ma non direttamente: essa era stata semplicemente una grande fonte di ispirazione che aveva portato però a risultati diversi dalle premesse, sulla base di diverse interpretazioni del modello di partenza (Castorina e Rescigno 1992: 49). In questo processo, naturalmente, poteva accadere (come effettivamente accade molto spesso) che si perdesse la "perfezione formale" originaria (Ivi: 50). In questo panorama possiamo inserire il Torso del Belvedere: più volte indicato come un'eccezione nella parabola decadente dell'arte antica dopo la perdita della libertà della Grecia, esso finì addirittura per diventare l'emblema di quel-

6. Winckelmann sosteneva anche che la bellezza non si basasse sul tempo necessario o sulla difficoltà di esecuzione di un'opera: il Laocoonte era una maggior prova di abilità dell'artista che lo aveva realizzato rispetto all'Apollo Belvedere, ma nell'Apollo c'era un qualcosa di sublime che non si riscontrava nel Laocoonte (Winckelmann 1783a: 281-282). In particolare, resta molto colpito dall'Antinoo Mondragone, che definisce immacolato come appena scolpito. Lo colloca al terzo posto assoluto per bellezza dopo l'Apollo Vaticano e il Laocoonte. Questo apprezzamento fu forse anche alla base dell'acquisto napoleonico del pezzo. Cfr. Cacciotti 2015: 63.



l'arte per eccellenza, l'arte classica, a cui però non apparteneva, essendo l'opera una copia romana da un originale ellenistico (*infra*: 9).

Il frammento marmoreo fu rinvenuto attorno al 1430; di certo era già noto tra il 1432 e il 1434, anni del soggiorno romano di Ciriaco d'Ancona, il primo a darcene notizia concentrandosi, da epigrafista, prevalentemente sull'iscrizione che menzionava l'autore dell'opera (Hanabergh 2012: 75; Miziolek 2011: 144; Schmitt 1970: 123, nota 33; Wünsche 1998: 25).<sup>7</sup> Essendo agli inizi di proprietà del cardinale Prospero Colonna, che lo conservava nel proprio palazzo di famiglia presso Ss. Apostoli al Quirinale, è possibile che esso venisse da quella zona, dove erano ubicate le antiche terme edificate da Massenzio e che presero poi il nome di Costantino. Tuttavia, in assenza di notizie certe a riguardo, il luogo e il contesto di rinvenimento sono ignoti: ciò ha portato alla formulazione di diverse ipotesi tra le quali la principale, oggi rigettata dalla maggior parte degli studiosi, indicava Campo de' Fiori come luogo in cui il Torso venne alla luce (Hanabergh 2012: 75; Helbig 1891: 76). Dai Colonna, agli inizi del XVI secolo, esso era passato nella bottega dello scultore Andrea Bregno. A questo punto, dal 1503, anno della morte dell'artista che ne era proprietario, non sappiamo nulla sui passaggi di proprietà del Torso fino al suo arrivo in Vaticano (Hanabergh 2012: 75; Miziolek 2011: 145; Wünsche 1998: 25-26).<sup>8</sup> Verosimilmente negli anni compresi tra il 1533 e il 1536, l'opera fu spostata in Vaticano. A tal proposito, comune era l'opinione che tale trasferimento fosse avvenuto sotto Clemente VII (Helbig 1891: 76), ma questa finestra cronologica rende plausibile anche un'acquisizione del pezzo nei primi due anni di pontificato di Paolo III (Wünsche 1998: 27). Salvo alcuni spostamenti interni ai Musei Vaticani fino all'attuale collocazione, il Torso conobbe un unico trasferimento in età napoleonica: la fama ininterrotta di cui godeva ormai dal Rinascimento, i tentativi di integrazione tramite interpretazioni e rielaborazioni da parte dei più grandi artisti, la sua natura di "oggetto di studio" da parte degli accademici, avevano spinto Napoleone a volerlo a Parigi, dove sarebbe restato dal 1797 al 1815-16 quando a fatica, dopo una difficile attività diplomatica, si riuscì a far rientrare a Roma (Miziolek 2011: 145).

L'opera frammentaria (Figs. 1a-1b), acefala, priva delle braccia e della parte inferiore delle gambe a partire dalle ginocchia,<sup>9</sup> rappresenta una figura maschile seduta, con le braccia in movimento (a giudicare da quanto resta delle spalle) e il tronco flesso in avanti e in torsione, quasi in avvistamento, cosicché il fianco sinistro risulta essere più aperto e arretrato, mentre il destro si chiude portando anche la parte destra del petto in avanti. Stando alla posizione delle cosce e a quella del ginocchio sinistro, la gamba sinistra doveva essere più

7. Fu scoperto attorno al 1420 secondo Lehmann (Lehmann 2017: 164).

8. Helbig, a fine XIX secolo, sembra ignorare il passaggio nelle mani dello scultore Bregno e protrae la proprietà dei Colonna sul Torso fino al pontificato di Clemente VII (1523-1534). Cfr. Helbig 1891: 76.

9. Nonostante alcuni studiosi nel tempo abbiano sostenuto il contrario (Hanabergh 2012: 75; Sauer 1894: 91, nota 6; Von Salis 1947: 166), il Torso non subì ulteriori danni dopo il ritrovamento (Wünsche 1998: 27 e note 13, 15).

distesa, mentre la destra era piegata e il piede doveva essere più arretrato verso lo sperone di roccia che faceva da supporto all'opera. La muscolatura è pronunciata e tesa in maniera difforme dal vero, in quanto tutti i singoli muscoli appaiono contratti contemporaneamente sebbene la posa non lo richieda (Wünsche 1998: 85; *contra* Winckelmann 1767a: 43<sup>10</sup> e Id. 1831: 522, 524). Ciò che colpisce, forse anche per le migliori condizioni in cui si conserva, è l'accentuata muscolatura della schiena, che rivela non solo una tensione muscolare notevole, ma anche una solida impalcatura ossea. Una pelle di animale copre la roccia che fa da supporto alla statua e su di essa è seduta la figura maschile. Si notano le zampe con gli artigli che scendono lungo il supporto e che ci permettono di identificarla con certezza con la pelle di un grande felino. Essa, poi, ripiegandosi, risaliva fino a coprire con la testa, molto danneggiata, parte della coscia sinistra del soggetto. Inizialmente venne identificata con una pelle di leone, contribuendo così a identificare il Torso con Ercole (Aldrovandi 1556: 120; Ciriaco d'Ancona in Schmitt 1970: 123, nota 33; Mengs 1780: 205; Vasari 1568: 271; Winckelmann 1767a: 42; Id. 1767b: 88; Id. 1831: 519).<sup>11</sup> Solo sul finire del XIX secolo l'anatomista Carl Hasse riuscì a fugare ogni dubbio e riconobbe nella pelle una pantera, costringendo gli studiosi a rivedere le proprie posizioni circa l'identificazione del soggetto dell'opera (Hasse 1887: 13, 16). Sulla superficie della scultura sono presenti alcuni fori e resti di perni, che sono stati anche utilizzati per comprendere quale fosse la posa del soggetto raffigurato e, naturalmente, gli interventi di restauro che il Torso aveva subito nei secoli. In particolare, si contano ben dodici fori in tutto: un foro era sulla frattura del collo e due su quella della spalla sinistra; uno era in prossimità del pettorale sinistro, uno sulla coscia destra, dove inoltre si notano le tracce di un appoggio; uno altro era sul lato esterno della coscia sinistra (un ulteriore traccia di appoggio era sul ginocchio),<sup>12</sup> quattro fori erano sulla superficie ripianata dei glutei (tre sul sinistro, uno sul destro); uno sulla schiena, nella parte inferiore all'altezza delle vertebre lombari; l'ultimo era sulla parte posteriore del supporto, su una superficie ripianata. Sulla roccia, nella parte anteriore, un'iscrizione in greco attribuiva con certezza l'opera ad Apollonio, un artista ateniese figlio di Nestore.

Come si è visto poc'anzi, dalla descrizione del Torso e dall'attenta osservazione della pelle di felino su cui siede sono derivate varie letture dell'opera: fino al 1887 si dava per scontato che l'uomo raffigurato fosse Ercole, mentre

10. Lo storico dell'arte, infatti, identificava la figura rappresentata nel Torso con un Ercole a riposo (Winckelmann 1767b: 88). È doveroso evidenziare che la descrizione soggettiva ed enfatica del Torso in Winckelmann stride con quella del medesimo autore tramandata nel cd. "Manoscritto Fiorentino", quest'ultima più incentrata sullo stile e il contesto artistico. Cfr. Kunze 1993: 105-106.

11. Lo identifica con Ercole (o Polifemo anche Hanabergh, pur accettando l'identificazione della pelle con una pantera (Hanabergh 2012: 75). Per ulteriore bibliografia si veda Wünsche 1998: 66-67. A questa identificazione seguirono varie ipotetiche ricostruzioni dell'opera come figura singola o parte di un gruppo scultoreo con Ercole come protagonista (Id.: 62-64).

12. Sopra la pelle di pantera, all'esterno della coscia sinistra, una frattura fa pensare che questo fosse l'appoggio per un elemento andato perduto, forse il braccio sinistro.

dopo le osservazioni di Hasse si fecero strada ipotesi differenti e si iniziò a dare un peso maggiore anche ai fori e agli attacchi presenti sulla scultura. La pelle di pantera di sicuro escludeva la precedente identificazione con Ercole, ma apriva la strada a figure legate alla sfera dionisiaca, in particolare i satiri e nella fattispecie Marsia. Non mancarono identificazioni con il titano Prometeo o il ciclope Polifemo. Nel primo caso a inaugurare il filone dionisiaco fu nel 1907 Karl Hadaczek, il quale interpretò come un attacco per una coda il foro che il Torso presenta in zona lombare. Si ipotizzò da allora che la figura fosse quella di Marsia intento a suonare il flauto e, soprattutto, in gruppo e non come figura singola. Questa ipotesi però non può essere ritenuta valida in quanto, ammettendo che il codino del satiro fosse realizzato a parte e inserito nel foro, avrebbe comunque richiesto alcuni accorgimenti che rendessero poco visibile e più naturale il passaggio dal codino alla schiena, il che è totalmente assente nel Torso (Wünsche 1998: 70).<sup>13</sup> L'identificazione con Prometeo fu invece proposta da Robert, che immaginava il titano nell'atto di sorreggere nella mano sinistra una figurina di un uomo. Accostato al punto di attacco sul ginocchio sinistro c'era un ammasso di argilla da lavorare o un banco per la lavorazione della stessa (Robert 1900: 260-261). Si pensò poi di poter vedere nel Torso il ciclope Polifemo innamorato di Galatea (Sauer 1894: 29, 80, 84, 88), verosimilmente in posizione seduta in attesa della Nereide (Preiser 1901: 1-20). In entrambi i casi si cercò di stabilire l'esatta posa del soggetto in modo tale da giustificare i fori e gli attacchi. Un'ipotesi più attendibile voleva vedere nel Torso Filottete abbandonato a Lemno, poggiato al proprio bastone e sofferente per le ferite purulente che avevano spinto i suoi compagni Achei ad abbandonarlo sull'isola. Tale ricostruzione si deve ad Andrén e risale al 1952: è dunque la più recente tra quelle che precedono l'ormai maggiormente accettata identificazione della scultura con Aiace (Andrén 1952: 1-45). Un confronto per questa iconografia viene dalla coppa argentea di Hoby, conservata a Copenhagen e datata nell'ambito del I secolo d.C. Il soggetto è anche caro alla glittica romana. Avremmo dunque un Filottete seduto sulla roccia, con il braccio destro piegato (il gomito non toccava però la coscia) a tenere il bastone su cui l'eroe si poggiava (Fig. 2). Esso era stretto, più in alto, anche dalla mano sinistra (il braccio era totalmente sollevato). Ciò renderebbe però inspiegabili i fori sulle cosce del Torso e soprattutto non si spiegherebbe l'assenza dell'arco, sempre presente nell'iconografia del Filottete seduto (l'arco era anche il motivo per cui, al fine di vincere la guerra di Troia, gli Achei scelsero di recarsi a Lemno per recuperare Filottete abbandonato). Il braccio sinistro sollevato, inoltre, non pare motivato dall'anatomia della schiena. Viste queste incongruenze tra la ricostruzione appena presentata, che pure è plausibile, e le reali caratteristiche del Torso, molti studiosi sono stati spinti a formulare nuove ipotesi che rispondessero meglio agli interrogativi posti dall'opera. In

13. Per l'identificazione del Torso con Marsia cfr. anche Carpenter 1941: 85-89. L'autore immaginava Marsia seduto che suonava un flauto a due canne di fronte a un Apollo stante, in attesa di suonare la propria lira.

particolare, Wünsche ha pensato di poter ricondurre il Torso all'iconografia dell'uomo seduto con spada, tradizionalmente utilizzato per raffigurare Aiace pensoso prima del suicidio (Wünsche 1998: 74). Confronti si possono istituire con molte gemme o paste vitree, oltre che con una lucerna e tondi interni di vasi bronzei.<sup>14</sup> Vi è inoltre un bronzetto della collezione Ortiz, a Ginevra, che sembra fornire un ottimo confronto, seppur con alcune variazioni rispetto al Torso, soprattutto per quanto riguarda la rotazione del tronco. Correggendo la posizione conformemente a fori e attacchi della scultura, si arrivò a ipotizzare con un buon margine di certezza che il soggetto raffigurato avesse il braccio sinistro flesso e leggermente portato indietro a tenere la guaina di una spada lungo la parte esterna della coscia sinistra, mentre il braccio destro era piegato con il gomito sulla coscia e la mano verso l'alto, chiusa a stringere una spada con la punta rivolta in basso. Con un fare pensoso la testa doveva poggiarsi alla mano (Wünsche 1998: 78-83). Un confronto iconografico viene dalla Tabula Iliaca dei Musei Capitolini (I secolo d.C.), in cui è raffigurato tra gli altri un *Aias maniodes* (furioso) in una posa molto simile a quella proposta da Wünsche per il Torso reintegrato (Fig. 3).<sup>15</sup>

Resta da chiarire se la statua fosse un originale o se si trattasse invece di una copia e, in tal caso, dove fosse collocata e a quale epoca risalisse. Una raffigurazione di Aiace doveva essere presso *Rhoeteion* nella Troade, come testimonia Strabone: il geografo dice chiaramente che in quella località vi fosse un *Aianteion* accanto alla tomba dell'eroe omerico e che nel santuario egli avesse una statua, sottratta da Antonio e restituita da Augusto (Strab. 13, 1, 30; della tomba si parla anche in Paus. I, 35, 2-5). Il santuario, stando a Plinio (Plin. *Nat. Hist.* 5, 33, 125), fu fondato dai Rodiensi, i quali però non avevano legami particolari con la regione della Troade. Si può ipotizzare che la dedica sia avvenuta pertanto tra il 188 e il 167 a.C., finestra temporale durante la quale gli abitanti di Rodi erano in buoni rapporti con Roma, città che invece nella Troade poneva le proprie origini mitiche (Wünsche 1998: 92-93). Ciò restringerebbe a quell'epoca la datazione della statua dell'*Aianteion*, probabilmente da ritenersi l'originale da cui Apollonio avrebbe tratto la copia oggi ai Musei Vaticani, forse su richiesta dello stesso Augusto che aveva restituito l'opera originale agli abitanti di *Rhoeteion*.<sup>16</sup> La datazione al II secolo a.C. del-

14. Per approfondimenti bibliografici e sui confronti si rimanda a Wünsche 1998: 74-76 e Figs. 98-110.

15. Molteplici sono le raffigurazioni del mito di Aiace su supporti differenti: il suicidio, nella fattispecie, è raffigurato in 40 casi attestati prevalentemente nella scultura, nella bronzistica, sui grandi vasi, ma soprattutto nella glittica. Molte attestazioni (ben 21 su 40) provengono dall'ambito etrusco con una datazione prevalentemente nel corso della prima metà del VI e del IV secolo a.C. La scena, affine a quella ipotizzata per il Torso, è comunque attestata in ogni epoca (Camiz 2006: 50-54; nell'analisi quantitativa sono esclusi i pezzi di età romana).

16. All'alto impero si daterebbe l'opera sulla base dell'analisi grafica dell'iscrizione greca che l'opera reca. Nel tempo sono state proposte le datazioni più disparate per il Torso: Winckelmann datava l'opera agli inizi del II secolo a.C., quando la Grecia riottenne dai Romani la libertà (Winckelmann 1767a: 84). D'altronde lo storico dell'arte, come Ciriaco d'Ancona, aveva interpretato come postclassica l'iscrizione recante il nome di Apollonio, per via della grafia dei caratteri (Kunze

l'originale da cui derivava il Torso pare confermata dai confronti, che vedono la muscolatura del frammento molto più simile a quella delle figure del Grande Altare di Pergamo che non a quella più misurata e armonica del Laocoonte (Wünsche 1998: 85-86).

Il Torso del Belvedere suscitò sin dal ritrovamento una grande ammirazione. Ciò è stato spiegato nei modi più diversi: non solo la notevole qualità esecutiva, dunque l'aspetto estetico, accrebbe la fama dell'opera, ma anche la sua stessa natura frammentaria, che per altre opere sarebbe stato un limite non da poco: nel caso del Torso, invece, essa spinse gli artisti più celebri a imitare l'opera di riferimento, ma non in maniera pedissequa, bensì riprendendone ora la posa, ora la muscolatura. In molti casi le reinterpretazioni e le riprese del Torso finirono per essere vere e proprie proposte di integrazione (alcune molto valide).<sup>17</sup> Partendo dalle parole dei critici e degli studiosi, e non dalle riprese in campo artistico, i primi giudizi positivi arrivarono da Ciriaco d'Ancona e dall'anonimo del Prospettivo Milanese (Schmitt 1970: 108, 123), seguiti poi da quelli dello stesso Michelangelo giuntici per via indiretta (Aldrovandi 1556: 120; Miziolek 2011: 146; Winckelmann 1831: 519).<sup>18</sup> Del Torso fu ammiratore profondo anche Mengs, che convinse anche uno scettico Winckelmann, il quale inizialmente non era riuscito a comprendere appieno il valore estetico del frammento e che avrebbe invece prodotto una commossa descrizione del pezzo successivamente (Mengs 1762: 7; Id. 1780: 20, 202-204; Winckelmann 1831: 519-525).<sup>19</sup> La fama di cui l'opera godeva presso queste due imponenti figure della storia dell'arte spinse i viaggiatori del Grand Tour ad ammirarlo di conseguenza: il Torso, in una visita notturna ai Musei Vaticani con il solo lume della torcia, stupì Goethe, che lo definì "*meraviglia dell'arte universale*", mai abbastanza celebrato (Goethe 1816-1817 [2016]: 492).

In virtù della fama che il Torso aveva acquisito come oggetto di ammirazione da parte di Michelangelo, fu studiato da molti artisti italiani ed europei, che spesso si esercitarono nel disegnarlo. Il primo disegno che ci giunge, databile

1993: 105). Miziolek, ritenendo che il Torso fosse una copia, ipotesi oggi data per certa dagli studiosi, proponeva una datazione al I secolo a.C. della copia e una collocazione cronologica antecedente di circa due secoli per l'originale (Miziolek 2011: 143-144). Paragonandola ai soggetti del gruppo scultoreo di Sperlonga, Lehmann la ritiene un'opera tardoellenistica o del primo impero (I secolo a.C.), ma come originale, concordemente con quanto già sostenuto da Shepard e ancor prima da Helbig (Helbig 1891: 77; Lehmann 2017: 164-165; Shepard 1969: 226).

17. Il Torso non fu mai reintegrato "materialmente", fatti salvi alcuni interventi in alcuni punti dello sperone di roccia su cui la figura maschile siede (Wünsche 1998: 27). Pare che una richiesta di integrazione fosse stata rivolta a Michelangelo, il quale rifiutò (Wünsche 1998: 29). Una possibile motivazione del rifiuto è in Lomazzo 1584: 437.

18. Successivamente, nel corso del '600, va segnalato il giudizio positivo di Bernini riguardo al Torso. Egli riteneva infatti che l'opera fosse "*di più perfetta maniera del Laocoonte stesso*" (Cancellieri 1789: 24).

19. L'ammirazione che Winckelmann provò, sulla spinta di Mengs, per il Torso, meraviglia ancora di più se si considera che l'opera, pur essendo databile al periodo in cui la Grecia era tornata libera (II secolo a.C.; si ricordi che per Winckelmann il fiorire delle libertà civili portava a un parallelo sviluppo delle arti; *supra*: 2), era lontana dall'idea di nobile semplicità e quieta grandezza che lo storico dell'arte credeva alla base della produzione artistica classica.

attorno al 1515, è quello di Giovanni Antonio da Brescia, il quale inserisce alcune variazioni e “capricci”, non mostrandosi pienamente fedele al pezzo (Shepard 1969: 226; Wünsche 1998: 39).<sup>20</sup> Più attendibili dal punto di vista grafico i quaranta disegni da diverse angolazioni di Giovan Ambrogio Figino (1576), i quali però non tenevano minimamente conto di fori, perni e fratture presenti sulla superficie del Torso, contrariamente ai disegni di H. Goltzius (1591). Essi, contrariamente a quelli del Figino, erano attendibili dal punto di vista archeologico, ma non riproducevano con esattezza la muscolatura della schiena del Torso, molto manieristica e accentuata. Da uno dei suoi disegni, con una visione frontale dell’opera di Apollonio, partì Rubens per realizzare un disegno con analoga angolazione, ma ancora una volta privo dei fori e delle fratture. Con il fiorire delle accademie e, dunque, dei calchi in gesso dei quali essere erano in possesso, aumentarono le raffigurazioni del frammento romano, tra le quali vanno segnalate quelle di Delacroix, Turner, Goya e Picasso, quest’ultima chiaramente derivante da un calco in gesso per via delle superfici ampie e regolari e per la minor quantità di dettagli (forse dovuta però alla tendenza all’astrazione dell’artista già in tenera età; Wünsche 1998: 49).

Se si passa alle riprese del Torso, infine, si notano due tendenze ben distinte: da un lato la sua raffigurazione diretta in sculture a tutto tondo, rilievi e dipinti come emblema della scultura antica,<sup>21</sup> dall’altro riprese indirette dell’opera come modello da cui trarre soggetti nuovi e originalmente rielaborati. Tra queste vanno senz’altro annoverate quelle che si possono riscontrare nelle opere di Michelangelo Buonarroti. Egli fu il più grande estimatore del Torso e ne prese spunto in maniera molto profonda per dare alle proprie figure la monumentalità e il dinamismo che le caratterizzano. In particolare, è ricorrente il rimando all’impalcatura muscolare dell’opera di Apollonio, specialmente negli “Ignudi” della Cappella Sistina (Fig. 4) e nella schiena del *Giorno* delle Tombe Medicee nella Sagrestia Nuova della Basilica di San Lorenzo a Firenze (Quint 2015: 418-419; Wünsche 1998: 31). In essi si trovano anche elementi di assonanza con la posa del Torso: molti Ignudi, infatti, sono raffigurati seduti ma non in maniera statica: li pervade un forte senso di dinamismo e quasi di inquietudine, di incapacità di rimanere fermi. Alla posizione seduta o semi-seduta si accompagna un’apertura del torso sempre associata a una torsione

20. Giovanni Antonio da Brescia, addirittura, reintegra il Torso disegnando entrambe le gambe per intero. Ciò fu interpretato da Shepard come una fotografia dello stato originario dell’opera, quando ancora aveva gli arti inferiori. Il quadro di famiglia di Arrigo Licinio, realizzato dal fratello Bernardino e databile al 1530 circa, ritraendo il Torso in miniatura e con una sola gamba integra, si doveva considerare come uno stadio intermedio (Shepard 1969: 226). Tale ipotesi è però smentita già dal fatto che il Torso compaia in uno schizzo di Amico Aspertini del 1500 (Schloß Wolfegg, cat. 26, fol. 42), antecedente dunque al disegno di Giovanni Antonio da Brescia.

21. Si citano a titolo esemplificativo la tela di A. Vallayer-Coster, *Les attributs de la Peinture, de la Sculpture et de l’Architecture* (1770) al Louvre di Parigi e quella di B. Licinio, *Ritratto di Arrigo Licinio e della sua famiglia* (1535-1540) conservato alla Galleria Borghese di Roma. Tra le sculture si vedano il rilievo di J. Buirette, *L’Union de la Peinture et de la Sculpture* (1663) al Louvre di Parigi e la scultura di E. M. Falconet, *Le Genie de la Sculpture* (1746) al Victoria & Albert Museum di Londra.



dello stesso, mentre gli arti superiori sono in movimento. Le gambe, come nel Torso, non sono mai immobili, ma sono una più arretrata dell'altra, come se i soggetti fossero sul punto di alzarsi in piedi. La stessa posizione si ritrova anche nei ritratti di Lorenzo e Giuliano nella Tombe Medicee nominate in precedenza e soprattutto nel Mosè a San Pietro in Vincoli, a Roma. Bisogna però essere prudenti almeno per quanto riguarda il parallelismo tra la posa dei soggetti michelangioteschi e quella del Torso. In effetti, gli accorgimenti utilizzati da Michelangelo servivano a dare l'idea del movimento anche a figure che, essendo sedute o quasi, avrebbero rischiato di essere statiche. La stessa scelta si ritrova in un disegno di fine XV secolo (1490-1495), dunque precedente alle opere michelangiotesche appena citate, attribuito a Donato Bramante pur con alcuni dubbi (Fig. 5). Si tratta di un nudo maschile oggi allo Staatliche Graphische Sammlung di Monaco: la figura è seduta, con la gamba destra più flessa e la sinistra più distesa, mentre le braccia sono in una posa molto simile a quella proposta per la ricostruzione del Torso come Aiace pensoso. Il destro è piegato, con il gomito che sfiora la coscia destra, mentre il sinistro è portato all'esterno, con il pugno che quasi tocca la parte esterna della coscia destra. Tuttavia, l'arrivo del Bramante a Roma si colloca nel 1499: l'architetto pertanto non conosceva ancora il Torso, con cui si notano però molte assonanze.<sup>22</sup> Alcuni punti di contatto si possono riscontrare forse anche nel *Ratto della Sabina* del Giambologna (Fig. 6): il soggetto più anziano del gruppo, posto in basso, ha le gambe piegate, quella destra più vicina al corpo e quella sinistra maggiormente aperta, ed è raffigurato in una sorta di avvistamento: come nel Torso del Belvedere esso ha il fianco destro chiuso e il sinistro disteso ad accompagnare l'azione delle braccia, in questo caso portate rispettivamente in basso (braccio destro) e in alto (braccio sinistro). Nell'insieme, inoltre, la posizione del soggetto sembra rimandare al Laocoonte (nel gruppo ellenistico, tuttavia, è il braccio destro a essere portato verso l'alto, mentre il sinistro è abbassato).

Una ripresa del Torso è anche nella Barca di Dante di Eugène Delacroix (1822): qui l'artista mostra di aver fatto tesoro dello studio del Torso, documentato da un disegno dello stesso accompagnato da versi che ne raccontano in prima persona la storia. La schiena di Flegias, raffigurato di spalle mentre tiene il timone della barca che trasporta Dante e Virgilio, è identica a quella del Torso (Hanabergh 2012: 92). È tuttavia Goya ad aver utilizzato più spesso il Torso come punto di riferimento, un po' come aveva fatto secoli prima Michelangelo. L'artista spagnolo era contro la copia "servile" delle opere antiche, dunque il Torso era l'opera ideale da cui prendere spunto: simbolo dell'arte sublime, ma incompleto, esso si prestava a diverse interpretazioni e lasciava libera da vincoli l'immaginazione degli artisti (Vega 2014: 569). L'artista, che aveva disegnato il frammento ben tre volte nel suo *Quaderno Italiano* scegliendone le angolazioni più suggestive, si aggrappa al classicismo e dunque

22. Il fatto che il rimando alla posa del Torso in Michelangelo potesse essere generico si ritrova in Hartt 1992: 196.

al modello del Torso soprattutto nelle sue opere drammatiche, come in “Esto es peor” (1812-1815), in cui il frammento dei Musei Vaticani è utilizzato come punto di partenza per raffigurare un uomo impalato, per dare quindi l’idea di una tragicità disumana che spesso si ritrova nelle opere della serie “Los desastres de la guerra” di Goya (Fig. 7; Vega 2014: 568-569). Anche il gigante seduto raffigurato ad acquatinta dal medesimo artista riecheggia la posa e la muscolatura del Torso per rendere l’idea della monumentalità e al contempo della triste e solitaria mostruosità della gigantesca figura seduta. Elementi che ricorrono anche nel *Pensatore* di Rodin (Fig. 8; Hanabergh 2012: 95; Wünsche 1998: 91-92). La figura chiusa, china su se stessa, è seduta su uno sperone di roccia e tiene entrambe le gambe ugualmente raccolte, con i piedi arretrati (a differenza del Torso, nel quale la gamba sinistra era più distesa). Le braccia sono flesse ed entrambe hanno un punto d’appoggio sulla coscia sinistra: il braccio destro con il gomito (la mano è portata con fare pensoso sotto il mento del soggetto raffigurato), il sinistro con il polso, mentre la mano è lasciata cadere oltre il ginocchio. La scelta di far poggiare entrambe le braccia sulla stessa gamba è un espediente che permette all’artista di dare una leggera torsione alla parte superiore del corpo del *Pensatore*, riecheggiando lo stesso movimento che si avvertiva nel Torso.

Ma perché il Torso ebbe un così grande successo? Cosa spinse molti artisti a prendere spunto da un’opera che, archeologicamente, non si presenta in uno stato di conservazione ottimale e che, soprattutto, non rientra tra gli esempi di quel classicismo visto come apice dell’arte antica? Le risposte possibili sono molteplici. Senza dubbio è strano che un’opera frammentaria, proprio in un periodo in cui il frammento non godeva di dignità artistica in quanto tale, abbia goduto di una così grande fama. Probabilmente un elemento non da poco fu l’epoca del ritrovamento, il Rinascimento, in cui le opere d’arte dell’antichità greca e romana erano tenute in grande considerazione (Hanabergh 2012: 76). A questo si deve aggiungere l’elevata qualità dell’esecuzione e della resa della muscolatura (Winckelmann 1831: 520), nonché la posa seduta e al contempo dinamica che tanto successo avrebbe avuto nei secoli successivi alla scoperta. A tutto ciò si aggiunge il forte legame tra Michelangelo e l’opera.<sup>23</sup> Si può dunque dire che se l’artista dovette molto, in maniera diretta o indiretta, al Torso, fu anche vero il contrario: probabilmente senza Michelangelo il Torso sarebbe stato un frammento notevole, ma pur sempre un semplice frammento tra i tanti che ancora oggi popolano i musei e i depositi di materiale archeologico in Italia. Dunque, molti disegnarono il Torso e da esso presero spunto non tanto come opera in sé, ma come ispiratore di Michelangelo, manifestando un atteggiamento quasi devozionale nei confronti dell’artista rinascimentale. Sarebbe tuttavia riduttiva una simile lettura. In effetti altri elementi contribuirono a fare del Torso una figura emblematica dell’arte antica, seppur non più

23. Vi è anche chi pensa che il non finito michelangiolesco derivi dall’incompletezza della figura del Torso (Hanabergh 2012: 79). In realtà è anche possibile che la chiusura della figura, unita alla sua apertura sul fianco sinistro in una sorta di torsione parzialmente ascensionale,



classica. Esso, infatti, stimolava la curiosità e al contempo l'immaginazione: incompiuto per via delle ingiurie dell'uomo e del tempo (come aveva avuto modo di notare Eugène Delacroix; Wünsche 1998: 59), esso era una sorta di relitto che, nell'atto di una ripresa più o meno stringente, gli artisti si trovavano a dover necessariamente rivisitare e integrare, fornendo più o meno volontariamente ipotesi sul suo antico aspetto o leggendone i messaggi più profondi che l'occhio comune non coglieva. L'atteggiamento pensoso che il frammento veicolava come Aiace nell'atto di meditare prima del suicidio, è stato colto ad esempio da Rodin nel *Pensatore*, ma un fare tristemente riflessivo è presente anche nell'acquatinta in cui Goya raffigura un gigante. Qui, addirittura, l'artista sembra intuire la solitudine del soggetto nel momento drammatico che stava vivendo. Drammaticità che torna anche nel suo "Esto es peor", in cui il soggetto per cui Goya prende spunto dal Torso, l'uomo impalato, sembra quasi precludere alla fine di Aiace, trafitto dalla sua stessa spada piantata a terra. Anche Delacroix intuisce il dramma intrinseco al soggetto raffigurato nel Torso quando pensa di utilizzarlo come modello per il Flegias della "Barca di Dante". Michelangelo, il più grande ammiratore della scultura, invece, sembra più interessato al suo aspetto esteriore, alla sua monumentalità e alla sua perfezione stilistica, ma anche alla sua posa molto dinamica, che suggeriva quasi un movimento in potenza e che si rivelava così tanto versatile da poter essere utilizzata in vario modo in molte opere differenti, dalle sculture alle figure che popolano le pareti e la volta della Cappella Sistina. Ma la fortuna del Torso ha in sé qualcosa di particolare e addirittura unico. In genere, quando si parla del successo longevo delle opere antiche e delle loro continue riprese nel corso del tempo, si tende a considerare ciò come un fenomeno di nicchia, relegato ai salotti intellettuali o a ristrette cerchie di intenditori, critici, specialisti del settore e artisti. Nel caso del Torso, invece, la fama straordinaria che lo ha fatto assurgere a emblema della scultura antica è riuscita a superare questi limiti e a radicarsi anche nell'immaginario collettivo. Mentre si scrive, infatti, si è conclusa la realizzazione di un murales che raffigura il Torso del Belvedere sulla facciata del palazzo che ospita la sede del circolo Arci "Trenta Formiche" in Via del Mandrione a Roma. L'opera di street art, realizzata dall'artista modenese Luca Zanni, testimonia l'immutato successo del Torso e, anzi, una sua persistenza come simbolo dell'arte antica in maniera ancor più estesa e democratica rispetto ai secoli passati.

## Bibliografia

- Aldrovandi U. 1556: *Delle statue antiche. Le antichità de la città di Roma brevisissimamente raccolte da chiunque ne ha scritto*, Venezia.
- Bellori G. P. 1672: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni. Parte prima*, Roma.
- Bora G. 1988: "Considerazioni su Bramante pittore e la sua eredità a Milano", *Arte Lombarda. Nuova serie* 86-87 (3-4), 26-35
- Cacciotti B. 2015: "L'Antinoo Mondragone: una scultura contestata al territorio tuscolano", M. Formica (cur.), *Villa Mondragone "Seconda Roma"*, 63-77.
- Camiz S. 2006: "Studio sull'iconografia di Aiace Telamonio con metodi di analisi esplorative dei dati", *Archeologia e calcolatori* 17, 45-70.
- Cancellieri F. 1789: *Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patroclo dette volgarmente di Marforio e di Pasquino*, Roma.
- Carpenter R. 1941: "Observations on Familiar Statuary in Rome", *Memoirs of the American Academy in Rome* 18, 1-110.
- Castorina A. e Rescigno C. 1992: "Modelli di modelli: su alcune proposte interpretative dell'arte classica", *Prospettiva* 66, 48-52.
- Cusumano N. 1991: "Zeus Meilichios", *Μυθος* III, 19-47.
- Di Stefano E. 2007: "Bello e Idea nell'estetica del Seicento", *Aesthetica* 79, 3-86.
- Fortunati M. C. 2000: "Il trattato *Osservazioni della Scoltura Antica* di Orfeo Boselli (1657-1661). Per una rilettura", *Storia dell'Arte* 100, 69-101.
- Hanabergh V. U. 2012: "La influencia del Torso del Belvedere como fragmento accidental en el arte", *Ensayos Historia y Teoria del Arte* 23, 74-99.
- Hasse C. 1887: *Wiederherstellung antiker Bildwerke*, Jena.
- Jannoray J. 1940-41: "Nouvelles inscriptions de Lébadée", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 36-59.
- Kunze M. 1993 "Il manoscritto fiorentino di Winckelmann", M. Fancelli (cur.), *J. J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*, Venezia, 99-117.
- Lomazzo G. P. 1584: *Trattato dell'arte de la pittura*, Milano.
- Mengs A. 1780: "Riflessioni sopra i tre gran pittori Raffaello, Correggio e Tiziano", *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, vol. I, Parma, 121-209.
- Miziolek J. 2011: "*Ercole a riposo* della Collezione Lanckoronski. Appunti sulle ricostruzioni del Torso del Belvedere nell'arte del Settecento", *Pegasus: Beiträge zum Nachleben der Antike* 13, 141-165.
- Preiser R. 1901: *Zum Torso von Belvedere*, Gera.
- Quint D. 2015: "The Modern Copy: Dante, Ariosto and Michelangelo's Sistine Ceiling", *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 18, n. 2, 397-427.
- Riegl A. 1901: *Die Spätromische Kunst-Industrie nach den funden in Österreich-Ungarn*, Wien.
- Robert C. 1900: "Zum Vaticanischen Torso", Helbig W. (cur.), *Strena Helbigiana*, 257-261.
- Sauer B. 1894: *Der Torso von Belvedere*, Giessen.

- Schmitt A. 1970: "Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* III serie, 21, 99-128.
- Shepard K. 1969: "Antique Sculpture in Prints", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 38, 2, 223-230.
- Vasari G. 1568: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze.
- Vega J. 2014: "De la belleza ideal a la guerra absoluta: el Torso Belvedere y Francisco de Goya", Bádenas de la Peña P., Cabrera Bonet P., Moreno Conde M., Ruiz Rodríguez A., Sánchez Fernández C., Tortosa Rocamora T. (ed.), *Per speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad. Homenaje a Ricardo Olmos. Anejos de Erytheia*. Estudios y Textos 7, Asociación Cultural Hispano-Helénica, Madrid.
- Von Salis A. 1947: *Antike und Renaissance. Ueber Nachleben und Weüerwirken der Alten in der Neueren Kunst*, Erlenbach-Zurich.
- Vout C. 2006: "Winckelmann and Antinous", *The Cambridge Classical Journal* 52, 139-162.
- Winckelmann J. J. 1767a: *Monumenti antichi inediti*, vol. I, Roma.
- 1767b: *Monumenti antichi inediti*, vol. II, Roma.
- 1783a: *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, vol. I, Roma.
- 1783b: *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, vol. II, Roma.
- 1831: *Opere di G. G. Winckelmann*, tomo VI, Prato.
- Wünsche R. 1998: "Il Torso. Fama e mistero", Wünsche R., *Il Torso del Belvedere. Da Aiace a Rodin*, Città del Vaticano.



**Fig. 1 a-b.** Il Torso del Belvedere.  
Da Wünsche 1998: frontespizio e p. 69, fig. 87.



**Fig. 2.** Il Torso del Belvedere come Filottete ferito.  
Da Wünsche 1998: p. 70, fig. 89.



**Fig. 3.**  
Il Torso del Belvedere  
come Aiace che medita il suicidio.  
Da Wünsche 1998: p. 80, fig. 119.



**Fig. 4.**  
Michelangelo Buonarroti, *Ignudo*  
(dalla volta della Cappella Sistina),  
Città del Vaticano.  
Da Wünsche 1998: p. 32, fig. 19.



**Fig. 5.** Disegno di nudo maschile attribuito a Bramante o, probabilmente, a un artista lombardo. Da Bora 1988: p. 32, fig. 15.



**Fig. 6.** Jean de Boulogne (Giambologna), *Il Ratto della Sabina*, Loggia dei Lanzi, Firenze. Dal sito <https://www.artesvelata.it/wp-content/uploads/2021/06/Giambologna-Ratto-della-Sabina-arte-svelata.jpg>



**Fig. 7.** F. de Goya, *Esto es peor* (particolare), *Desastres*, stampa 37, British Museum. Da Vega 2014: p. 569, fig. 2.



## EL RELIEVE ESCULTÓRICO DE TEMA DIONISIACO: DE LA ANTIGÜEDAD A OBJETO DE COLECCIÓN\*

**Saray García-Martínez**

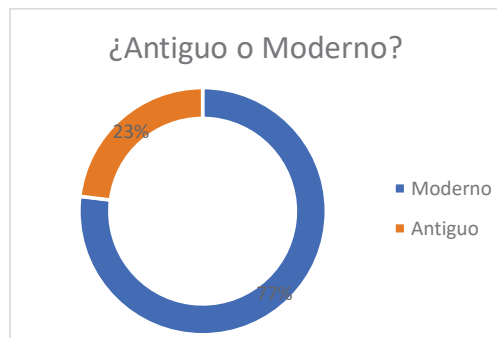
Universitat Autònoma de Barcelona  
Università degli Studi di Roma Tor Vergata  
Institut Català d'Arqueologia Clàssica  
[Saray.garcia@uab.cat](mailto:Saray.garcia@uab.cat)

### Abstract

In Spanish collecting of classical sculpture there are preserved many sculptural reliefs of old invoice. For some of these it is possible to trace a historical path through various contexts of visual culture, from Antiquity to the present. Its study makes it possible to understand the changes and continuities in its uses or reception. Moreover, study these pieces as objects with a clear meaning as testimony to the past, it makes it possible to identify the fortune of Antiquity in later contexts, such as in modern collecting.

**Keywords:** Sculptural relief, Ancient, Dionysus, Spanish collecting, fortune of Antiquity.

Actualmente se han identificado un total de 156 relieves<sup>1</sup> de estilo clásico en las colecciones españolas que se han conservado. De estas 156 piezas, un total de 36 relieves, son de factura antigua. Esto representa solo el 32 % del total (Gráfico 1).



**Gráfico 1.**  
Porcentaje de relieves antiguos y modernos

\* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto doctoral realizado con el financiamiento de las ayudas para contratos predoctorales FI-SDUR (2020) de la Generalitat de Catalunya, en el marco del Programa de Doctorado de la Universitat Autònoma de Barcelona, en cotutela con la Università degli Studi di Roma Tor Vergata y en adscripción al grupo de investigación ArPA del Institut Català d'Arqueologia Clàssica.

1. En el momento de la realización de la presente comunicación.

Las colecciones que albergaban estos relieves antiguos eran 9 diversas; la colección del III duque de Alcalá, en la Casa de Pilatos (Trunk 2002; Coppel y Helmstutler 2013: 215), la colección real a través de adquisiciones de Felipe IV, Felipe V, Carlos III e Isabel de Farnese (Martínez Leiva y Rodríguez 2015: 556 y ss; Bottineau 1986; Fernández Miranda, 1989; Herrero Sanz 2000: 269-271; Simal 2006), la colección del VII Marqués del Carpio (Cacciotti 1994; Frutos, 2009; Coppel y Helmstutler, 2013), la colección del III Marqués de la Cañada Guillermo de Tyrry, (Recio 1974; Buhigas y Pérez 1993), la colección del Cardenal Despuig (Carbonell i Buades 2013; Domínguez 2015) y la colección del Marqués de Salamanca (Beltrán 2007/2017). Como es lógico, la procedencia de estos relieves es de un contexto arqueológico, aunque no siempre se sabe de qué yacimientos proceden a excepción de algunos ejemplares. Del resto, solo se da noticia de que llegan a través del mercado anticuario. Aun y así, a través del estudio del conjunto, es posible realizar algunas interpretaciones en base a indicios formales o arqueométricos.

Por cuestiones de espacio, se propone centrar la presentación en algunos ejemplares del *corpus* de relieves de temática dionisiaca, pero más allá de la identificación de sus motivos, labor que se basa en el estudio del compendio iconográfico dionisiaco de Friedrich Matz (1969), se presenta un estudio introductorio sobre el uso y la recepción de las piezas. Los primeros relieves que se trae a colación son los pertenecientes a la colección del Marqués de Salamanca, estudiados desde 2006 por Beltrán Fortes (2007/2017). Se trata del banquero José de Salamanca y Mayol, malagueño residente en Madrid. A propósito de las labores para la construcción de una vía ferroviaria en Italia, cerca de la Campania, adquirió 4 placas que hoy se conservan en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid,<sup>2</sup> y se hallaron en el yacimiento de Calvi en Cales en 1865. Las labores arqueológicas en Calvi empezaron con anterioridad. Ya en 1862, bajo dirección de Giuseppe Novi y Helbig, se halló un santuario salúfifero, una necrópolis, un teatro y alguna villa suburbana (Beltrán 2017: 249-250).

Sin detenernos en la descripción de cada motivo, en el primer relieve se representa la escena en la cual Mercurio trae en brazos al neonato Baco o Dionisio para entregarlo a la Ninfa, en el entorno pastoril que evoca al espacio donde se crió la divinidad, Nisa (Fig. 1). Mientras en el segundo relieve se representa una escena de la infancia de Baco/Dionisio durante su crianza, con lo que interpretaríamos la Ninfa y personajes del séquito como Pan que mira detrás de una roca (Fig. 2). Además, es una escena que alude directamente a los misterios o a los rituales vinculados con esta divinidad, lo que se deduce por la figura femenina que destaca la canastilla de la serpiente (motivo que evoca rituales místéricos). Del tercer relieve solo se conservan fragmentos restituidos de los cuales se intuye una celebración o la realización de un ritual por la representación de elementos como la pira con fuego o la pátera apoyada sobre la roca, el herma con una testa báquica o el sátiro en movimiento que danza (Beltrán 2017: 253)

2. Nº de inv. 2705, 2706, 2710 y 2746 del MAN, Madrid.



(Fig. 3). Mientras que del último relieve solo se aprecia el cuerpo de una mujer recostada, que podría ser Sémele (Beltrán 2017: 253) (Fig. 4).



**Fig. 1.** Museo Arqueológico Nacional.  
Inv. 2705.  
Foto: Ángel Martínez Levas.



**Fig. 2.** Museo Arqueológico Nacional.  
Inv. 2706.  
Foto: Raúl Fernández Ruiz.



**Fig. 3.** Museo Arqueológico Nacional.  
Inv. 2705.  
Foto: Ángel Martínez Levas.



**Fig. 4.** Museo Arqueológico Nacional.  
Inv. 2745.  
Foto: Saray García Martínez.

Los estudiosos han fechado estos relieves del siglo I-II dC (Beltrán 2006: 58 y 59; Beltrán 2017: 253.). Aunque en un primer momento fueron consideradas como obras de época tardo antonina o severiana de los talleres de Afrodisias (Squarciapino 1969: 44-46, tav. H;). El análisis del material indica que fueron elaboradas en mármol de Luni y no en mármol afrodisio y la datación, según podría llevarse al siglo I dC. como se apuntaba. La procedencia dentro del mismo yacimiento de Calvi, según Helbig, se ubica en un pequeño templo del recinto teatral de Cales, fechado en el II aC (Sear 2006: 21), el mismo Helbig dijo que procedían de parte de las métopas del *tempietto*, mientras que, según Squarciapino, serían las placas que decoraban las caras de un pedestal o altar dedicado a Baco. Aunque por el momento no es posible verificar su ubicación, independientemente de su disposición concreta, estarían formando parte del ambiente decorativo del teatro de Cales como ya dedujo Beltrán (Beltrán 2017: 254).

Una vez descubierto dichos relieves, se trasladaron a la colección del palacio de Vista Alegre que el marqués adquirió en 1859 junto al resto de su colección artística (Díaz 1998: 358). El palacio fue desmantelado a su venta, junto a su colección. Aunque catálogo de la colección de Vista Alegre no da noticia de como estarían ubicadas. Debemos de imaginarnos que el gusto y la disposición de este palacio se asemejaría al que se conserva en la calle Recoletos, de estilo neoclásico.

Para ello, el estudio de otros relieves nos puede ayudar a aproximarnos a la disposición de estas piezas en época moderna, aunque no se trate de la misma centuria concretamente. Véase, por ejemplo, los relieves de la colección del VII Marqués del Carpio<sup>3</sup> y las piezas adquiridas supuestamente por Felipe V para la colección real.<sup>4</sup> Se trata en este caso de 2 placas en relieve con la representación de personajes báquicos (Figs. 5-6),<sup>5</sup> estudiado en 2004 por Schröder. Mientras en una se representa un sátiro y una ménade haciendo sonar el *aulos* y la pandereta respectivamente, en la otra se representan bailando a ritmo extático con el tirso y un vaso, y entre ellos una pantera. En el caso del relieve del Éxtasis dionisiaco,<sup>6</sup> falta una parte del contorno delantero del cuerpo de la ménade, así como la terminación de la cola y del tallo de flores del sátiro, con lo cual formaría parte de una placa o escena más grande.<sup>7</sup> Una copia que nos permitiría restituir esta placa incompleta es la copia de la villa Albani, de la cual además se hizo una ilustración por Zoega y una restitución (Cacciotti 1996: 217).



**Figs. 5 y 6.** Éxtasi dionisiaco y Bailando en honor a Dionisio. E-27 y E-90, Museo Nacional del Prado, Madrid. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

3. Embajador en Roma y virrey de Nápoles —períodos en los cuales se rodeó del ambiente artístico y erudito de Italia—, reuniendo, a lo largo del siglo XVII, una imponente colección artística y de antigüedades estudiadas por Leticia de Frutos (2009) y la profesora Cacciotti (1994).

4. Tradicionalmente se ha interpretado que estos dos relieves dionisiacos proceden de la compra que Felipe V realizó al duque de Bracciano, parte de la que había sido la imponente colección de la reina Cristina de Suecia.

5. N<sup>o</sup> inv. E-27 y E-90, Museo Nacional del Prado, Madrid.

6. E-27, Museo Nacional del Prado.

7. Aunque, por su reverso y tratamiento estilístico, no parece ser que fuera parte de un sarcófago.

Respecto a la placa de la Danza dionisíaca, también se conservan muchas copias representando el mismo motivo con un estilo similar. Aunque no podemos conocer el contexto original de dichas piezas, a diferencia de los relieves del Marqués de Salamanca, están fechados entre el 50-40 aC y realizados por algún taller neoático. Según Schröder, esta tipología de placas relivarias con temas dionisíacos, que cuentan con tantas copias, serían un eco de aquellos relieves del contexto votivo griego que Pausanias describía en las paredes del pórtico del santuario de Despoina, relieves con personajes pertenecientes a los cultos místicos, en los que se incluye el séquito dionisíaco, en relación con textos que evocaban los misterios del mismo culto: «Desde este lugar hay una entrada al recinto sagrado de Despoina. Tal y como uno se dirige al templo, hay un pórtico a la derecha con relieves en mármol blanco de la pared. [...] En el Pórtico de Despoina hay, entre los relieves mencionados, una tabla con inscripciones de los Misterios (*telete*). En el tercer relieve, hay Ninfas y Panes; en el 4 está Polybius, hijo de Lycortas» (Pausanias, Descripción de Grecia, II aC, 8. 37. 1-8. 38). Esta producción se vincula al siglo II aC, momento en el que se desarrolla un arte clasicista, fundamentado en el modelo ideal de los siglos V y IV aC, que tuvo como resultado nuevas tendencias y mercados artísticos con Roma como el principal cliente (Beltrán 1995: 203, 215; Froning 1981: taf. 1; Schröder 2004: 298). Los escultores griegos produjeron versiones de antiguos trabajos de arte, replicas y variantes, para satisfacer la demanda comercial en período greco-romano de la clientela romana. Estos relieves eran utilizados para terminar programas decorativos de los edificios romanos imperiales para pórticos, teatros, etc. Una demanda que fue un pilar comercial en la época imperial, como se puede ver a través también de alguna documentación escrita (Vermeule 1977: 6; Froning 1981: 8).<sup>8</sup> De esta manera, a mediados del I aC los motivos de ménades y del *thiasos* proliferan en el repertorio de los talleres neo-áticos como consecuencia del creciente gusto romano por el tema (Sinn 2015: 313). Kuntz en 1994 apuntaba como estos objetos, ya en un contexto antiguo, se tornaban objetos de colección a principios del I aC, aunque quizás deberíamos matizar concretamente esta función. Estos objetos se instalaban en las villas romanas para embellecer los espacios evocando a un mundo hedonista y gozo, encastrándose en las paredes de los jardines (Schröder 2004: 298) —los conocidos *typoi*—, o como *pinaches*, como ilustra el jardín representado en las paredes de la Casa del Bracciale d'Oro en Pompeya (Fig. 7) (Carroll 2015: 540). Así pues, como objeto ornamental este tipo de decoración era capaz de reforzar espacios bucólicos y edilicios ambientando atrios y peristilos, espacios de *otium*.

8. Vermeule 1977: 6; Froning 1981: 8; citan: «Praeterea tipos tibi mando quos in tectorio atriolii possim includere, et putealia sigillata duo» en *Ad Atticum* de Cicerón, I, 10, 3, escrito a su amigo Atticus de Atenas, cuando decoraba su villa de Tusculum. Atticus le mandará un número indefinido de relieves para ser encastados en el yeso de la pared, lo que Cicerón llamó «atriolum».



**Fig. 7.** Fresco del triclinio de verano de la Casa del Bracciale d'Oro, Pompeya.  
© Creative Commons por Ismoon, licencia bajo BY CC 4.0.

Además de estas placas, podemos encontrar el tema dionisiaco representado en los mismos ambientes a través de objetos como cráteras o vasos. Para ello tomamos el ejemplo del medallón dionisiaco de la colección real (Fig. 8).<sup>9</sup> Se trata de un fragmento de un objeto mayor mobiliario como una crátera, lo que se ha podido deducir por el estado de conservación, pues se identifica una leve curvatura en el fragmento original mientras el resto está restituído (Schröder 2004: 297), así como por la comparación con otros ejemplos, como la crátera de Salpión o el vaso Borghese.



**Fig. 8.**  
Dionisio y su séquito, E-128,  
Museo Nacional del Prado, Madrid.  
© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

9. E-128, Museo Nacional del Prado.

En éste, se representa un sátiro que hace sonar el *aulos* mientras que por delante una figura que parece ser una mujer, pudiendo ser Ariadna, pero también un Dionisio de carácter andrógono, sujetado por un sátiro más pequeño. Aunque se deduce que en su contexto antiguo conformaría parte de la decoración de los ambientes privados representativos de los patricios romanos, su restitución en formato de tondo nos lleva a cuestionarnos su recepción en época moderna. Con seguridad, la restitución no es antigua, pues a pesar de que de la Antigüedad se conocen unas tipologías en formato de tondo y labradas en relieve, como los *oscillum* (Rodríguez 2008; Bacchetta 2008) y los clipeos, el parangón estilístico, compositivo y de estado de conservación evoca claramente a las representaciones en las cráteras.<sup>10</sup> Probablemente, esta restitución se realizara en época moderna para adecuar la pieza a la disposición de su colección anticuaria.

### Apuntes para la fortuna del relieve de tema dionisiaco en el coleccionismo español

Las colecciones italianas estaban dotadas de escultores que se ocupaban de la adecuación y la conservación de las piezas adquiridas por el comitente. Un ejemplo cercano del siglo XVII, contemporáneo al Marqués del Carpio o reyes como Felipe IV que impulsó el mercado artístico, es la colección del cardenal Camillo Massimi, quien contrató a varios escultores, como Fontana, para la restauración de obras antiguas (Cacciotti 1996: 215). En esta colección se conoce una serie de relieves escultóricos de tema dionisiacos adaptados al formato de tondo y, además, a un marco arquitectónico, todo ello para un programa decorativo de 1669. En la documentación conservada se pone de manifiesto la existencia de estos medallones en bajorrelieve de bacanales, que en realidad no eran medallones, sino placas como veíamos, pero se restituyen adaptando dicha forma. Estos se encontraban en el muro largo de la logia encontramos 4 medallones con representaciones de parejas del *thiasos* báquico, los cuales se asemejan mucho a los presentados en este trabajo.<sup>11</sup> Esta recepción, tratamiento y conservación de los relieves antiguos, adecuados a estos formatos que también tenían un origen en la Antigüedad, constata la popularidad en el gusto decorativo de época moderna por la Antigüedad hacia las piezas antiguas y el lenguaje de la antigüedad, en este caso basado en el formato medallístico.

Como última referencia, y también conservado en las colecciones reales, existen 4 placas con representaciones de Ménades danzantes que se identifican por primera vez en el inventario del Alcázar realizado a la muerte de

10. Ver, por ejemplo, la Crátera de Salpión (MAN, Nápoles) o el vaso Borghese (Louvre, París).

11. Como sucede con los demás relieves, se conservan actualmente copias en yeso. No obstante, se ha localizado a través de la Subasta de Sothebys dos originales



Felipe IV (Martínez Leiva – Rodríguez 2015: 34, nº 319-322) (Figs. 9-12). Se trata de un motivo iconográfico repetido sobretodo en basas o altares, brocales de pozo, sarcófagos, así como recubriendo elementos arquitectónicos.<sup>12</sup> Igual que parte del repertorio iconográfico griego, pasaron a ser modelos de los talleres neoáticos, lo que facilitó la difusión del motivo. No se conoce la procedencia exacta, por su estado de conservación, las dimensiones y la curvatura que presentan muestran indicios de que hubieran servido como revestimiento en un teatro o *pulpitum* en los que se representarían espectáculos o lecturas públicas, como apuntaba Schröder (Schröder 2004: 91).



**Figs. 9-12.** Ménades danzantes, E-42, E-43, E-45, E46, Museo Nacional del Prado, Madrid.

© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Su primera mención aparece en el inventario del Alcázar, en 1666, a la muerte de Felipe IV. A pesar de no conocer su procedencia, si perteneció a la colección de Felipe IV, se pueden vincular, igual que los relieves de la colección del Carpio, con la efervescencia del mercado del arte y el coleccionismo entre España e Italia en el siglo XVII.<sup>13</sup> En concreto se puede poner en contexto con una de las adquisiciones realizadas en tiempos de Felipe IV y el viaje de Velázquez a Italia para adquirir estatuas antiguas y vaciados (Morán 1992: 242). Aunque en ese momento la exportación de escultura antigua no estaba permitida,<sup>14</sup> existía la posibilidad siempre que se obtuvieran los per-

12. Como es posible ver a través de las *danzatrici* del friso del púlpito del teatro de Sabartha. Para los paralelos iconográficos de la Ménades ver Touchette 1995; Caputo 1959: 15, tav.31, fig. 54.

13. Para más información sobre los contactos que realizó Velázquez en Italia y las personalidades italianas vinculadas con la monarquía española, consultar Salcedo 2007.

14. El Papa Urbano VII prohibió la exportación de antigüedades en 1636 y su sucesor, Inocencio X, y otros propietarios de estatuas antiguas se mostraban reacios a que se hicieran copias porque el líquido que se usaba antes de aplicar el yeso para formar el molde dejaba manchas en su superficie.

misos necesarios (Morán 1992: 235).<sup>15</sup> Además, concordaría con el objetivo del artista en Italia, vinculado al programa de decoración del Alcázar a cargo de Salastano de Gracián (Morán 1992: 235), pues estas placas se documentan en 1666 cubriendo las pilastras de los arcos de las bóvedas de una sala junto a otros cuadros, bustos de emperadores y esculturas de mármol Martínez Leiva – Rodríguez 2015: 34, nº 319-322).<sup>16</sup> Por la descripción de los inventarios, en la sala de las bóvedas de Tiziano, podríamos contextualizar los relieves junto a obras pictóricas de tema clásico como la obra de las Tres Gracias de Rubens, Diana y Calisto de Tiziano o La Bacanal de los Andrios de este mismo.

## Conclusiones

A relación de lo expuesto se aprecia un breve ejemplo del recorrido de algunas de las piezas antiguas presentes en las colecciones españolas que ponen de manifiesto la fortuna del legado antiguo en un contexto moderno. Se constata como algunos ejemplares ya formaban parte del contexto romano configurando programas iconográficos de algunos espacios votivo-litúrgicos, como sería en el caso de los relieves del complejo teatral de Calvi, acentuando el uso sacro-festivo del contexto, o bien como objeto de decoración de las familias pudientes romanas que impulsaron el gusto por el arte y la cultura griega utilizando estas placas relivarias como elementos ornamentales, formando, como bien describió Beltrán, un *paradeisos* sagrado a través de los *oscilla*, hermas y relieves (Beltrán 1995: 215; Bachetta 2006). Se comprende así que estas piezas recibían una fuerte carga simbólica cultural y política, alineada con la *pax romana*, vinculada al prestigio social, pero también con una clara función ornamental, para dar ritmo y acentuar el sentido de estos espacios de *otium* recepción y representación.<sup>17</sup>

En época moderna, se transforma el significado de estas piezas atestiguado por fragmentos de sarcófagos o de cráteras cuyo significado cambia, tornándose cuadros ornamentales, en relieve, con una clara seña antigua. De esta manera, estas piezas constituyen un objeto de colección preciado en los círculos eruditos de aficionados por la Antigüedad y en el mercado artístico y anticuario. En primer lugar, por sí mismo, son un testimonio de la Antigüedad

15. Morán, 1992: 235: Quizás llegaron con en el grupo de «300 estatuas de mármol bronca y otros Metales, para los jardines del Rey» traídas con el Conde Oñate y que ya se puso en relación con los encargos realizados por Velázquez durante ese período de tiempo.

16. «Cuatro medallas de bajo relieve, de mármol de Jénova, de unas ninfas, están en los pilastrones de los arcos, a cuatro mil quatrocientos ducados de plata cada una... 17.600».

17. Para el estudio de la reutilización de las copias griegas en tiempos romanos ver Brommer, 1951: «Vor hellenistische Kopien und Wiederholungen von Statuen» en *Studies Presented to David M. Robinson*, vol. I, George E. Mylonas, 674-82; Ridgway, 1971: «The setting of greek sculpture» en *Hesperia* 40, No. 3 (July-September), 336-56; Erika E. Schmidt, 1973: *Die Kopien der Erechtheionkoren*, AP 1; Vermeule; 1977, *Greek sculpture and Roman Taste*.

en un contexto de efervescencia arqueológica y de estudio del pasado. Todo ello lleva a la creación de las primeras colecciones de escultura que iniciará el papado y será emulado por el resto de la élite social como símbolo de prestigio y privilegio. Este comportamiento, que tiene sus fundamentos en la Roma de los papas, se difundirá por toda Europa, no quedándose exentos la realeza y la nobleza española quien, a raíz de sus estrechos contactos con la península itálica, obtendrá piezas para las colecciones del territorio español con la clara función de ennoblecer y glorificar, no solo el prestigio o la identidad familiar, sino también la presencia de la monarquía española en territorio italiano. Pero, además, el tratamiento de estas piezas —como su disposición, conservación, restauración y valorización—, permite comprender mejor su recepción. El carácter antiguo de estos relieves dotaba a su coleccionista de una identidad cultural, individual o familiar, diferenciada respecto a otras colecciones que no disponían de esta tipología de piezas, pues conllevaba implícito un conocimiento de la Antigüedad y una condición económica notable. Además, los coleccionistas, a través de sus agentes artísticos, disponían los relieves con un cierto sentido simbólico y estético, seguramente para decorar ciertos espacios, como es el caso de las ménades danzantes, de manera que la función de estas piezas no se limita simplemente a ser un objeto coleccionable por su valor, sino a completar programas iconográficos mayores. En esta manera de disponer las piezas, hay un claro sentido histórico o estético en contraponer las piezas antiguas con las de factura moderna (Desmas y Freddolini 2014: 271).<sup>18</sup> De esta manera, los relieves de las ménades dialogaban con las obras modernas, con los cuerpos desnudos e ideales realizados por los pintores italianos inspirados, a su vez, por el lenguaje clásico de la escultura antigua.

## Bibliografía

- Bacchetta, A. 2006: *Oscilla: rilievi sospesi di età romana*. Milano: LED.
- Beltrán, J., 1995. «La incorporación de los modelos griegos a las élites romanas», en Falque, E. – Gascó, F. (eds.). *Graecia capta: de la conquista de Grecia a la helenización de Roma*. Huelva: Universidad de Huelva, 201-233.
- Beltrán, J., 2007: «El marqués de Salamanca (1811-1883) y su colección escultórica. Esculturas romanas procedentes de Paestum y Cales», en Beltrán, J., Cacciotti, B. y Palma, B. (eds.) *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*, 37-64
- Beltrán, J., 2017: «Las inscripciones de Cales (Calvi, Italia) que el marqués de Salamanca dejó en Nápoles y algunas notas sobre esculturas de esa

18. Existen ejemplos donde queda patente como la antigüedad y la contemporaneidad se contraponen, como los pedestales de Pierre Monnot encargados por Livio Odescalchi para las esculturas antiguas de su colección.



- procedencia en su colección arqueológica», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. Nº 36, 2017, 245-260
- Bottineau, Y., 1986: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Fundación Universitaria Española, Madrid.
- Buhigas, J.I., y Pérez, E., 1993: «El Marqués de la Cañada y su gabinete de antigüedades del s. XVIII en el Puerto de Santa María», en Gascó, F., Beltrán, J., y Tomás, J. (coord.), *La antigüedad como argumento: historiografía de arqueología e historia antigua en Andalucía*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura: Sevilla, 205-221.
- Cacciotti, B., 1994: «La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid», *Bollettino d'Arte*. Serie VI, luglio-ottobre, 136-196.
- Cacciotti, B., 1996: «La dispersione di Alcuna antichità della collezione Massimo in Spagna e in Inghilterra», Buonocore, M., *Camillo Massimo collezionista di antichità: fonti e materiali*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 213-238.
- Caputo, G., 1959: *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana*. (Monografie di Archeologia Libica -VI.) Roma, L'Erma di Breschtender.
- Carbonell i Buades, M., 2013: *El cardenal Despuig: col·leccionisme, Grand Tour i cultura il·lustrada*. Palma de Mallorca, Consell de Mallorca.
- Carroll, 2015: «Contextualizing Roman Art and Nature», en Borg, B. E. (ed), *A companion to Roman Art*. West Sussex, Wiley Blackwell, 533-553.
- Coppel, R., y Helmstutler, K., 2013: *Sculptured collections in early modern Spain*, Routledge, Nueva York.
- Desmas, A. L., y Freddolini, F., 2014: «Sculpture in the Palace: Narratives of Comparison, Legacy and Unity», en Feigenbaum, G. y Freddolini, F. (ed.), *Display of art in the Roman palace, 1550-1750*, Los Angeles: The Getty Research Institute, 267-283.
- Díaz, D., 1998: «Algunos datos para la historia del Palacio de Vista Alegre en Carabanchel Bajo», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 9-10, 339-366.
- Domínguez, M., 2015: *La colección de escultura clásica del cardenal Despuig en Palma de Mallorca*. (Tesis Doctoral), Universitat Autònoma de Barcelona.
- Fernández Miranda, F. 1988: *Inventarios Reales Carlos III 1789-1790*, I, Patrimonio Nacional, Madrid.
- Froning, H. 1981: *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr.: untersuchungen zu Chronologie und Funktion*. Mainz am Rhein: Zabern.
- Frutos Sastre, L. M., 2009: *El Templo de la fama: alegoría del marqués del Carpio*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Herrero Sanz, M.J., 2000: «Localización de las esculturas del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso según los Inventarios Reales», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 144. 14-25.
- Martínez Leiva, G. y Rodríguez, Á. 2015: *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*; Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Matz, Friedrich (1969): *Die Dionysischen sarkophage*. Vol I, II, III y IV. Berlin.
- Morán, J.M., 1992: «Velázquez y las Antigüedades», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Primer semestre de 1992*. Número 74. 233-258. ([https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fe-lipe-iv-velzquez-y-las-antiguedades-0/html/01405c42-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fe-lipe-iv-velzquez-y-las-antiguedades-0/html/01405c42-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html))
- Pausanias y Tovar, A. (1986): *Descripción de Grecia*. Orbis.
- Recio, A., 1974: «El sarcófago romano de Medina Sidonia», en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 79, 91-110.
- Rodríguez, O; Ordóñez, S., García-Dils, S., 2008: «La casa de los “oscillum” en Astigi. Algunos aspectos de su programa decorativo». En *Habis* N° 39, 183-206.
- Salcedo, F., 2007: «Las colecciones de escultura clásica en la Roma de Velázquez», en AA.VV., *Velázquez: esculturas para el Alcázar*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 53-82.
- Schröder, S., 1993: *Catálogo de la escultura clásica*. Madrid: Museo del Prado.
- Sear, F. 2006: *Roman theatres an architectural study*. Oxford; Oxford University Press.
- Simal, M., 2006: «Isabel de Farnesio y la colección real española de escultura. Distintas noticias sobre compras, regalos, restauraciones y el encargo del Cuaderno de Ajello», en *Archivo español de arte*. 79 (315), 263-278.
- Sinn, F., 2015: «Decorative Art», en Borg, B. E. (ed.), *A companion to Roman Art*. West Sussex, Wiley Blackwell, 301-320.
- Touchette, L.A., 1995: «The dancing maenad reliefs: continuity and change in roman copies». En *Bulletin Supplement*, nº 62, pp. III, V, VII-X, 1-3, 5-61, 63-91, 93-103, 105-109, 111-119. University of London. Institute of Classical Studies.
- Trunk, M., 2002: *Die Casa de Pilatos in Sevilla: studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern: Darmstadt.
- Vermeule, C. C., 1977: *Greek sculpture and Roman Taste: the purpose and setting of Graeco-Roman art in Italy and the Greek Imperial East*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

## **OBJETOS DE LAS CULTURAS PREHISPÁNICAS DEL ÁREA INTERMEDIA: ICONOGRAFÍA Y SIMBOLISMO**

(Piezas arqueológicas del MUEC-Barcelona, anexo Montcada i Reixac)

**Geydy Rodríguez Wood**

Doctoranda en Historia del Arte (Universitat Autònoma de Barcelona)

Grup d'Estudis Precolombins (GEP)

Investigadora associada

al Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IAH).

[1276028@uab.cat](mailto:1276028@uab.cat)

### **Abstract**

The Intermediate Area is the geographic space that includes part of the Caribbean coast of Honduras, and the countries of Nicaragua, Costa Rica, Panama, Colombia and Venezuela. The historical development of the pre-Columbian people in the Intermediate Area has a close and ongoing relationship with Mesoamerica and the cultures of the Andean Zone. The present work has as object of study the figurative representations and the iconographic and iconological study of archaeological objects, which are found in the Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona ( MUEC). This analysis will bear in mind the cosmovision and rituality in cultures of the Intermediate Area, considering style, iconography, historiography and their mythological story.

**Keywords:** Pre-Columbian Art, Intermediate Area, iconography, symbolism, world-view, ritual.

### **El Área Intermedia**

El Área Intermedia es el espacio geográfico que incluye parte de la costa caribeña del oriente de Honduras, la Costa Atlántica y centro de Nicaragua, Costa Rica, Panamá, parte del occidente de Colombia y occidente de Venezuela. La definición y difusión del concepto son atribuidos a Wolfgang Haberland que utilizó el término en 1959, y Gordon Willey que lo difundió a partir de 1971, aprobado y consensuado con profesionales del ámbito como fueron Doris Stone e Irving Rouse entre otros (Lange 2004: 30-34). Por su ubicación geográfica, esta área arqueológica estaba compuesta por un ambiente natural variado con valles, costas y montañas, que permitieron la organización y el desarrollo de diversas culturas precolombinas, que tuvieron una relación estrecha y continuada con Mesoamérica y las culturas de la Zona Andina. Su ubicación geográfica y su diversidad ecológica facilitaron la diversidad cultural y fue punto de comunicación, encuentro y de paso, que enriqueció la cosmovisión de las diferentes culturas que compartían el territorio (Alcina Franch 2000: 103-125 y Lange 2004: 27-45).

En el Área Intermedia se produjeron cambios a través de los procesos migratorios, el intercambio cultural, y la difusión de características sociales o culturales de una zona a otra (comercio, visitas, etc). Las ideas fueron transmitidas, compartidas, se extendieron y permitieron innovaciones técnicas, estilísticas y de materiales que facilitaron nuevos ciclos de desarrollo histórico y cultural (Ferrero 2000: 17-22; AA.VV. 1982; Ibarra rojas y Salgado González 2009-2010). Estas antiguas sociedades cacicales y grupos tribales que habitaron el Área Intermedia son una muestra de grupos con organización social, política y religiosa, que desarrollaron dentro de sus propios marcos de particularidad cultural, innovaciones artísticas y avances tecnológicos.

### **Cosmovisión en los pueblos precolombinos del Área Intermedia: conceptos compartidos y similitudes**

El desarrollo histórico de los pueblos precolombinos en el Área Intermedia, debido a su ubicación geográfica, crearon y facilitaron una estrecha y continuada relación con Mesoamérica y las culturas de la Zona Andina. Fueron pueblos que desarrollaron su cultura en un territorio fronterizo entre el norte y el sur con movimientos migratorios que enriquecieron la comunicación y la percepción de su cosmovisión. Es un territorio en donde se comparten asociaciones y tradiciones mesoamericanas que se extendieron por el Pacífico hacia El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica, como también tradiciones sudamericanas hacia el Atlántico de Honduras, Nicaragua y Costa Rica, de la misma manera que se vinculan y crean relaciones entre pobladores de los territorios de ambas costas.

Estos procesos migratorios, el comercio y los movimientos interterritoriales, difundieron, fortalecieron y ampliaron ideas, conceptos y similitudes compartidos como base del pensamiento de los diferentes grupos culturales mesoamericanos, andinos y del área intermedia, entre las que encontramos algunas características como: el concepto de dualidad, la relación entre conocimiento y movimiento; dioses creacionales (asociación a la creación, fertilidad, muerte, destrucción, regeneración). Los espacios de la mujer (agricultura, tarea de hilado y tejido, adivinación, hechicería, nacimiento, embarazo, cuidado de la familia, escenas cotidianas, ceremonias rituales, etc). Conocimiento y espiritualidad ligada a la naturaleza y fenómenos naturales; la asociación con animales; la asociación a los astros (sol, estrellas, luna). La concepción de tiempo-espacio (cielo, tierra, inframundo); los estadios culturales y la temporalidad (AA.VV. 1991:11-21,65-134,243-267; Constenla Umaña y Pereire Mora 1989; Corral Maldonado 2017: 80-90; López Austin 2012:1-12; Morante López 2000:31-44; Waisbard 1975: 23-31). Una base ideológica compartida, de un complejo y rico entramado de ideas en un extenso espacio territorial y temporal, que nos muestran la evolución cultural de los pueblos a través de su temporalidad, medios de comunicación, filiaciones, creaciones artísticas etc.

Esta asociación permite entender y hacer una aproximación a la lectura e interpretación simbólica de las imágenes teniendo en cuenta la cosmovisión, así como las características y elementos comunes que permiten comprender la forma en como estas culturas vivieron y entendieron su entorno vinculado a sus prácticas religiosas desde su organización social y política como medio de conocimiento que traspasó fronteras.

### **El Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona – MUEC**

El Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona es una institución de conocimiento, de interacción, y un espacio en donde se reúnen y muestran las diferentes culturas del mundo con una gran colección de más de 70.000 objetos, entre los cuales aproximadamente nueve mil pertenecen a la colección de arte precolombino y etnografía indígena de las culturas que se desarrollaron en la América precolombina (Fornés Garcia *et alii* 2009:135-164; Solanilla 2020). El objeto de estudio en este trabajo, se centra en las representaciones figurativas y la iconografía y significado de objetos arqueológicos, ligados a la cosmovisión y ritualidad en culturas del Área Intermedia que forman parte de la colección del MUEC, que tienen muy poca o ninguna información.

El museo conserva en sus almacenes una gran cantidad de objetos adquiridos a través de la compra, expediciones etnográficas y arqueológicas a diferentes países de Latinoamérica, como también de donativos y depósitos de particulares. Una importante cantidad de objetos, que se encuentran con muy poca o casi inexistente información pertenecen a culturas que se desarrollaron en el Área Intermedia, a los que he tenido acceso y he realizado un trabajo de investigación iconográfica y estilística para poder asociarlos y hacer una aproximación a la lectura e interpretación simbólica de las imágenes, teniendo en cuenta la cosmovisión, así como las características y elementos comunes que permiten comprender la forma en como estas culturas vivieron y entendieron su entorno, vinculado a sus prácticas religiosas desde su organización social y política, como medio de conocimiento del que forman parte un entramado de ideas y prácticas rituales.

### **Metodología**

Para entender qué papel desempeñaron estas manifestaciones culturales, realicé el análisis iconográfico y estilístico de los objetos arqueológicos, teniendo en cuenta que la cultura material es una construcción social en donde la ritualidad le da contenido, función y significado al pensamiento creado por un grupo de personas que comparten valores y creencias. Teniendo en cuenta que la mayoría de las piezas estudiadas pertenecen a ofrendas de tumbas y de personajes de alta posición social, podemos deducir que son objetos de culto y funeraria y su función fue ritual y votiva.

La metodología utilizada para ampliar el contenido de estos objetos que han perdido su contexto arqueológico pero que, a través del estudio estilístico y comparativo, la historiografía y el relato mitológico me permiten aproximarlos a culturas y temporalidades que les devuelven parte del simbolismo y significado que tuvieron en relación a las culturas a las que pertenecieron, como también la relación con objetos similares que se encuentran en museos que tienen objetos de arte precolombino tanto en Europa como en América.

- Estudio iconográfico y estilístico de los objetos.
- Historiografía
- Simbología (cosmovisión y cosmogonía): mitos en Suramérica, Centroamérica y Mesoamérica vinculan la historia de los pueblos antiguos y asocian la tierra y algunos directamente la arcilla y los artesanos con la creación y el origen de los hombres (Levi Strauss, 1988; Tedlock, 1985; Jossa Emanuela, 2019; Lara Martínez, 2010; García Segura, 2016; Chapman, 1978; Constenla, 1989; López Austin, 2012...).
- Atributos o rasgos típicos: Culturales, funcional, estilístico y tecnológico.

Objetos del MUEC - anexo Montcada i Reixac

1. Contenedor / vasija antropomorfa (MEB 349-16) (Fig. 1)
2. Vasija antropomorfa sentada (MEB 349-20) (Fig. 5)
3. Figura antropomorfa masculina (MEB 349-13) (Fig. 8)
4. Vasija con decoración zoomorfa (MEB 13530/349-27) (Fig.12)
5. Figurilla antropomorfa femenina (MEB 37-24) (Fig.16)

## Propuestas

*Cultura Quimbaya. Colombia (500 aC – 1600 dC)*

Fue una pequeña tribu ubicada en el Valle del Cauca que tiene su nombre del río Cauca. Primeras sociedades orfebres de cazadores y recolectores (agricultura, recolección de frutos, pesca y caza). Desarrollaron alto grado tecnológico y especialización técnica y estética en el trabajo del oro y la cerámica. Muestran a través de sus objetos el pensamiento simbólico y la organización política, social y espiritual de su cultura.

*Período Temprano (500 aC – 600 dC):* objetos de cerámica y orfebrería con representaciones de la naturaleza (frutos, animales y figuras antropomorfas), formas realistas, figuras humanas desnudas, contornos redondeados, rostros triangulares, ojos rasgados, torso grueso, ornamentos y ligaduras símbolos de su identidad. Objetos con acabados de superficies lisas y brillantes.

*Período Tardío (600-1600 dC):* En cerámica alcanzaron el mayor grado de perfección en épocas tardías desarrollando realismo, acabados y formas delicadas. Atributos como pectorales circulares, narigueros triangulares y adornos

sublabiales de diversos tipos fueron símbolos distintivos de poder. Adquieren mayor importancia las figuras masculinas y de hombre-animal, geométricas y zoomorfas, nuevos símbolos que revelan la aparición de nuevas ideas relacionadas con el cargo de los líderes (Alcina Franch 2000: 117-119; AA.VV. 1982: 33-63; Gutiérrez Usillos 2016: 119-123).

Algunos de los sitios arqueológicos: Quindío, Caldas, Risaralda... con depósitos arqueológicos y tumbas de pozo con cámara lateral donde se han encontrado cerámicas, oro y objetos líticos y textiles. Decoraciones en negativa, excisa, bruñido, incisiones, pastillaje, modelada y estampada. La cerámica de arcilla, de magnífica elaboración, está decorada con motivos geométricos, pintura negativa y pintura monocroma y polícroma. El estilo de las figurillas y representaciones antropomorfas son sencillas y naturales (AA.VV. 1996: 76-87; AA.VV. 2002; Red Cultural del Banco de la República en Colombia [Banrepcultural]. Cultura Quimbaya, Colección arqueológica, noviembre de 2021.<sup>1</sup> Banrepcultural, 2021.<sup>2</sup>

### 1. *Contenedor / vasija antropomorfa (MEB 349-16) (Fig. 1)*

*Descripción del objeto:* Recipiente de cerámica de cuerpo cilíndrico, modelado con forma de figura antropomorfa masculina. En la parte superior de la cabeza tiene una abertura ovalada bien definida. A la altura de la frente en alto relieve una línea como si fuese una diadema rodea la frente bajando hasta la parte inferior de detrás de la cabeza, dejando a la vista las orejas modeladas en alto relieve con un pequeño orificio en cada lóbulo. El orificio del lóbulo derecho está roto.

El rostro tiene los ojos con incisiones en bajo relieve que parecen granos de café alargados como si fuesen rasgados. La nariz prominente en alto relieve, con dos orificios y con una pequeña nariguera circular que la decora. La boca con labios delgados y una escisión lineal que la muestra semiabierta. Debajo del labio inferior hay seis orificios circulares posiblemente llevarían decoraciones de adornos sublabiales. No tiene cuello, se une directamente la cabeza al cuerpo cilíndrico, en donde a cada extremo en alto relieve tiene un brazo pegado al cuerpo; ambos brazos están flexionados y se juntan en el torso con las manos abiertas tocándose a la altura del pecho. Cuatro incisiones en línea fina bien marcadas muestran la separación de los dedos en las manos.

En el torso dos pequeñas formas circulares en relieve marcan los pechos o pezones. En la parte inferior del recipiente hay una marca de una posible protuberancia que se ha caído o roto. La base del recipiente tiene dos protuberancias a cada lado, están rotas y podrían representar los pies. Restos de posible utilización del color.

Objetos similares en Museo de América, Madrid (Figs. 2, 3 y 4).

1. <https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Quimbaya>.

2. <https://www.banrepcultural.org/coleccion-arqueologica/las-colecciones-y-su-artifices>



## 2. *Vasija antropomorfa sentada (MEB 349-20) (Fig. 5).*

*Descripción del objeto:* Recipiente de cerámica modelado con forma de figura antropomorfa sentada. Roto el lado derecho de la parte superior de la cabeza. Tiene a la altura de la frente en alto relieve una línea como si fuese una diadema que rodea la frente bajando hasta la parte inferior de detrás de la cabeza, dejando a la vista las orejas modeladas en alto relieve. El rostro tiene un ojo con incisión en bajo relieve que parece grano de café alargado y rasgado, y le falta el otro ojo (parte rota). La nariz prominente en alto relieve con una pequeña nariguera circular que la decora. La boca pequeña, con escisión que la muestra semiabierta y labios pequeños y delgados. Al lado derecho del labio tiene un pequeño orificio circular. Debajo del labio inferior tiene cuatro orificios circulares posiblemente llevarían decoraciones con adornos sublabiales. No tiene cuello, se une directamente la cabeza al cuerpo. Tiene los hombros anchos y bien definidos, en alto relieve se muestran los brazos pegados a cada lado, que bajan y descansan sobre sus piernas cruzadas. Ambas manos parecen estar semicerradas en puño y descansan sobre cada una de las piernas. Tiene en el torso dos pequeñas protuberancias circulares que indican los pechos o pezones, y una protuberancia más abajo a la altura del ombligo. Las piernas cruzadas hacen de base del recipiente; la izquierda descansa sobre la derecha y al final se muestran los pies con pequeñas incisiones que marcan los dedos. No hay decoración en la parte trasera del objeto. El color de la cerámica es entre marrón oscuro y rojiza. En la cabeza se aprecian puntos y manchas negras, posibles restos del proceso de cocción. Se aprecian restos de pintura roja y color crema, posiblemente estaría pintada y pulida. Esta pieza comparte características estilísticas con el objeto MEB 349-16.

Objetos similares en el Museo del Oro de Colombia (Figs. 6 y 7).

### **Cultura Calima-Sonso. Colombia (650-1700 dC / s. X – 1530 dC)**

Calima, cultura precolombina que habitó el Valle del Cauca, en la región de los ríos Calima y Dagua. Sociedad de agricultores sedentarios y excelentes ceramistas.

*Calima Sonso:* Sonso, pueblo de guerreros del período Tardío que ocuparon la región Calima. Produjeron cambios en política, ideología y economía. Se produjo aumento de la población y sus manifestaciones de poder se basaron en el control de la producción económica. Las manifestaciones artísticas se muestran a través de utensilios de escenas cotidianas y sus líderes/guerreros con objetos como cascos, pectorales de cobre y otros (Ballestas Rincón 2010; Cardale de Schrimppff *et alii* 1989; AA.VV. 1982: 51-53, 61).

La cerámica de arcilla, de formas variadas: cuencos, copas, cántaros de tres asas, canasteros, platos, ollas de base alta, figuras y vasos antropomorfos y zoomorfos. En sus ajuares funerarios, encontrados en tumbas de pozo con cámara lateral, muestran la importancia de los objetos materiales forma-



dos por elementos cotidianos de la actividad de la caza y la pesca (lanzas, dardos de palma, arpones...). Los elementos decorativos como los atuendos, adornos y la orfebrería no son tan suntuosos. Sus rituales funerarios y chamánicos son ofrendas con contenido simbólico. Las decoraciones tienen variedad de motivos geométricos especialmente lineales, pintura negativa negro sobre rojo, motivos decorativos con incisos y figuras de hombres y animales (Banrepcultural, Cultura Calima, noviembre de 2021).<sup>3</sup>

### 3. *Figura antropomorfa masculina (MEB 349-13) (Fig. 8)*

*Descripción del objeto:* Objeto de cerámica modelado con forma de figura antropomorfa masculina. Tiene la cabeza grande y plana con la cara ancha. Los ojos son rasgados como granos de café con una pequeña incisión alargada. Las orejas modeladas a cada extremo del rostro con dos orificios circulares bien definidos. La nariz muy grande, aguileña con dos orificios. La boca pequeña con una incisión que separa y muestra los labios. No tiene cuello, pero se aprecia la separación entre la cabeza y el resto del cuerpo. Tiene los hombros anchos y bien definidos. En alto relieve se muestran los brazos pegados al cuerpo, flexionados hacia delante, con un orificio en cada extremo que lo separa del torso, con las manos abiertas colocadas a la altura del estómago una delante de la otra con incisiones lineales que separan los dedos. Tiene en el torso dos pequeñas protuberancias que indican los pezones, y una protuberancia bien definida abajo entre las piernas, evidencia de sus genitales masculinos. Las piernas están abiertas, separadas, son gruesas, tienen un elemento circular en alto relieve que rodea cada una de ellas, y que podría ser decorativo. La base es ancha, circular y hace que se sostenga la figura. No tiene pies, pero sí unas incisiones lineales delante que podrían manifestar la intención de mostrar los dedos de los pies. La parte trasera no tiene elementos decorativos. Tiene restos de pintura, posiblemente estaba pintada y pulida con colores rojizos u ocres.

Objetos similares en Museo del Oro de Colombia y el Museo de América de Madrid (Figs. 9, 10 y 11).

### **Cultura Diquís. Costa Rica (1500 aC – 1500 dC)**

Cultura que se desarrolló en el suroeste de Costa Rica y pertenece a la región arqueológica de la Gran Chiriquí (Vertiente Pacífico, sur de Costa Rica y oeste de Panamá). Fueron pueblos agricultores, conservadores en sus tradiciones que mantuvieron y desarrollaron su cultura con pocos cambios en un amplio espacio temporal. Fueron sociedades estratificadas dirigidas por chamanes o

<sup>3</sup> <https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Calima#Calima: la gente y el oro en la Regi.C3.B3n Calima>.

sacerdotes, crearon centros ceremoniales evidencia de la importancia de sus ceremonias rituales. Cerámicas monocromas y bícromas (rojo y marrón) con decoración incisa con formas cilíndricas con tres patas tubulares, globulares, con o sin asas y con borde saliente en el período Antiguo.

*Período Clásico, Diquís Reciente (1000 aC – 1500 dC):* relaciones comerciales con pueblos del sur, Nicoya y la Vertiente Atlántica. Señoríos bien definidos, con un alto grado de desarrollo social y económico que provoca mayor variedad y producción de la cerámica y oro. Objetos de cerámica como Vasijas globulares, vasijas trípode (sonajeros), vasijas efígie, platos, cuencos, figuras antropomorfas (femeninas) y zoomorfas. Decoración de pintura roja y negra, rojo y negro sobre crema con motivos lineales y geométricos.

*La cerámica Armadillo o Biscuit (Galleta):* se identifica en sus vasijas y cuencos trípodes sin pintar, con superficies pulidas o sin pulir y porosas. Vasijas de formas globulares y sencillas con base aguda y cuellos que salen hacia fuera o bulbosos. Su decoración es sencilla, con pequeños nódulos incisos o animales aplicados en los hombros de la vasija y pequeñas aplicaciones de filetes o nódulos incisos en el cuello (Cabello Carro 1980: 17-40, 50-56; Corrales Ulloa 2016: 31-56; Ferrero 2000; Thiemer-Sachse 2005).

#### 4. Vasija con decoración zoomorfa (MEB 13530/349-27) (Fig. 12)

*Descripción del objeto:* Vasija de cerámica sencilla, con forma globular y base aguda. Tiene elementos decorativos con motivos zoomorfos (de ave) aplicados en los hombros. Estas aves tienen la cabeza redonda, con dos orificios grandes en forma rectangular y protuberancia en los ojos. Un pico prominente y curvado, y bajo la cabeza en pastillaje hay dos pequeñas aplicaciones con incisiones de cuatro líneas bien definidas. El cuello de la vasija está modelado hacia afuera con el borde circular, tiene aplicaciones decorativas con nódulos incisos o pastillaje con formas redondeadas, que a su vez tienen escisiones circulares en el centro. La superficie está bien pulida, el color es marrón claro (monocroma).

Objetos similares en el Museo de América de Madrid (Figs. 13, 14 y 15).

### El Salvador (1200 aC – 1000 dC)

El Salvador pertenece a la zona central de Centroamérica. Juntamente con Honduras se considera es el área donde se producen los límites geográficos de la frontera cultural con Mesoamérica. La difusión cultural se produjo a través del comercio, los movimientos migratorios, las guerras, que trajeron influencias culturales en la cosmovisión, organización social, política y espiritual de las comunidades.

Grupos indígenas precolombinos que poblaron el país: Pipiles, Lencas (Potones, Chilangas), Cacaoperas. Los Lencas poblaron el oriente del país (Usulután, San Miguel, Morazán y la Unión).

**Sitio arqueológico Quelepa, San Miguel (500 aC – 1000 dC)**

Cerámica de pasta fina, cerámica variada con engobe. Colores monocromos, bícromos y polícromos. Decoraciones con incisos, modelados, impreso, punzonados, incisión ancha, alisados y pulidos. Objetos como tiestos, platos, vasijas, jarras, figurillas antropomorfas, zoomorfas y silbatos. Las figurillas de cerámica son características del Período Preclásico Medio Tardío (500 aC – 150 dC). Algunas tienen elaborados peinados, pequeñas protuberancias que indican los pechos, tienen grandes hombros, algunas llevan collares o pendientes (E. Wyllys 1986: 20-25, 70-90, 166-170, 203, 205; Lemus 2011: 3,16; Atlas Arqueológico de la Región de Oriente de El Salvador, noviembre de 2021).<sup>4</sup>

**5. Figurilla antropomorfa femenina (MEB 37-24) (Fig.16)**

*Descripción del objeto:* Figurilla antropomorfa femenina de cerámica. Lleva en la cabeza un peinado elaborado. Tiene la frente abultada y ancha, los ojos son grandes, alargados y vaciados (técnica de escisión). Tiene la nariz en parte desgastada o rota, pero se aprecian características de una forma prominente y achatada con dos grandes orificios que se juntan con la boca abierta, grande y labios gruesos con barbilla marcada. Las orejas son dos grandes orificios circulares que sobresalen del rostro. El cuello es casi inexistente, se une la cabeza al cuerpo que tiene unos grandes y amplios hombros. La posición de los brazos flexionados separados del torso, se juntan al cuerpo a la altura de las caderas. No se muestran las manos ni los pies. Dos protuberancias circulares y bien definidas en el torso, muestra los pechos. Tiene las piernas abiertas, gruesas, con la base plana que sostiene la figurilla de pie. Entre las piernas hay un orificio circular bien definido, evidencia de sus genitales femeninos. Hay evidencias de restos de pintura roja por lo que podemos decir esta figurilla modelada estaba pintada y pulida.

Objetos similares en la Colección Prieto (El Salvador) (Fig. 17), el Musée du quai Branly Jacques Chirac (Francia),<sup>5</sup> y el Museo de América de Madrid (Figs. 18 y 19).

4. <http://www.famsi.org/reports/07070es/07070esCapitulos1y4.pdf>.

5. Figurine (fragment). N° inventaire: 71.1931.9.38. Object archéologique. Géographie: Amérique-Amérique centrale- El Salvador- San Miguel. Terre cuite engobée. Musée de l'Homme(Amérique). Fuente: <http://collections.quaibrany.fr/#6a42c31c-9943-4be4-bd6b-bfb-1d5a6dcbc>; Figurine (fragment). N° inventaire: 71.1931.9.36. Object archéologique. Géographie: Amérique – Amérique centrale – El Salvador – San Miguel. Terre cuite engobée. Musée de l'Homme(Amérique). Fuente: <http://collections.quaibrany.fr/#6a42c31c-9943-4be4-bd6b-bfb-1d5a6dcbc>.

## Consideraciones finales

En este trabajo he tenido acceso a gran parte de la colección de objetos del Área Intermedia del MUEC en su anexo de Montcada i Reixac. La mayoría de las piezas tienen muy poca información, que continúo en proceso de investigación. La elección de las cinco piezas se ha realizado para la presentación del seminario de las *II Jornades d'Estudis Doctorals d'Art i de Musicologia* de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Trabajos de investigación como este son importantes ya que enriquecen, dan contenido y recuperan el valor histórico y simbólico de estos objetos dándoles una identidad cultural, funcionalidad y simbolismo.

La comunicación y colaboración entre investigadores e instituciones culturales mantiene abierto y actualizado el canal de comunicación, que nos permite dar identidad y contenido a los objetos, como también, la oportunidad de relacionarlos con piezas similares que se encuentran en colecciones públicas y privadas en museos de diferentes países de Europa y del mundo.

Cataluña posee una importante colección de objetos precolombinos en instituciones públicas y privadas, como muestra de ello encontramos el MUEC, la Fundació Clos, el museo Víctor Balaguer, que permiten podamos tener acceso a la investigación.

## Bibliografía

- Alcina Franch, J. 2000: *Las culturas precolombinas de América*. Alianza Editorial, Madrid.
- AA.VV. 1982: *Oro y cerámica precolombinos*. Museo del Oro del Banco de la República de Colombia, Bogotá. Exposición organizada por el Banco de Bilbao y patrocinada por el Departament de Cultura i mitjans de comunicació de la Generalitat de Catalunya. Barcelona.
- AA.VV. 1991: «América. Religión y Cosmos». *Cuartas jornadas de historiadores americanistas*. Diputación Provincial de Granada.
- AA.VV. 1996: *The Gold Museum. Masterworks*. Banco de la República. Catalogue. Santa Fé de Bogotá. Colombia.
- AA.VV. 2002: *Los espíritus, el Oro y el Chamán*. Museo del Oro de Colombia. Centro Cultural Fonseca. Universidad de Salamanca. Catálogo. 7 de octubre de 2002-19 de enero de 2003.
- Cabello Carro, P. 1980: *Museo de América. Desarrollo cultural en Costa Rica Precolombina*. Madrid.
- Chapman, A. 1985: *Los hijos del copal y la candela*. UNAM.
- Ferrero, L. 2000: *Costa Rica Precolombina*. San José, Edit. Costa Rica.
- Lange, F.W. 2004: «Gordon R. Willey y el Área Intermedia: conceptos, contribuciones y perspectivas». *Revista de Arqueología del Área Intermedia*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia-ICANH, 27-50.

- Lara Martínez, R. 2010: *La Lengua Materna de los Pipiles de Izalco en El Salvador*. San Salvador, Universidad Don Bosco.
- López Austin, A. 2012: *Cosmovisión y pensamiento indígena*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1-12.
- Tedlock, D. 1985: *The spoken Word and the work of interpretation*.
- Tedlock, D. 1996: *Popol Vuh*. New York.
- Thiemer-Sachse, U. 2005: *Un asunto redondo*. Vervuert Verlag. Iberoamericana. Madrid.
- Waisbard, S. 1975: *Tiahuanaco. Diez mil años de enigmas incas*. Editorial Diana, México, 23-31.

### Webgrafía

- Arroyo García, S. R. Revista Arqueología Mexicana. *La figura humana en el arte mesoamericano*. (noviembre de 2021) <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-figura-humana-en-el-arte-mesoamericano>.
- Atlas arqueológico de la Región de Oriente de El Salvador. (noviembre de 2021) <http://www.famsi.org/reports/07070es/07070esCapitulos1y4.pdf>
- Ballestas Rincón, L.H. 2010: *Las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia: Relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano*. Madrid. (noviembre de 2021) <https://eprints.ucm.es/id/eprint/9885/1/T31254.pdf>.
- Cardale de Schrimppf M., Bray, W., y Herrera, L. 01/09/1989: «Reconstruyendo el Pasado en Calima. Resultados Recientes». *Boletín Museo del Oro, N° 24*. (noviembre de 2021) <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7121/7369>.
- Catálogo Digital de Museos de España. Museo de América, Madrid. (noviembre de 2021) <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MAM>.
- Corral Maldonado, R. 2017: *Influencia y proyección de la cosmovisión andina en los fundamentos teóricos y metodológicos del diseño textil*. Tesis Doctoral. Universitat Rovira i Virgili, 80-90. (noviembre de 2021) <https://www.tdx.cat/handle/10803/460824#page=1>.
- Corrales Ulloa, F. 2016: «La Gran Chiriquí: una historia cada vez más profunda». *Canto Rodado*, 33-56. (noviembre de 2021) <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-LaGranChiriqui-6009526.pdf>.
- Constenla Umaña, A. y Pereire mora, F. 1989: «Afinidades mesoamericanas del mito talamanqueño de los dioses de las tormentas». *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*. XV (2), 75-102. (noviembre de 2021) <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/19337/19368>.
- E. Wullys, A. V. 1986: «La Arqueología de Quelepa, El Salvador». (noviembre de 2021) <https://archive.org/details/ladqe-wav/page/n3/mode/2up>.
- Fornés García, J., Pérez Hernández, J. y Azón Masoliver, M. 2009: «El Museo Etnológico de Barcelona y sus colecciones americanas». *Artígrama, N°*

- 24, 135-164. (noviembre de 2021) <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/24/2monografico/04.pdf>.
- García Segura, A. 2016: «Ditsö Rukuö. Identidad de las semillas: formación desde la naturaleza». Gland, Switzerland. (noviembre de 2021) <https://drive.google.com/file/d/1wfjtMIhoQoQxoyX0VxhjuARfdpdFgs7/view>.
- Gutierrez Usillos, A. 2016: «Así me siento: posturas, objetos y significados del descanso en América». Catálogo. Madrid. (noviembre de 2021) [https://www.academia.edu/364446140/AS%3%8D\\_ME\\_SIENTO\\_POSTURAS\\_OBJETOS\\_Y\\_SIGNIFICADOS\\_DEL\\_DESCANSO\\_EN\\_AM%3%89RICA\\_Andr%3%A9s\\_Guti%3%A9rrez\\_Usillos\\_editor\\_cient%3%ADfico\\_pdf](https://www.academia.edu/364446140/AS%3%8D_ME_SIENTO_POSTURAS_OBJETOS_Y_SIGNIFICADOS_DEL_DESCANSO_EN_AM%3%89RICA_Andr%3%A9s_Guti%3%A9rrez_Usillos_editor_cient%3%ADfico_pdf)
- Ibarra Rojas, E. y Salgado González S. 2009-2010: «Áreas culturales o regiones históricas en la explicación de relaciones sociales de pueblos indígenas de Nicaragua y Costa Rica de los siglos XV y XVI». *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, 35-60. (noviembre de 2021) <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-AreasCulturalesORegionesHistoricasEnLaExplicacionD-5075911.pdf>.
- Jossa, E. junio 2019: «La mujer en fragmentos. Una lectura de un mito Pipil». *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*. Mitologías Hoy. (noviembre de 2021) <https://www.raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v19-jossa/451567>.
- Lemus J. E. abril de 2011: «Una aproximación a la definición del indígena salvadoreño». *Científica*. Revista de investigaciones de la Universidad Don Bosco. Año 11, N° 12. (noviembre de 2021) <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Unaaproximacionaladefiniciondelindigenasalvadoreo.pdf>.
- Leonhard Schultze, J. Trad. De Lara-Martínez R. 2010: «Mitos en la lengua materna de los Pipiles de Izalco, El Salvador». (noviembre de 2021) [https://www.academia.edu/31338089/TRADUCTOR\\_E\\_INT%3%89RPRETE\\_RAFAEL\\_LARA\\_MART%3%8DNEZ\\_MITOS\\_DE\\_LOS\\_PIPILES\\_DE\\_IZALCO](https://www.academia.edu/31338089/TRADUCTOR_E_INT%3%89RPRETE_RAFAEL_LARA_MART%3%8DNEZ_MITOS_DE_LOS_PIPILES_DE_IZALCO).
- Molina Muñoz, P. 2016: «Más allá de los objetos». Fundación Museos Banco Central de Costa Rica. (noviembre de 2021) <https://museosdelbancocentral.org/wp-content/uploads/2021/03/mas-alla-de-los-objetos.pdf>.
- Morante López R. B. 2000: «El Universo Mesoamericano». *Saberes y Razones*. Museo de Antropología. Universidad Veracruzana, 31-44. (noviembre de 2021) [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-EIUniversoMesoamericano-5878664%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-EIUniversoMesoamericano-5878664%20(1).pdf).
- Museo Nacional de Costa Rica. Investigaciones arqueología Diquis. (noviembre de 2021) <https://www.museocostarica.go.cr/divulgacion/articulos-educativos/elaboracion-ceramica-precolombina/>; <https://www.museocostarica.go.cr/nuestro-trabajo/investigaciones/arqueologia/diquis/>.
- Museo del Oro. Sobre las sociedades prehispánicas. Colombia. (noviembre de 2021) <https://www.banrepcultural.org/coleccion-arqueologica/las-colecciones-y-su-artifices> (2021).
- Red Cultural del Banco de la República en Colombia [Banrepcultural]. Cultura Calima. Museo del Oro. (noviembre de 2021) <https://enciclopedia.banrep->

[cultural.org/index.php?title=Calima#Calima: la gente y el oro en la Regi.C3.B3n\\_Calima](http://cultural.org/index.php?title=Calima#Calima: la gente y el oro en la Regi.C3.B3n_Calima).

Banrepcultural, Cultura Quimbaya. (noviembre de 2021) <https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Quimbaya>.

Solanilla Demestre, V. 2020: «L'art precolombí a les col·leccions públiques i privades de Catalunya». *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2019, 2020*. Universitat Autònoma de Barcelona, 139-158. (novembre de 2021) [https://ddd.uab.cat/pub/caplli/2020/237082/merartcolmus\\_a2020p139.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/caplli/2020/237082/merartcolmus_a2020p139.pdf)

Vela, E. 2010: «Decoración corporal prehispánica. Narigueras». *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 37, 82-87. (noviembre de 2021) <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/narigueras>.



## Imágenes



**Fig. 1.** Contenedor / vasija antropomorfa. MEB 349-16. Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona, seu Montcada i Reixac. Fotos de Geydy Rodríguez Wood, tomadas durante las visitas al Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona, seu Montcada i Reixac.



**Fig. 2.** Inventario 14106. Objeto / Documento: figura antropomorfa. Material/Soporte: ceràmica. Dimensiones: altura =15,50 cm; anchura = 9,20 cm. Datación: 400-1500. Contexto Cultural / Estilo: Quimbaya. Lugar de producción / Ceca: Colombia (América del Sur). Imágenes: Joaquín Otero Ubeda, Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.





**Fig. 3.** Inventario 1997/03/002. Objeto / Documento: vasija antropomorfa. Material / Soporte: cerámica. Dimensiones: altura = 23,50 cm; anchura = 15,50 cm. Datación: 400-1500. Contexto Cultural / Estilo: Quimbaya. Lugar de producción / Ceca: Colombia (América del Sur). Imágenes: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.



**Fig. 4.** Inventario 14114. Objeto / Documento: vasija antropomorfa. Material / Soporte: cerámica. Dimensiones: altura = 18,50 cm; anchura = 13,20 cm. Datación: 400-1500. Contexto Cultural / Estilo: Quimbaya. Lugar de producción / Ceca: Colombia (América del Sur). Imágenes: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.



**Fig. 5.** Vasija antropomorfa sentada. MEB 349-20. Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona, seu Montcada i Reixac. Fotos de Geydy Rodríguez Wood, tomades durant les visites al Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona, seu Montcada i Reixac.



**Fig. 6.** Figura antropomorfa sentada (Quimbaya). N<sup>o</sup> de catàlego 13. Fuente: Oro y cerámica precolombinos: Museo del Oro del Banco de la República de Bogotá-Colombia [en línea]. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. Barcelona 1982, 28. <http://hdl.handle.net/20.500.12368/490> [consulta: noviembre 2021].



**Fig. 7.** Figura antropomorfa sentada con representación de pintura facial y corporal y nariguera torzal de metal. Quimbaya Tardío 900-1600 dC. Armenia, Quindío. 24,0 x 13,2 cm. C12606. Fuente: Los espíritus, el Oro y el Chamán. Museo del Oro de Colombia, 2003, 87.



**Fig. 8.** Figura antropomorfa masculina. MEB 349-13. Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona, seu Montcada i Reixac. Fotos de Geydy Rodríguez Wood, tomadas durante las visitas al Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona, seu Montcada i Reixac.



**Fig. 9.** Vasija antropomorfa Sonso con nariz aguileña, ojos en forma de grano de café y pastillaje que enmarca la cara e indican hileras de collares. Fuente: Cardale de Schrimpff, Bray y Herrera, 1989, 19. <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7121>



**Fig. 10.** Inventario 14105. Objeto / Documento: figura antropomorfa. Material / Soporte: cerámica. Dimensiones: altura = 13,20 cm; anchura = 11,30 cm Datación: 1200-1500. Contexto Cultural / Estilo: Calima-Sonso. Lugar de producción / Ceca: Colombia (América del Sur). Imágenes: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.





**Fig. 11.** Inventario 14104. Objeto / Documento: figura antropomorfa. Material / Soporte: cerámica. Dimensiones: altura = 15,60 cm; anchura = 11 cm Datación: 300 (aC)-1300. Contexto Cultural / Estilo: Calima-Sonso. Lugar de producción / Ceca: Colombia (América del Sur). Imágenes: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.



**Fig. 12.** Vasija con decoración zoomorfa. MEB 13530/349-27. Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona, seu Montcada i Reixac. Fotos de Geydy Rodríguez Wood, tomadas durante las visitas al Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona, seu Montcada i Reixac.



**Fig. 13.** Inventario 00566. Objeto / Documento: vasija. Material / Soporte: arcilla. Dimensiones: altura = 11,80 cm; Boca: diámetro máximo = 7,10 cm Datación: 1000-1550. Contexto Cultural / Estilo: Diquis. Período VI. Lugar de producción / Ceca: Costa Rica (Centroamérica). Imágenes: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España. Vasija tipo Armadillo o Biscuit, sin pintar. Font: Cabello Carro, 1980, p. 55.



**Fig. 14.** Inventario 00933. Objeto / Documento: vasija. Material / Soporte: arcilla. Dimensiones: altura = 11,80 cm; Boca: diámetro máximo = 7,10 cm Datación: 1000-1550. Contexto Cultural / Estilo: Región Central. Lugar de producción / Ceca: Costa Rica (Centroamérica). Imágenes: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.



**Fig. 15.** Inventario 1998/02/042. Objeto / Documento: vasija. Material / Soporte: arcilla. Dimensiones: altura = 15cm; Diámetro = 15 cm. Datación: 1000-1550. Contexto Cultural / Estilo: Diquis, Período VI. Lugar de producción / Ceca: Costa Rica (Centroamérica). Imágenes: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.



**Fig. 16.** Figurilla antropomorfa femenina. MEB 37-24. Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona, seu Montcada i Reixac. Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona, seu Montcada i Reixac. Fotos de Geydy Rodríguez Wood, tomadas durante las visitas al Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona, seu Montcada i Reixac.



**Fig. 17.** Fragmentos de figurillas. Sitio arqueológico de Quelepa. Colección Prieto, 205. El Salvador.

Fuente: <https://archive.org/details/ladqe-wav/page/204/mode/2up?view=theater>





**Fig. 18.** Inventario 1984/07/17. Objeto / Documento: Figura antropomorfa. Material / Soporte: cerámica. Dimensiones: altura = 9,30 cm; anchura = 6,20 cm. Datación: 200 (aC)-300. Contexto cultural / Estilo: Preclásico Centroamérica. Lugar de producción / Ceça: El Salvador (Centroamérica). Imágenes: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.



**Fig. 19.** Inventario 1991/01/51. Objeto / Documento: Figura antropomorfa. Material / Soporte: cerámica. Dimensiones: altura = 14 cm; anchura = 11,50 cm. Datación: 1800 (aC)-300. Contexto cultural / Estilo: Preclásico Centroamérica. Lugar de producción / Ceça: El Salvador (Centroamérica). Imágenes: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.



# A GLIMPSE TO ALJAFERÍA'S ROYAL MAJLIS: THROUGH THE LENSES OF POETRY AND ARCHITECTURE

**Haneen W. Domyati**

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

## Abstract

The refined splendid court life was an essential aspect of the taifa period of Islamic Iberia. The paper aims to explore the culture and traditions of the taifa kings court life, specifically, the private literature Royal *Majlis*. The palace of Aljafería, which was built by Banu Hud, taifa kings of Zaragoza, during the eleventh century, will serve as the basis of this investigation. The paper studies the origins and evolution of the concept of the majlis, the selection of the court circle's members, and the prime practices and activities of the majlis. The paper investigates the culture of the majlis through the transmitted knowledge of two art forms; Arabic literature and architecture. The lens of literature and poetry examines through the "*Majlis Anecdotes*" the roles and practices of the majlis while the palatial architecture of the Aljafería palace illustrates the spatial platform and hierarchical format of the royal majlis of Banu Hud.

**Keywords:** Islamic Iberia, Al-Andalus, the Aljafería Palace, Taifa court life, Taifa Majlis.

## Introduction

The Arabic culture has many significant practices that assumed an essential aspects in the society, among these practices is the tradition of majlis where it constituted a major role in the political and cultural life. The Majlis has many derivative meanings including the name of the gatherings or the meeting settings that been performed since early times in Arabic civilizations (Meri 2006: 13). The majlis term used in this paper refers to the royal assemblies among the sovereigns and their noble courtiers that were dedicated to intellectual exchanges and poetic readings, with an emphasis toward the majalis of literature.

The royal majalis has been practiced since pre-Islamic times where it laid the basis of the essential role of the literature majalis in displaying the prestige of the tribe and society (Adamec 2016: 271). However, with the introduction of Islam the majalis shifted more towards educational religious purposes, yet the literature ones was still a fundamental part of the culture. In the early Islamic times, the majalis were socially significant that prophet Mohammed guided his companions to the proper etiquette of attending them (Christopher

2012: 1-12). Nonetheless, with the expansion of Islamic lands, starting from the seventh century, the concept of majlis continued to spread (Kennedy 2015: 46) thus hosting the majlis became an essential aspect of the court life of the Muslim rulers. The royal architecture and palaces lavishly illustrated the sovereign power which was reflected in the practices and etiquettes of the royal majalis held in them (Lazarus-Yafeh *et al.* 1999: 66-80). The literature majalis of the Umayyads received support and patronage from the Caliphs to serve their political ambitions (Beeston *et al.* 1983: 323). Afterward, literature flourished during the Abbasid period where the royal court hosted poetic majalis that composed of poets and singers' performances presented to the Abbasid caliph (Meri 2006: 13). The Abbasid royal practices of the literature majalis became a model for not only intellectual expressions but also entertainment and social influences (Griffith 1999: 9-10).

However, The Umayyads in the west competed with the Abbasid by displaying their supremacy through their splendid court life. The extremely intellectual court of the Umayyad Andalusian rulers developed different variations of literature majalis that differed from formal ceremonial ones to private assemblies (Haikal 1985: 49). The private informal majalis entailed of the ruler and his close noble courtiers, and involved poetic readings and contemplations along with drinking and musical performances (Robinson 2002; Calvo Capilla 2013).

Subsequently, the cultural rivalry among the taifa kings after the fall of the Umayyad Caliphate resulted in huge advancement of the literature majalis, where it were one of the primary intellectual activities (Calvo Capilla 2012: 71). The display of power and luxury in the taifa court life was demonstrated through the majlis setting in the extravagant palatial architecture of taifa palaces, accompanied with theatrical etiquettes to illustrate the king as the patronage of literature, arts, and the science (Arnold 2017: 141).

Among those taifa kings are Banu Hud of Zaragoza whose court was known for its outstanding intellectual and cultural outputs. The Hudid kings hosted remarkable majalis based on art, literature, philosophy, and mathematics, in the throne hall of the Aljafería palace (Calvo Capilla 2012: 76). The palace of the Aljafería was built as pleasure palace, where it is destined to be leisure space for the ruler by being in separation from the official responsibilities. For the purpose of pleasure, the royal literature majalis hosted in the Aljafería were private informal majalis composed of the Hudid king, his noble court members, and cupbearers to exchange poetic discussions and performances complemented with wine and musical instruments (Robinson 2012: 181).

The private literature royal majalis of the Aljafería palace are substantially conveyed through the knowledge of two art forms; poetry and architecture. The Arabic poetries and majlis anecdotes demonstrate the rituals and customs of the majalis while the architecture of the palace displays the palatine settings and hierarchical compositions of these majalis. The architectural design of the Aljafería palace enabled the contemplated experience of the majlis to muse the poets as described in their poems and narrations.

## Origins of The Majlis

The word “*Majlis*” (pl. *Majalis*) in Arabic is a noun derived from the verb “*Yajlis*” which means sitting down or to sit. Majlis refers to different interpretations all related to the verb *Yajlis*. Among the derivative meanings of majlis is what Arabs name the salon, lounge, reception hall, or a meeting place, where the host usually receives his guests for numerous reasons. The term majlis could also refer to the sessions or gatherings held in these meeting spaces. The sessions could differ in purpose and formality from religious, social, political, legislative, scholarly, literary, or even entertaining. Each purpose requires different decorum based on the setting of the Majlis, where it can vary from a highly regulated setting to a simple circle gathering, such as; councils, tribunals, diwans, lectures, preaching sessions, scholarly debates, and many others. (Meri 2006: 13; Lazarus-Yafeh *et al.* 1999: 7-12). However, the majlis term used in this paper is intended to refer to the meetings among the caliphs or kings and their courtiers that were dedicated to intellectual exchanges and poetic readings, which usually appointed to as the majalis of literature.

## Tracing the History of the Majlis

The concept of the majlis is an adaptation of an ancient practice that was common in the Arabian Peninsula. Although the majlis is often linked to Islamic cultures, it certainly existed in pre-Islamic Arabia. The culture of the majlis of that time mainly consisted of tribal councils hosted by the *Sheikh*, the leader, where the tribe members participated in the legislative aspect of the tribal life (Adamec 2016: 271). However, The majalis of literature “*Adab*”,<sup>1</sup> where poets performed poetic debates, assumed an essential role in pre-Islamic Arabs’ culture. The poetries did not only held an artistic value but also constituted a major historical record of the political and cultural life of that era. The *Udaba*<sup>2</sup> seized the role of historians and publicists, where the significance of their tribal praise defined the prestige and importance of the tribe (Kirazli 2011: 26-30). Among the most famous poets of pre-Islamic Arabia are Imru’ al-Qais, Zuhayr bin Abi Sulma, and Antarah ibn Shaddad whose poems are studied as a key source for classical Arabic language (Ahlwardt 2008: 108-111). As some poets were recognizably attached to majalis of their own tribes, others, such as Ibn Qays al-A’sha, were known for their travels in search of whoever required poetry. The anecdotes of the majalis of literature were transmitted orally through reciters, who were tasked to recite poems and their explanations as

1. *Adab*: the Arabic word used for literature, derived from etiquette which entails culture, courtesy, manners, and enrichment (Starkey and Meisami 1998). Adab requires a knowledge of history, poetry, grammars, parallels, precedents, and the creative correct use of language (Meri 2006).

2. The person who practices Adab is called an *Adib* (pl. *Udaba*) (Meri 2006).

part of the majlis traditions (Allen 2005: 114). Though most of the poetry of that time was not preserved, what remains is well considered as among the finest Arabic poetry to date. These remaining poems were assembled during the eighth century as a collection called the “*Mu’allaqat*”<sup>3</sup> (Robson 1936: 83-86; Brown 2003: 29-50).

Subsequently, the culture of majlis continued through the early Islamic times, where many narratives of the majalis of Prophet Mohammed (610-632) and his companions are mentioned in the records of the *hadith*.<sup>4</sup> The religious or law majalis in the time of Prophet Mohammed and his early successors were usually held in the mosque to allow accessibility to everyone (Al-Bukhari 2003; Rahman 2018: 4-8). Although the layout of the majlis was based on a simple circle setting called *halaqa*, it was culturally significant that prophet Mohammed directed the proper etiquette of attending these majalis. The majlis attendees followed the protocols that included the recommended postures of sitting, the proper modest dress, and also the placements of sitting such as making room for newcomers and avoiding sitting in the middle of the circle to not block others’ view (Christopher 2012: 33-41). The records of these majalis were transmitted through *isnads*, which is chains of transmitters that date back to the prophet companions until it was collected in the ninth century in a compendium of *hadith* in six major collections by Muslim scholars whose among them are the Persian scholars Muhammed al-Bukhari and Imam Muslim (Al-Shahrazūri 2006: 122-124). However, as the records of the majalis of that period indicate that they leaned more towards instructive religious purposes, the Adab majalis were still an essential part of the culture. Most of the early Islamic literature was dedicated to the glorification of Islam and the prophet, such as the poems by Hassan ibn Thabit, who is known in history as the “Prophet’s Poet” (Saboori, Hosseini, and Jafari 2020: 449-465).

Starting from the seventh century, with the expansions of Islamic territories from the Arabian Peninsula, the practice of majlis continued to spread. The subsequent Islamic dynasties flourished not only in the physical extent of their realms but also politically and intellectually in many aspects (Hoyland 2015: 33; Kennedy 2015: 46). Along with the citizens who still practiced the tradition of majalis sessions, the assembly of the majlis became an important part of the court life of the rulers. The architecture and palaces of the Caliphs, or Emirs, extravagantly illustrated their power, which created multi-levels of complexity and etiquettes of the held majalis far more than the previous modest circle ones (Lazarus-Yafeh *et al.* 1999: 66-80). The attendees of the royal majalis were of carefully selected elite courtiers and renowned intellectuals to reflect the prestigious frontier of the leader. The Caliph would attend different

3. *Mu’allaqat*: means The Hanging Poems, which traditionally believed that these poems were hung in the Ka’aba in Mecca, though studies proposed that the hanging refers to the significance of poems as it “hang” in the reader’s mind (Robson 1936).

4. *Hadith*: the verbatim meaning is speech, which refers to the records of Prophet Muhammed speeches, actions, and anecdotes that Muslims follow (Görke 2010).

majalis in his court from *majlis al-shura*, *majlis al-dhikr* to *majalis al-adab*,<sup>5</sup> which each served to portray a valued side of his royal role (Lazarus-Yafeh *et al.* 1999: 66-67). As of the literature majlis, many distinguished udaba' illustrated the narrations of these assemblies throughout the centuries. During the Umayyad dynasty, though poets and scholars received support and patronage, the literature of that period, due to the Shia-Sunni Split, mainly served the benefits of parties and individuals for political advancements (Beeston *et al.* 1983: 323).

As the Abbasid period marks the beginning of the Islamic Golden Age, it was a time of substantial literary production. Adab was considered a social and intellectual currency of the nobles or who aspires to be one, officials and court members used Adab as platform in interacting with the caliph (Meri 2006: 13). The court of the Abbasid hosted poetic majalis where poets joined with singers to perform to the caliph. Many stories of these majalis were narrated in the monumental book of "*Kitab al-Aghani*", *Book of Songs*, by Abu al-Faraj al-Isfahani (2002), which an entire section is dedicated to the songs performed for the Abbasid caliph Harun al-Rashid (786-809). Also, the majalis narrations of the scholar and philosopher Abu Hayyan al-Tawhidi, who was considered one of the most influential intellectuals and thinkers of the Abbasid period. Abu Hayyan al-Tawhidi described the majalis of the scholars that took place in the court of Baghdad in the late 10<sup>th</sup> century, which he attended for years. He narrates in two of his work "*Al-Muqabasa*", *the conversations*, and "*Al-Imtā' wa al-Mu'ānasa*", *Book of Enjoyment and Bonhomie*, numerous sessions where the central theme was poetry and philosophy, which constitute a veritable memorandum of the intellectual life of Baghdad at that time (Sobh 2002: 666-671; Calvo Capilla 2013: 52). Also, several stories in the *One Thousand and One Nights* feature the tales of the nightly majalis of Harun al-Rashid and his boon companion Abu-Nuwas, one of the most celebrated poets of the early ninth century (Meisami and Starkey 1998). The social institution of the majalis in Baghdad became a paradigm for literary expression which not only offers intellectual exchanges but also literary entertainment and social influence (Griffith 1999: 9-10). The characteristic of the majlis incorporated more elements over the years, Al-Ghazali (1998) described the majalis of the caliph Harun al-Rashid with his companions accompanied with wine and music. Once, a Sufi preacher asked the caliph to move to another majlis without *Munkar*,<sup>6</sup> implying the use of wine and musical instruments. It is unwary to discuss courtly majalis' udaba' without recognizing the role of al-Mutanabbi, an Abbasid poet at the court of Sayf al-Dawla (945-967). Sayf al-Dawla was a member of the Hamdanid dynasty and founder of the emirate of Aleppo, for whom al-Mutanabbi composed over 300 poems (Hamori 1992: 128). al-Mutanabbi is considered one of the most influential poets of the Ara-

5. *Majlis al-Shura* is the political and ruling council, *Majlis al-Dhikr* is the religious lectures, *majalis al-Adab* is the literature ones.

6. *Munkar*: means denied, disapproved actions or sayings by Islam.



bic language, where his work was largely revolved around praising the caliphs and the courts that he visited (Toral-Niehoff 2015: 61-85).

### The Royal literature Majalis of Al-Andalus

In the scope of Al-Andalus, emirs, caliphs, and kings over the centuries hosted these majalis among their elite court members and intellectuals. The Umayyad displayed their dominance in the west by their splendid court life, competing by that in authority with the power of Abbasid in Iraq and Fatimid in North Africa (Almagro 2010: 475-495). The highly intellectual court of the Andalusian rulers resulted in varied branches of majalis purposes, though, the scope of this paper is the literature poetic majalis. Even majalis al-Adab varied from the formal ceremonial ones to the private circles among the ruler and his close companions. The formal literature majalis did not only include the *udaba'* and scholars but also political guests of the ruler to display the esteemed intelligence level of the court (Haikal 1985: 80-93). The private informal majalis consisted of the ruler and his close noble court circle members, usually took place at night, and were dedicated to intellectual exchanges and poetic readings, accompanied with drinking and musical performances (Robinson 2002: 15; Calvo Capilla 2013: 68). The concept of the literature private majlis, or as some historians refer to as *majlis al-uns*,<sup>7</sup> first started during the last years of the Caliphate period by the Amirids who were the descendent of Al-Mansur ibn Abi Amir, the Hajib of the caliph Hisham II. The culture of majlis united its members not only through mutual scholarly interests but also over noble brotherhood that elevated their hierarchal positions in the society, which fostered the Amirids' claims to governing instead of the rightful caliphal line (Mariam Rosser-Owen 2007: 234 ; Robinson 2007: 99-100). Majalis al-uns was the primary forum for the sovereigns and court members to exhibit their poetic skills (Robinson 2012: 181). The poet Ali bin Ahmed described a literature private majlis held at Al-Mansur's *munya* in Valencia, as pleasurable with illustrating in details the paradisaical metaphors, in which he indicated that the courtiers resided the night as if the dawns vanished (Al-Maqqari 1968: 657-659) which implies the setup and duration of these majalis (Appx. 1).<sup>8</sup>

The majlis anecdotes of many historians and courtiers illustrate the paradigms of the majlis itself, the debates held in it, and the manners conducted even in polemics (Lazarus-Yafeh *et al.* 1999 : 137). Among these renowned historians, al-Humaydi (1095), who narrated many anecdotes of scholars traveling throughout Islamic Iberia to these majalis. Also, the books of al-Maqqari (1968) portrayed collections of poems written by intellectuals and

7. *Majlis al-Uns*: Uns means entertainment, companionship, and enjoyment. Majalis al-Uns often refers to the private literature majalis of close companions (Hamilton 2007).

8. Important to note, all poems included in appendices are an idiomatic translation from the original Arabic form.



majlis attendees. During the formal literature majalis and court ceremonials, the *udaba'* of the courts were commissioned to speak eloquently about the sovereign and his power. Al-Maqqari (1968) reported how the courtly poet al-Mundhir ibn Sa'id was chosen in one of Abd al-Rahman III's majalis to address the audience, glorifying the Caliph. Ibn Sa'id's poetic attributes earned him the role of *Qadi al-Jama'*,<sup>9</sup> which illustrates the significance of poetry in political and hierarchical court advancement (Cardoso 2018: 418-419).

However, the fall of Umayyad califate at beginning of the 11<sup>th</sup> century, and the formation of the *taifa*<sup>10</sup> period, had an impact on the *adab* field, in which the culture of majlis was richly nourished. The power shifted from the central authority of the Umayyad Cordobán Caliphate to the hand of several rival rulers, referred to as taifa kings (Viguera Molins 1992: 74). In addition to the continuous wars between the different taifas, a cultural rivalry of intellectual activity was also pursued. Rulers of each taifa state competed in recruiting the most skilled court intellectuals and scholars including artists, architects, poets, mathematicians, philosophers, scientists, and astronomers to demonstrate the power and legitimacy of their rule and enrich the visibility of their kingdom (Abbas 1960: 33-37). The rivalry and refined court life resulted in a period of literature quality and productivity (Calvo Capilla 2012: 73). The splendid generosity of the taifa rulers resulted in inflation in the number of prestigious members of the court's circles, where these respected courtiers, motivated by promises of prestige and profit, used to move from one court to another to offer their sublime services (Barrucand and Bednorz 2007: 110).

Majalis al-*Adab*, during the 11<sup>th</sup> century, were among the primary intellectual activities. The *udaba'* were in charge of providing the taifa kings with the necessary legitimating arguments such as when poets served to exalt the qualities of the ruler, although the glories of the past and the beautiful ruins of Córdoba were also evoked in their verses (Barceló 2004: 503-537). The display of luxury in the majlis culture of taifa court life was demonstrated through the majlis backdrop of the astonishing architecture of taifa palaces, along with the theatrical court protocols to present the king as the patronage of the literature, arts, and science that he acclaimed to be (Arnold 2017: 140-142). The famous intellectual court of the Banu Abbad<sup>11</sup> of Seville was known as a literary center that attracted the *udaba'* from all parts of Al-Andalus. The royal majalis of Al-Mu'tamid bin Abbad (1069-1091) were culturally extravagant, and took the *Al-Qasr Al-Mubarak*, Real Alcázar of Seville, as his dwelling and a platform of his private royal majalis (Tabales Rodríguez 2001: 197-199). Al-Marrakushi (1967) reported that Al-Mu'tamid leaned toward poets when appointing his

9. *Qadi*: means Judge, in Al-Andalus a single qadi was appointed by the ruler to each province, to handle the matters of *shari'a* (Religion) and municipal administration (Joseph Francis 1975).

10. *Taifa* (pl. *Taifas*): means party or group (Flood 2018).

11. The Arab Family of Banu Abbad of Seville were one of the famous and most successful and prestigious families of taifa rulers since the taifa of Seville was one of the largest and most powerful taifas (Ruggles 2000).

court councils, such as the renowned poets Ibn Ammar and Ibn Zaydun, who are considered among the greatest Andalusian poets. Equally significant, the court of Banu Hud of Zaragoza was famous for its remarkable intellectual and cultural outputs, where al-Muqtadir and his successors hosted these literature majalis in their pleasure palace, the Aljafería (Calvo Capilla 2012: 73). At the same time, many taifa kings were distinguished as remarkable in the adab discipline. Al-Mu'tamid of Seville (1069-1091) and Ibn Tahir of Murcia (1063-1079) were great poets, and Abdallah al-Ziri of Granada (1073-1090) wrote eighteen books of memoirs (ibn Ahmad Andalusi, Llaveró Ruiz, and Martínez Lorca 2000).

### The Royal Majalis of The Aljafería Palace

The Aljafería Palace was erected during the last half of the 11<sup>th</sup> century by the second monarch of the lineage of the Hudis kings, Abu Ja'afar al-Muqtadir bi-Allah (1046-1082). Abu Ja'afar, whose Aljafería was named after, was a cultural patron and military conqueror, which resulted in the most refined period of the taifa of Zaragoza. al-Muqtadir intended the Aljafería to serve as a monument commemorating his reign's glory and sovereignty to emphasize his legitimacy and authority as king (Cabañero Subiza 2008: 103-129; Cabañero Subiza and Lasa Gracia 1998: 373-389).

The Aljafería palace was considered a "*Munya*," which is a term that refers to the suburban estates that commonly included a palace and lavish gardens located outside of the city, and served as leisure space for the ruler by being in separation from public life. Munyas functioned not only as recreational occasional residences but also as the setting for majalis and receptions hosting prominent visitors to show the extravagant economic wealth and power of the ruler (Juarros and Higuera 2000: 229-232; Arnold 2017: 165-166). The *munya* of Aljafería was built for the purpose of leisure and relaxation to the Hudid kings, as it was named "*Qasr al-Surur*," Arabic for Palace of Joy by al-Muqtadir himself in his famous poem (Barberá Fraguas 1990: 440-444). al-Muqtadir considered the Aljafería as his most precious jewel, which was demonstrated clearly in his poetry:

"Oh, palace of joy! Oh, hall of gold!  
Thanks to you I have attained the height of my aspirations.  
And though my kingdom was bereft off all else,  
You would be the only thing I would yearn for."  
(Al-Maqqari 1968: 441-442)

The remarkable court of Banu Hud hosted a high intellectual majalis based on art, adab, philosophy, and mathematics, where the palatine settings of these majalis was the throne hall of the Aljafería, known as the Golden Hall, "*Majlis al-Dhab*" (Cabañero Subiza and Lasa Gracia 2004: 72). Al-Muqtadir

recruited the most astonishing scholars to create the best possible school of majalis for his children (Calvo Capilla 2013: 64). Among these scholars are the Jewish philosopher, poet, and mathematician Abu al-Fadl ben Yosef Hasdai, and the adib Abu Mutrif al-Dabbagh who both were appointed councils for the Hudid court. Also, Abu al-Walid al-Baji who was a renowned scholar and poet, and the poet Abu Ishaq al-Tarsoni who was famous for praising al-Muqtadir (Lomba Fuentes 1989: 441-448; Al-Maqqari 1968: 419-423). Although it was a common practice of Muslim royals to be well educated, al-Muqtadir as well as his son, Al-Mu'tamin, were distinguished scholarly kings and patrons of science, astronomy, philosophy, and the arts (Vilá 1960: 67).

The third Hudid king al-Mu'tamin was one of the leading mathematicians of the 11<sup>th</sup> century and wrote the Book of Perfection, "*Kitab al-Istikmal*", which is considered the most important mathematical treaties of those preserved from al-Andalus and contributes to our knowledge of Zaragoza as a scientific center (Hogendijk 1986: 43-52). As the majalis court of Zaragoza was dedicated more to astronomy and philosophy it attracted the prominent Andalusian polymath Ibn Bajja<sup>12</sup> whose work included astronomy, physics, music, philosophy, medicine, botany, and poetry. Ibn Bajja was not only a renowned figure of philosophy but also of music and poetry, and possibly developed the concept of *Zajal*<sup>13</sup> (Rubiera Mata 1980: 160-162). The significance of Ibn Bajja was mentioned in the memoirs written by Ruler Abdallah al-Ziri of Granada, in which Abdallah also reported the importance of the scholarly work of al-Mu'tamin and how he was glorified by many poets including al-Acma al-Tutili (Tibi 1986: 249; Abbas 1962: 76).

The culture of the majalis of Banu Hud that took place in the palace of Aljafería is significantly conveyed through the knowledge of two art forms; poetry and architecture. The poetry and majlis anecdotes illustrate the practices and traditions of these majalis while the palatial architecture of the palace demonstrates their spatial settings and hierarchical layout.

As stated, the palace of the Aljafería was built for the purpose of a pleasure palace. It was destined to eliminate the sovereign from the official duties of the Zudda, his reigning palace, as the name itself "Palace of Joy" interpret its purpose. The intimate size of the taifa palace surrounded by high walls indicates its function, which is to accommodate the private and intimate majalis that the taifa king hosted (Robinson 2006: 233-234). The majalis of the Aljafería were informal gatherings among the king, his noble court members, and cupbearers or *Saqis*. The majalis usually occurred at night and were dedicated to intellectual conversations and poetic performances mostly on the topics of paradise, gardens, wine, or even the pleasures and delights that characterized the majlis itself, accompanied with drinking and musical instruments (Robin-

12. Best known by his Latinized name *Avempace*.

13. *Zajal* : is a form of spoken poetry pronounced in a colloquial dialect. The Spanish Islamologist Emilio García Gómez (1952) believes that Ibn Bajja was the one who first joined Arabic poetry with the romance forms of Christian-influenced poems; which resulted in *Zajal*.

son 2012: 181). These gatherings were illustrated by several poets and other court members such as al-Fath ibn Khaqan who was a renowned Andalusian Anthologist (Ibn-Haqan and Ali Sawabika 1983) and Ibn al-Sid al-Batalyawsi, a famous philosopher and scholar who accompanied many taifa rulers including al-Mu'tamin of Zaragoza (Fuentes 1987: 73-86).

Several architectural and ornamental features of the Aljafería illustrate the nature of the royal majlis hosted by Banu Hud kings. The throne hall of the Aljafería or as it was called by al-Muqtadir "*Majlis Al-Dhab*" served as the exquisite setting for the royal majlis. Abu al-Mutriq ibn Abdul-Aziz narrated a majlis anecdote where the famous poet ibn Ammar attended a majlis hosted by al-Mu'tamin, the narration of the majlis demonstrated the windy cloudy weather and the swaying tree branches, of the garden at the patio of Santa Isabela (Al-Maqqari 1968: 327-328), implies the majlis setting was at the throne hall where this view was illustrated (Fig. 1-2). From an architectural lens, the Golden Hall is the largest interior space of any taifa palace known so far with a dimension of 14.66 meters in width meters 5.28 meters in depth (Cabañero Subiza and Lasa Gracia 2002: 725-726), still not as massive in scale as the preceding caliphate's halls. The size of the golden hall indicates the intimacy of the royal majlis, where it could comfortably seat ten people at most (Robinson 1997: 145-155). Also, numerous narrations in al-Maqqari's book (1968) illustrate that majalis attendees would attend upon invitations such as the anecdote of the adib and scholar Ali bin Kyahr al-Tutili writing to the poet Ibn Abdul-Samad al-Saraqusti inviting him to a court's majlis Uns, or when the poet Abu al-Rabei' Suliman al-Saraqusti invited a boon companion to a literature majlis by a poem (Appx. 2). These invitations signify the privacy and intimacy of these majalis through the selection of their attendees. Moreover, the entrance to the palace is located on the eastern side wall which shortened the distance of access to the golden hall, implying that the Aljafería was destined for people whose status would allow easy access to the sovereign and his palace (Robinson 1992: 58-59) (Fig. 3).

The architecture of the palace and its ornamentation, adopted a metalanguage, codes understood by intellectuals, full of cultured references to the Andalusian traditions, literature, and science (Calvo Capilla 2012: 71-72). The throne hall's walls were covered with Arabic inscriptions bordered by motifs located at the eye level of adults seated on the floor (Robinson 1997: 145-155). The design and ornamentation of the golden hall and the whole taifa palace anticipates enriching the majlis topics by allowing its members to contemplate the metaphorical approach applied throughout the palace (Fig. 4). The Aljafería was perceived by Banu Hud as paradise, *Jannah*,<sup>14</sup> on earth, which was illustrated through the architectural design and embellishment of the palace. The intersection of the remarkable arches materializes architecturally the

14. *Jannah*: in Arabic refers to paradise or heavens, and also to gardens and vegetations. *Jannah* is the ultimate reward for the afterlife as believed by Muslims (Zakzouk 2017).

concept of paradise, where the poly-lobes of each opening bay at the southern hall are consistently seven<sup>15</sup> in counting, which is believed in Islam as the number of heavens (Ahmadi and Meftah 2013: 37-53) (Fig. 5). Moreover, the garden in Islamic architecture is viewed as a sample of paradise in several ways. Since the Quran describes Paradise as a garden, *Jannah*, even the simplest Islamic courtyard contained aromatic floral plants, a fountain, pool, shade, and a minimum of few trees which are all symbolically a reflection of paradise (Lehrman 1980: 30-34). The garden at the patio of Santa Isabela of the Aljafería is designed to reinforce the concept of earthly paradise. The two flanking water basins connected by an elevated water channel created a reflection of the lavish arches of the porticos and arcade which enhanced the paradisiacal atmosphere of the courtyard (Barrucand and Bednorz 2007: 118-121). The selected aromatic fruit-laden trees of the Aljafería's garden, replicated the paradisiacal fruit trees mentioned in the Quran,<sup>16</sup> such as the citrus and pomegranate trees (Ruggles 2000: 215-222). The water basins created a drop in the temperature which offered a cool respite during the feverish Andalusian summers, especially at night during the royal majlis (Brown-Hedjazi 2017: 8). As for the setting of the majlis, the king and his courtiers sat on luxurious silk cushions surrounded by objects of diverse and exotic origins such as cloth, ivory, marble, glass, and metal to complete the sophisticated and scholarly setting, situated either in the garden or the throne hall (Robinson 2012: 181). A narration in al-Maqqari's book (Al-Maqqari 1968: 402) when the adib and scholar Ali bin Kyahr al-Tutili wrote to the poet Ibn Abdul-Samad al-Saraqusti inviting him to a court's majlis Uns describing the majlis as an infinite paradise of pleasure and laughter surrounded by musical instruments illustrate the practices of the majlis (Appx. 2).

The poetries of Ibn al-Sid illustrate the pleasures of the majlis as a platform for the communication of philosophical concepts. From the adab lens, The majlis as Ibn al-Sid explained was not only pleasurable but part of rituals that used metaphors and analogies through reflections of the soul and paradise (Asín Palacios 1940: 45; Fuentes 1987: 73-86). The experience of the poetry of the majlis was through improvising verses, as the reciter relied on the attention of the majlis circle to stimulate the journey of the physical interiors of the palace to the intellectual imagination of the interior of paradise (Brown-Hedjazi 2017: 9). The architectural design of the Aljafería palace enabled the paradisiacal experience of the majlis to muse the poets as described in their anecdotes and poems.

15. The number seven in Islam conveys divinity in many aspects, among them the number of heavens as described in the Qur'anic verse: "Allah is He Who created seven heavens, and of the earth the like of them; the decree continues to descend among them, that you may know that Allah has power over all things and that Allah indeed encompasses all things in (His) knowledge" (Quran 65:12) (Ahmadi and Meftah 2013).

16. "In them will be fruits, and dates and pomegranates" (Quran, 55:68)

## Conclusion

The adab majalis which were defined in this paper as the assemblies hosted by the sovereign and his court member that revolved about poetry and intellectual exchanges, assumed an essential role in the political and cultural aspect of Islamic dynasties over the years. From the pre-Islamic times to the prophet Mohammed and his companions rule that were followed with several dynasties such as the Umayyads, Abbasid, Andalusian Umayyads and the taifa kings, in which they all had a fundamental contributions in the development of the practice of the majlis.

The Hudid kings of the taifa of Zaragoza were known for their remarkably high intellectual court that included many renowned scholars such as; Abu al-Fadl ben Yosef Hasdai, Abu Mutrif al-Dabbagh, Abu al-Walid al-Baji, Abu Ishaq al-Tarsoni, and Ibn Bajja. Banu Hud hosted an outstanding majalis based on art, literature, philosophy, and mathematics, in the throne hall of their pleasure palace, the Aljafería. The royal literature majalis of the Aljafería were private informal ones that took place art night and included the Hudid ruler, his close noble courtiers, and the cupbearers to exchange poetic recitals, accompanied with the pleasure of wine and musical performances, known as majalis al-Uns.

The examination of the private literature royal majalis of the Aljafería palace are approached in this paper through the study of two art forms; poetry and architecture. The Arabic poetries and documented majlis anecdotes exhibit the rituals and customs of the majalis while the palatine architecture of the palace illustrate the setting format and hierarchical structures of these majalis.

The majalis of the Aljafería were demonstrated in the anecdotes by several poets and court members such as al-Fath ibn Khaqan, Ibn al-Sid al-Batalyawsi, and ibn Ammar, in which several of these narrations were collected by al-Maqqari. The poetries recited in the majalis were mostly on the topics of paradise, gardens, wine, or even the pleasures of the majlis itself, in which Banu Hud viewed the Aljafería as paradise on earth. The narrations described the majlis as an infinite paradise of pleasure surrounded by music. The anecdotes and poems described the majlis as an infinite paradise of pleasure surrounded by music where the majlis is conveyed as a space for exchanging philosophical concepts. The royal majlis of the Aljafería were not only pleasurable but part of practices that used metaphors and analogies through contemplations of the soul and paradise.

From the architectural lens, as the Aljafería was viewed as paradise on earth, The architecture and ornamentation of the palace assumed a metalanguage and inscriptions understood by intellectuals to enrich the majlis topics and allow contemplating the metaphorical approach applied throughout the palace. The metaphors of paradise were applied through the architectural design and embellishment of the palace, such as the repeated number seven through arches and other architectural elements, the design and layout of the garden of the patio of Santa Isabela, the water basins and the selected veg-



etations were all carefully selected to convey the concept of paradise. Moreover, the size and layout of the palace illustrate the dynamic and intimacy of the majlis and the level of hierarchy of its members.

To conclude, to enrich the understanding of the royal literature majalis of the Aljafería, it is noteworthy to analyze both art forms; the architectural design of the palace and the anecdote of these majalis since they are both interlaced in illustrating the paradisaical experience of these majalis.

## Bibliography

- Abbas, Ihsan. 1960. *Ta'rikh Al-Adab Al-Andalusī: 'aṣr Siyādat Qurṭuba*. Beirut: Dar al-Thaqafa.
- . 1962. *Tarikh Al-Adab Al-Andalusi: Asr Al-Tawa'if Wa 'l-Murabitin*. Beirut: Dar al-Thaqafa.
- Adamec, Ludwig W. 2016. *Historical Dictionary of Islam*. Third edit. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Ahlwardt, Wilhelm. 2008. *The Divans of the Six Ancient Arabic Poets: Ennabiga, Antara, Tharafa, Zuhair, Alqama and Imruulqais*. New Jersey: Gorgias Press.
- Ahmadi, Mohammad Sadegh, and Ahamd Reza Meftah. 2013. "Number Seven as a Symbol in The Quran and The Apocalypse." *Marifat-I Adyan* 4 (4[16]): 37-53.
- Al-Bukhari, Imam. 2003. *Moral Teachings of Islam: Prophetic Traditions from Al-Adab Al-Mufrad*. Oxford: Rowman Altamira.
- Al-Ghazālī, Abū Ḥāmid. 1998. *Iḥyā' 'ulūm Al-Dīn, 5 Vols*. Vol. 4. Aleppo: Dar Al-Wa'y.
- Al-Humaydi, M. 1095. *Jadhwat Al-Muqtabis Fi Dhikri Wulat Al-Andalus*. Cairo: Al-Dar Al-Misriyya Li Al-Talif Wa Al-Nashr.
- Al-Isfahani, Abu al-Faraj. 2002. *Kitab Al-Aghani (Book of Songs)*. Edited by Ihsan Abbas, Ibrahim Al-Saafin, and Bakr Abbas. Beirut: Dar Sadir.
- Al-Maqqari, Ben Muhammad. 1968. *Nafh Al-Tib: Min Gushn Al-Andalus Al-Ratib*. Edited by Ihsan Abas. Vol. 2. Bairut: Dar Sader.
- Al-Shahrazūrī, Ibn al-Ṣalāh. 2006. *An Introduction to the Science of the Ḥadīth (Kitāb Ma'rifat Anwā' 'ilm Al-Ḥadīth)*. Translated by Eerik Dickinson. Garnet Publishing Limited.
- Allen, Roger M A. 2005. *The Arabic Literary Heritage: The Development of Its Genres and Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Almagro, Antonio. 2010. "Los palacios omeyas, entre Oriente y Occidente." In *Umayyad Legacies: Medieval Memories from Syria to Spain*, edited by Antoine Borrut and Paul M. Cobb, 475-495. Leiden: Brill.
- Arnold, Felix. 2017. *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History*. New York, United States of America: Oxford University Press.
- Asín Palacios, Miguel. 1940. "Ibn Al-Sid de Badajoz y su 'Libro de los cercos' ('Kitab Al-Hada'iq')." *Al-Andalus* 5 (1): 45.



- Barberá Fraguas, Salvador. 1990. "A Poem on the Master Builder of the Aljafería." *Madrider Mitteilungen*, no. 31: 440-444.
- Barceló, José Mohedano. 2004. "Acerca de las funciones del Adab en la sociedad andalusí del s. V/XI. Código críptico y elite cultural." *Al-Qanṭara* 25 (2): 503-37.
- Barrucand, Marianne, and Achim Bednorz. 2007. *Moorish Architecture in Andalusia*. Cologne: Taschen.
- Beeston, Alfred Felix Landon, Thomas Muir Johnstone, R B Serjeant, and G R Smith. 1983. *Arabic Literature to the End of the Umayyad Period*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown-Hedjazi, Alexandria. 2017. "Invisible Worlds and the Experience of Space at the Aljafería: Zāhir and Bāṭin in Medieval Islamic Architecture." Stanford University.
- Brown, Jonathan A C. 2003. "The Social Context of Pre-Islamic Poetry: Poetic Imagery and Social Reality in the Mu c Allaqat." *Arab Studies Quarterly*, 29-50.
- Cabañero Subiza, Bernabé. 2008. "La Aljafería de Zaragoza." *Artigrama: Revista Del Departamento de Historia Del Arte de La Universidad de Zaragoza* 22: 103-129.
- Cabañero Subiza, Bernabé, and Carmelo Lasa Gracia. 1998. "La epigrafía del palacio hudí." In *La Aljafería*, 2: 373-389. Zaragoza: Cortes de Aragón.
- . 2002. "Cultura islámica." *Caesaraugusta*, no. 75: 697-766.
- . 2004. "El Salón dorado de La Aljafería: Ensayo de reconstitución formal e interpretación simbólica." In *Conocer Alandalús*, 1: 72. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo.
- Calvo Capilla, Susana. 2012. "El arte de los Reinos Taifas: tradición y ruptura." *Anales de Historia Del Arte* 22: 69-92.
- . 2013. "Ciencia y Adab en el Islam. Los espacios palatinos dedicados al saber." *Anales de Historia Del Arte* 23 (2): 51-78.
- Cardoso, Elsa. 2018. "The Scenography of Power in Al-Andalus and the 'Abbasid and Byzantine Ceremonials: Christian Ambassadorial Receptions in the Court of Cordoba in a Comparative Perspective." *Medieval Encounters* 24 (4): 390-434.
- Christopher, Melchert. 2012. "The Etiquette of Learning in the Early Islamic Study Circle." In *Education and Learning in the Early Islamic World*, 1-12. Lonodn: Routledge.
- Flood, T M. 2018. *Rulers and Realms in Medieval Iberia, 711-1492*. McFarland, Incorporated, Publishers.
- Fuentes, Joaquín Lomba. 1987. "El filósofo Ibn Al Sid y su paso por Albarracín y Zaragoza." *Studium. Geografía, Historia, Arte, Filosofía*, no. 1: 73-86.
- García Gómez, Emilio. 1952. "Una extraordinaria página de TTFsgj y una hipótesis sobre el inventor del Zéjel." *Etudes d'Orientalisme Dédiées à La Membre de Lévi Provençal*, Paris, 517-523.
- Görke, Andreas. 2010. "Jonathan AC Brown: Hadith: Muhammad's Legacy in the Medieval and Modern World. (Foundations of Islam.) Xii, 308 pp. Ox-

- ford: Oneworld Publications, 2009. £ 19.99. ISBN 978 1 85168 663 6." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 73 (3): 534-536.
- Griffith, Sidney H. 1999. "The Monk in the Emir's Majlis: Reflections on a Popular Genre of Christian Literary Apologetics in Arabic in the Early Islamic Period." *The Majlis: Interreligious Encounters in Medieval Islam* 4.
- Haikal, Ahmad. 1985. *Al-Adab Al-Andalusí Min Al-Fath Ilá Suqúṭ Al-Jiláfa*. Cairo: Dar al-Ma'arif.
- Hamilton, Michelle M. 2007. "Palaces of Memory: Mediation, Court Culture, and the Caliphate." In *Representing Others in Medieval Iberian Literature*, 15-31. New York: Palgrave Macmillan.
- Hamori, Andras. 1992. *The Composition of Mutanabbī's Panegyrics to Sayf Al-Dawla*. Vol. 14. Leiden: Brill.
- Hogendijk, Jan P. 1986. "Discovery of an 11th-Century Geometrical Compilation: The Istikmāl of Yūsuf Al-Muṭṭamīn Ibn Hūd, King of Saragossa." *Historia Mathematica* 13 (1): 43-52.
- Hoyland, Robert G. 2015. *In God's Path: The Arab Conquests and the Creation of an Islamic Empire*. Oxford: Oxford University Press, USA.
- Ibn-Haqan, al-Fath Ibn-Muhammad, and Muhammad Ali Sawabika. 1983. *Matmah Al-Anfus Wa-Masrah at-Ta'annus Fi Mulah Ahl Al-Andalus*. Bairut: Dar Ammar, Mu'assasat Al-Risalah.
- ibn Ahmad Andalusi, Said, Eloísa Llaveró Ruiz, and Andrés Martínez Lorca. 2000. *Historia de la filosofía y de las ciencias. O Libro de las categorías de las naciones (Kitab Tabaqat Al-Umam)*. Edited by Trotta. Madrid: Trotta.
- Ibn 'Idhārī, Muḥammad. 1967. *Kitāb Al-Bayān Al-Mughrib Fī Akhbār Al-Andalus Wa-Al-Maghrib*. Vol. 4. Tunis: Dār al-Gharb al-Islāmī.
- Joseph Francis, O'Callaghan. 1975. *A History of Medieval Spain*. Ithaca: Cornell University Press.
- Juarros, Francisco Juez, and María Teresa Pérez Higuera. 2000. "Símbolos de poder en la arquitectura de Al-Andalus." Universidad Complutense de Madrid.
- Kennedy, Hugh. 2015. *The Prophet and the Age of the Caliphates: The Islamic Near East from the Sixth to the Eleventh Century*. Routledge.
- Kirazli, Sadik. 2011. "Conflict and Conflict Resolution in the Pre-Islamic Arab Society." *Islamic Studies* 50 (1): 25-53.
- Lazarus-Yafeh, Hava, Mark R Cohen, Sasson Somekh, and Sidney H Griffith. 1999. *The Majlis: Interreligious Encounters in Medieval Islam*. Vol. 4. Otto Harrassowitz Verlag.
- Lehrman, Jonas Benzion. 1980. *Earthly Paradise: Garden and Courtyard in Islam*. Berkeley: University of California Press.
- Lomba Fuentes, Joaquín. 1989. "Significación de la filosofía islámica en Zaragoza." *Aragón En La Edad Media*, no. 8: 441-448.
- Mariam Rosser-Owen. 2007. "Poems in Stone: The Iconography of Amirid Poetry, and Its 'Perfection' on Amirid Marbles." In *Revisiting Al-Andalus: Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*, 34:83-98. Leiden: Brill.

- Meisami, Julie Scott, and Paul Starkey. 1998. *Encyclopedia of Arabic Literature*. Vol. 2. London: Taylor & Francis.
- Meri, Josef W. 2006. *Medieval Islamic Civilization: An Encyclopedia*. Vol. 1. New York: Taylor & Francis.
- Middleton, John. 2015. *World Monarchies and Dynasties*. Vol. 1-3. New York: Routledge.
- Rahman, Md Mizanur. 2018. "Education, Teaching Methods and Techniques in the Early Years of Islam During the Era of Prophet Muhammad (SAW)." *Retrieved 6 (26)*: 2019.
- Robinson, Cynthia. 1992. "Arts of the Taifa Kingdoms." *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*. New York: Metropolitan Museum of Art, 49-61.
- . 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.
- . 2002. *In Praise of Songs: The Making of Courtly Culture in Al-Andalus and Provence, 1005-1134 AD*. Vol. 15. Brill.
- . 2006. "The Aljafería in Saragossa and Taifa Spaces." In *The Literature of Al-Andalus*, 233-34. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2007. "Love in the Time of Fitna: 'Courtliness' and the 'Pamplona' Casket." In *Revisiting Al-Andalus*, 99-112. Leiden: Brill.
- . 2012. "Los idiomas del ornamento la Aljafería y la Alhambra." In *La Aljafería y el arte del Islam occidental en el siglo XI*, 177-200. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Robson, James. 1936. "The Meaning of the Title Al-Mu'allaqāt." *Journal of the Royal Asiatic Society* 68 (1): 83-86.
- Rubiera Mata, María Jesús. 1980. *Literatura Hispano-Árabe*. Madrid: Taurus.
- Ruggles, D Fairchild. 2000. *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Saboori, Mahmoud, Seyyed Mohammad Baqer Hosseini, and Mohammad Jafari. 2020. "The Effect of Quran on Hassan Ibn Thabit's Poetries." *Quarterly Sabzevaran Fadak* 10 (40): 449-465.
- Sobh, Mahmud. 2002. *Historia de la literatura árabe clásica*. Madrid: Ediciones Catedra.
- Starkey, Paul, and Julie Scott Meisami. 1998. "'adab.'" *Encyclopedia of Arabic Literature* 1: 54-60.
- Tabales Rodríguez, Miguel Ángel. 2001. "La transformación palatina del Alcázar de Sevilla, 914-1366." *Anales de Arqueología Cordobesa* 12: 195-213.
- Tibi, Amin Tawfiq. 1986. *The Tibyān: Memoirs of 'Abd Allāh B. Buluggīn, Last Zīrid Amīr of Granada*. Vol. 5. Leiden: Brill Archive.
- Toral-Niehoff, Isabel. 2015. "History in Adab Context: 'The Book on Caliphal Histories' by Ibn 'Abd Rabbih (246/860-328/940)." *Journal of Abbasid Studies* 2 (1): 61-85.
- Viguera Molins, María Jesús. 1992. "Las Taifas." In *Los Reinos de Taifas. Al-Andalus en el siglo XI*, 74. Madrid.

Vilá, Jacinto Bosch. 1960. *El Reino de Taifas en Zaragoza: Algunos aspectos de la cultura árabe en el valle del Ebro*. Vol. 10. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

Zakzouk, Mahmoud. 2017. "The Path to Paradise from an Islamic Viewpoint." In *Roads to Paradise: Eschatology and Concepts of the Hereafter in Islam* (2 vols.), 39-46. Brill.

## APPENDICES

Important to note, all poems included in appendices are an individual effort of an idiomatic translation from the original Arabic form.

### Appendix 1

قم سقني والرياض لابسةً ... وشياً من التور حاكه القطر  
في مجلسٍ كالسماء لاح به ... من وجه من قد هويته بدر  
والشمس قد عصفت غلاثلها ... والأرض تندى ثيابها الخضر  
والنهر مثل المجرّ حفّ به ... من الندامى كواكب زهر  
فحللت ذلك المجلس وفيه أخذان ... كأثم الولدان  
وهم في عيش لدن ... كأثم في جنة عدن  
فأنخت لديهم ركائبي وعقلتها ... وتقلدت بهم رغائبي واعتقلتها  
وأقمنا نتنعم بحسنه طول ذلك اليوم ... ووافى الليل فزدنا عن الجفون طروق النوم  
وظللنا بليلة كأن الصبح منها مقدود ... والأغصان تيمس كأثمًا قدود  
والمجرة تتراءى نهرًا ... والكواكب تخالها في الجو زهراً

Get up, and pour me a glass  
while the gardens are dressed  
in gowns of light woven by rain

in a majlis like the sky loomed with  
a face known as a full moon

and the sun yellowing its shields  
and the land dampening its green garments  
and the river like the galaxy surrounded with  
companions of planets as flowers

so I stayed in the majlis whose servers  
as if they are the servants of the Garden of Eden

.....  
we sat enjoying the glory of the majlis all day  
and the night came and our eyes forgot the roads to sleep

while we stayed in a night as if its morning will never come  
the branches leaned like stalks  
and the galaxy were seen clear as a river  
and the stars in the sky seemed blooming as flowers  
(Al-Maqqari 1968: 657-659)

## Appendix 2

وكتب علي بن خير التطيلي إلى ابن عبد الصمد السرقسطي يستدعيه إلى مجلس أنس:

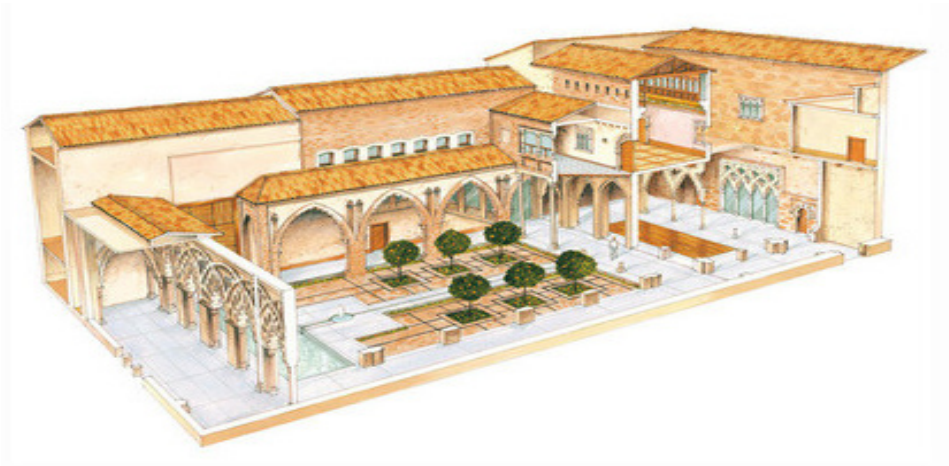
أنا - أطل الله تعالى بقاء الكاتب سراج العلم وشهاب الفم -  
في مجلس قد عبقت تفاحه ... وضحكت راحه  
وخفقت حولنا للطرب ألوية ... وسالت بيننا للهو أودية  
فنحن لنأيك عنا مقلة تسأل إنسانها ... وصحيفة فكن عنوانها  
فإن رأيت أن تجعل إلينا القصد ... لنحصل بك في جنة الخلد  
صقلت نفوساً أصدأها بعدك ... وأبرزت شمساً أدجاته فقدك

Ali bin Kyahr al-Tutili wrote to the poet Ibn Abdul-Samad al-Saraqusti inviting him to a court's majlis Uns saying:

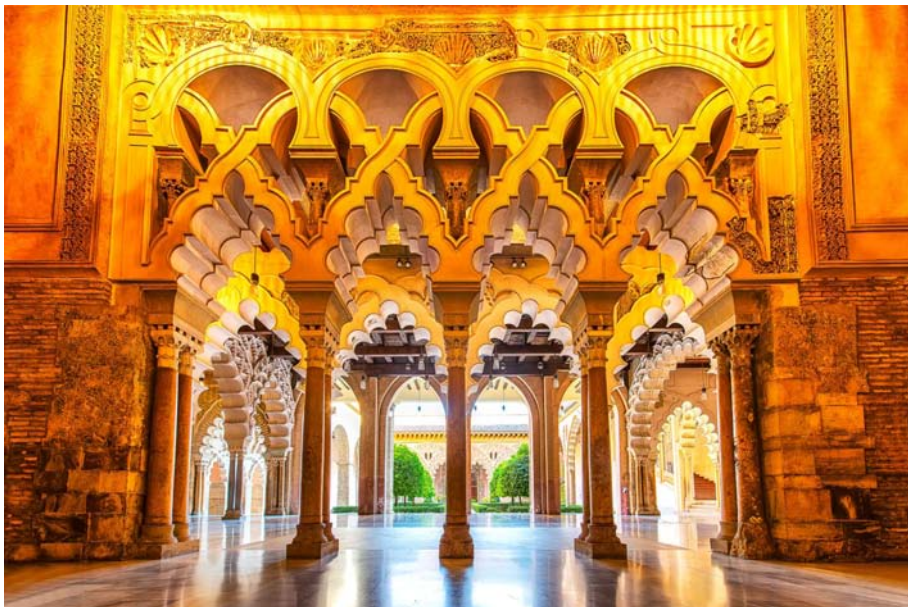
I – may God Almighty grant the writer “me” a long life, light of knowledge,  
and bright eloquence –  
in a gathering “majlis”  
whose apples are fragranced  
its drink cups are amused  
where flags of melody waved around us  
and rivers of delights ran between us  
and due to your absence  
the eyes are asking you for its person  
and the manuscript to have you as its title

if you desire to visit us  
we would welcome you in our paradise of eternity  
you would polish the rusted souls in your distance  
and bright the flares that been dimmed in your absence  
(Al-Maqqari 1968: 402)





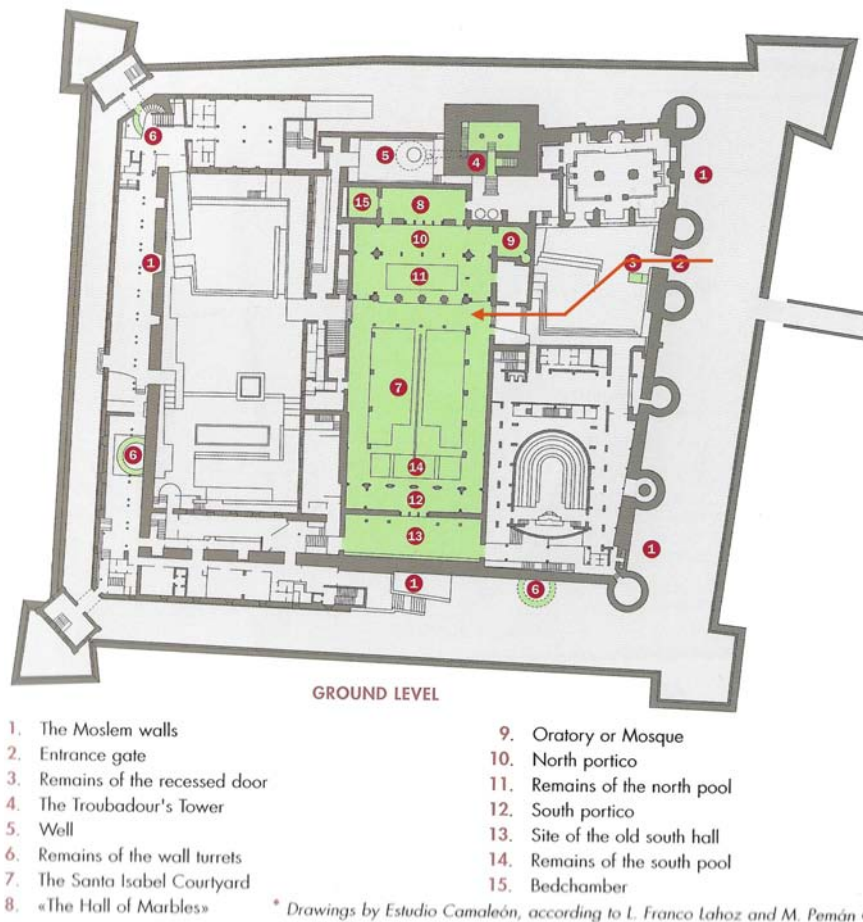
**Fig. 1.** A sketch of the Islamic Aljafería,  
by Fernando Aznar Cenamor, 2014,  
Retrieved from <https://www.bridgemanimages.com>



**Fig. 2.** The view from the Throne Hall,  
by Nico Trinkhaus,  
Retrieved from <https://sumfinity.com/hdr-photos/spain/zaragoza/aljaferia-palace>



A GLIMPSE TO ALJAFERÍA'S ROYAL MAJLIS



**Fig. 3.** The Taifa Palace Plan.

Retrieved from Sebastián, M. E., Gracia, J. L. P., & Sauras, I. S. (1999). *The Aljafería of Zaragoza: a historical, artistic and literary guide*. Cortes de Aragón.



**Fig. 4.** Arches of Taifa Palace of Aljafería. By the author



**Fig. 5.** Single bay of side gallery, by Margarita Sánchez Llorente, 2021. Retrieved from [https://islamicart.museumwnf.org/database\\_item.php?id=object:ISL:es:Mus01:9:en](https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object:ISL:es:Mus01:9:en)



# CECITUERA CELA (?): CONEXIONES ENTRE ARQUITECTURA Y LIBROS EN VIOLLET-LE-DUC Y SUS SEGUIDORES MEDITERRÁNEOS

Elena Ramazza

Facultad de Filosofía y Letras  
Universitat Autònoma de Barcelona,  
[elena.ramazza@uab.cat](mailto:elena.ramazza@uab.cat)

## Abstract

This contribution aims to explore the relationship between books and buildings in Modernist architecture inspired by the Middle Ages. By reflecting on the specificities of the two aesthetic languages and the forms of translation between one and the other, we delve into the origins of the historicist fascination and shed light on the modes of communication between the two periods. Through E. E. Viollet-le-Duc's *Dictionnaire Raisonnée de l'architecture française*, which translated medieval churches into modern words, the myth of the Middle Ages spread throughout Europe, reaching Italy and Spain. In these two countries, Viollet-le-Duc's lesson was taken up by certain regional identities, which traced new exchanges between books and architecture, due to the contemporary rediscovery of medieval manuscripts, whose aesthetics influenced artists.

**Keywords:** Viollet-le-Duc, architecture, mitology, manuscripts, restoration

## Introducción

La presente contribución pretende señalar algunas de las conexiones entre la arquitectura y el arte del libro que se han producido durante el siglo XIX, en el marco de la fascinación historicista por la Edad Media. Es notorio que en esa época la arquitectura experimentó la influencia por los edificios y las decoraciones medievales, de los que repitió y renovó las formas. Sin embargo, no se suele prestar atención a los medios y a los mecanismos que caracterizaron esta traslación de lenguaje de una época a la otra. Entre ellos, creemos que los libros y la literatura (es decir, los libros como objetos materiales y culturales) ocuparon una posición destacada.

Como punto de partida de la fascinación hacia el Medioevo, podemos identificar la publicación de una obra literaria, *Notre-Dame de Paris*, de 1831 (Hugo, 1844). En esa, su autor Victor Hugo, mientras abría el camino a la fascinación por el estilo gótico, reflexionaba sobre el gran cambio cultural que había supuesto el pasaje desde la piedra de las catedrales hacia el papel de los libros. Después de él, la obra del arqueólogo francés Eugène Viollet-le-Duc fue de los canales más importantes de difusión del medievalismo desde un punto de vista más propiamente artístico y arquitectónico. A lado de su monumental trabajo de estudio de las arquitecturas góticas, produjo una igualmente



monumental obra de publicación y divulgación, principalmente a través de la edición de su *Dictionnaire Raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* (Viollet-le-Duc, E. E. 1854-1868).

Analizaremos por lo tanto el caso de Francia como responsable principal de la difusión de un mito de la Edad Media a través de estos dos productos editoriales y, a continuación, veremos como el mito fue recibido y reelaborado en otras partes de Europa, en concreto en las ciudades de Barcelona y Bolonia. Estas dos ciudades, de hecho, impulsaron la relación entre arquitectura y literatura dejando entrar en la ecuación el estudio de los manuscritos compilados y decorados en época medieval. Además, en las dos ciudades el interés hacia la Edad Media tuvo efectos directos en la producción editorial contemporánea, aunque de formas distintas: tomaremos como ejemplos la revitalización del diseño de letras de estilo gótico en Catalunya y, en Bolonia, la costumbre de acompañar las grandes restauraciones por libros y panfletos que resucitaban un imaginario medieval, junto a sus huellas materiales.

Como referencia espaciotemporal, con respecto a Francia nos ocuparemos del periodo entre el 1831, año de la publicación de *Notre-Dame de Paris* (Hugo, 1844), y el 1870, año del exilio de Viollet-le-Duc como término último. En cuanto a España e Italia, nos referimos a un período más tardío, que va aproximadamente de 1870 a la segunda década del siglo XX.

### **Victor Hugo y Eugène Viollet-le-Duc: de la arquitectura al libro**

En 1836, el joven Victor Hugo publicaba la segunda edición de su novela *Notre-Dame de Paris*, ampliando ligeramente la primera versión que tanto éxito había tenido en las librerías y en los círculos intelectuales franceses. Una de estas ampliaciones se refería a las palabras '*Ceci tuera cela*' ('Esto matará aquello') que el archidiácono Claude Frollo pronunciaba con nostalgia mirando las torres de la catedral parisina, discutiendo con un compañero a propósito de la invención de la imprenta. Ya en la primera edición aquellas palabras deben haber sonado sibilinas, porque en esa segunda edición Hugo dedicó un capítulo entero a la explicación de la frase. (Hugo, 1844: 167-179)

Según el razonamiento del escritor, la invención de la imprenta habría acabado por matar las grandes catedrales. Eso habría ocurrido en un sentido simbólico, en un sentido que ahora llamaríamos comunicativo: si hasta todo el siglo XV —explicaba Hugo— la arquitectura había sido el medio principal de expresión y comunicación de las comunidades —que se veían reflejadas en las proporciones de sus naves, en los colores de las vidrieras, en las historias contadas por las decoraciones escultóricas, después de la invención de la imprenta toda comunicación era destinada a otorgarse a los libros, por su mayor facilidad de creación, expresión y difusión de las ideas (Hugo, 1844: 168-169, 175-179).

A la luz de esta intuición, Hugo miraba atrás y exploraba las maneras en las que la arquitectura había servido como significante de una comunicación

general, popular, cultural, exactamente como los libros fueron el medio de la cultura durante todos los siglos siguientes. En definitiva, las piedras, y no las páginas, habían sido el medio de comunicación primigenio entre una generación y la otra y el recipiente de los símbolos que habían formado el imaginario colectivo. Las catedrales también disponían así de sus propias letras y palabras —los elementos arquitectónicos y decorativos como piedras, pilares, arcos— dispuestas según sus propias sintaxis para crear sistemas discursivos que tomaban una forma final en el conjunto de la catedral.

Con la puesta en evidencia de la preocupación de Frollo, Hugo invitaba al lector a reconsiderar el lenguaje arquitectónico en cuanto medio de una *comunicación pre-libraria*. La novela misma, que no casualmente se intitulaba como la catedral, pretende ser un acto de traducción entre el lenguaje visual y material de las piedras de la iglesia y el lenguaje verbal que el espectador, libro-hablante, reconoce como familiar (Hugo, 1844: 101).

Un trabajo de traducción similar, aunque de carácter mucho más sistemático, puede ser identificado en la publicación del *Dictionnaire Raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* por el arqueólogo y restaurador francés Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, entre 1854 y 1868.

Los diez volúmenes de este diccionario monumental estaban divididos por voces en orden alfabético, abarcando así la gran mayoría de los elementos arquitectónicos: de los estructurales (arco, claustro, contrafuerte, portal) a los decorativos (balaustrada, capitel, vitral) y a los iconográficos (ángel, calvario, flores).

La traducción del lenguaje arquitectónico a los libros ocurría en este caso a través una primera fase de descomposición de las arquitecturas en elementos concretos y la siguiente explicación de ellos con palabras e ilustraciones. El fin de esta operación era doble: por un lado, evidentemente, se quería estudiar y divulgar la obra arquitectónica de la Edad Media francés. Por otro lado, la forma del diccionario debía servir como una herramienta para desarrollar una parte activa, creativa. Esta podía concretarse en forma de restauraciones de edificios antiguos, a los que se otorgaba nueva vitalidad, o de proyectos de edificios nuevos que aprovechaban de la sabiduría de los constructores medievales para experimentar soluciones modernas.

El mismo Viollet-le-Duc, a la voz «Restauration» de su *Dictionnaire Raisonné*, hablaba de la parte creativa en términos propios de la forma lenguaje verbal: una vez que el moderno había aprendido las palabras y las sintaxis del lenguaje medieval, tenía que utilizarlo para crear nuevos discursos, para decir algo nuevo. (Viollet-le-Duc, 1854-1868: t.8, 14)

En este sentido es fundamental aclarar el concepto de «espíritu» como fuerza propulsora de los estilos artísticos (Viollet-le-Duc, 1854-1868: t. 1, VIII). Según Viollet-le-Duc, los modernos, estudiando en profundidad la obra de los albañiles medievales, podían llegar a la comprensión del “espíritu” que determinaba sus elecciones, llegando así a pensar como pensaban ellos, identificándose con ellos. Moviéndonos a nivel del lenguaje, podemos pensar esta comprensión del «espíritu» como aquella fase del aprendizaje de un idioma,



cuando se deja de traducir las frases de la lengua materna para crearlas de cero, a través de los mecanismos propios del idioma aprendido.

Este «espíritu» era por lo tanto comprensible, conocible y consiguientemente reproducible por los modernos: en la capacidad de reproducción se fundaba la teoría de la restauración «en estilo» que rindió popular Viollet-le-Duc. El concepto de «espíritu», por lo tanto, no era algo exclusivamente personal, sino más bien compartido con los que pertenecían a un mismo lugar o a una misma época. Era el fundamento común de la cultura, lo que definía esa misma cultura. Por eso, el «espíritu» tenía que ver con la identidad colectiva, que fuera nacional, regional o comunitaria, y los productos del «espíritu», como las iglesias o los monumentos, acababan siendo símbolos o signos visibles de la identidad.

De aquí la convicción de Viollet-le-Duc que fuera posible reparar el hilo roto (el *fil cassé*) entre dos épocas, la medieval y la moderna, redescubriendo y revivificando este «espíritu» y con eso restableciendo la identidad colectiva que los modernos compartían con los antiguos (Bressani, 2014: 165-166, Viollet-le-Duc, 1854-1868: t. 1, VII, VIII). Las obras de restauración dirigidas por el arqueólogo iban justamente en esa dirección, incluso la restauración de la misma catedral de Notre-Dame de Paris, a la que intentó devolver el poder comunicativo que Hugo le había otorgado y que se había perdido debido al desgaste y a la mala conservación.

La concepción del arte medieval como un lenguaje que se podía conocer y recrear se difundió rápidamente en varias partes de Europa. En eso, jugó un papel importante la fuerza motriz que Francia tenía en ese momento desde el punto de vista cultural. Si desde la invención de la imprenta, como había explicado Hugo, el medio principal de difusión de la cultura era el libro, Francia dominaba seguramente el campo, por dos razones principales. La primera era que el idioma francés era conocido por toda Europa, las clases cultas lo frecuentaban y lo hablaban de manera corriente. En segundo lugar, y probablemente como consecuencia de eso, los canales de difusión de obras literarias en idioma francés eran muchos y muy activos, pues resultaba muy fácil al extranjero conseguir libros impresos en este país: libros de editoriales franceses como Hachette o Baillière se encuentran con facilidad en las bibliotecas de toda Europa, siendo entre las más importantes por la divulgación científica del siglo XIX.

Por lo que atañe Viollet-le-Duc en específico, su trabajo además se colocó en la ola de una moda neogótica ya ampliamente difundida, empezada en Inglaterra en el siglo XVIII y que ya se había expandido en toda Europa. El interés de otros países en los estudios medievales franceses no era solamente de tipo estético, sino también «espiritual» e identitario: muchas naciones estaban, como Francia, en un proceso de auto-percepción y de búsqueda de sus raíces, por lo tanto, aunque no podían replicar las formas de la Edad Media francés (por ser, concretamente, expresión de la identidad francés), sí podían replicar los mecanismos de conocimiento y uso del lenguaje identificados por Viollet-le-Duc y aplicarlos a su propia herencia nacional.

Los arquitectos sobre todo fueron los que adoptaron los textos de Viollet-le-Duc como manuales a la vez históricos y operativos. Pronto se difundió en toda Europa un estilo peculiar que se nutría de estudios sobre la Edad Media y al mismo tiempo traducía estos conocimientos en formas nuevas y modernas.

### Barcelona: del libro a la arquitectura

La influencia de Viollet-le-Duc fue determinante en el entorno barcelonés de las últimas décadas del siglo XIX, donde los arquitectos se enfrentaban con cada vez más frecuencia a la herencia medieval. El arqueólogo francés había señalado el camino doble del conocimiento y de la creación: sus seguidores catalanes Elias Rogent i Amat, Lluís Domènech i Montaner, Camil Oliveras i Gensana y Joan Martorell i Montells, entre otros, llegaron lejos en los dos sentidos, comprometiéndose en campañas de excursiones y en la historiografía artística por un lado y por otro lado produciéndose en restauraciones y revitalizaciones de edificios medievales, así como en proyectos de nueva planta de inspiración historicista.

Mientras los arquitectos redescubrían la herencia de las construcciones medievales, estudiosos como el lingüista Manuel Milà i Fontanals llevaban adelante un proceso de re-lectura y publicación de las primeras obras en lengua catalana, entre las cuales las poesías medievales. Llamaban la atención sobre los manuscritos y sus contenidos porque les reputaban evidencias del génesis del “espíritu” catalán, a la par de las expresiones artísticas. Tal coincidencia de intenciones no pasó desapercibida a los arquitectos, que se dejaron inspirar por la estética de los manuscritos, realizando así una conexión inédita entre los dos lenguajes literario y visual.

El primer contacto directo entre arquitectos y libros probablemente puede ser remontado a la restauración del Monasterio de Ripoll bajo la dirección de Elias Rogent, admirador de Viollet-le-Duc y fundador de la Escuela donde se formaron muchos de los modernistas catalanes (Hereu Payet, 1990: 30, 254, 263). La restauración de Ripoll fue una operación genuinamente *violettiana*: se procedió al estudio histórico del sitio y se decidieron algunas pautas que respondían a aquel que se creía ser el «espíritu» originario de la obra, sin respetar estrictamente las partes materiales que quedaban de ella, que por cierto eran muy pocas. Se le otorgó al monasterio una nueva operatividad, haciendo que funcionara otra vez como centro de la devoción y lugar de fundación de la identidad catalana.

Varios acontecimientos históricos hacían de Ripoll un lugar especialmente significativo por la fundación de la identidad catalana, uno de ellos siendo el grande *Scriptorium* que el monasterio impulsó a partir del siglo X. Muchas de las actas de fundación de Catalunya de aquellos tiempos y muchos de los manuscritos que habían dado inicio a la lengua catalana habían pasado por ese *Scriptorium*, y esto no pudo pasar desapercibido por los arquitectos.

De todos los artistas y arquitectos que frecuentaron Ripoll, él que más se interesó en los libros fue Lluís Domènech i Montaner. La motivación de este interés fue probablemente de naturaleza personal: Lluís era hijo de un encuadernador, Pere Domènech, y sobrino de un editor, Ramón Montaner, dueño de la editorial Montaner y Simón. Sus primeros trabajos artísticos, antes de recibir encargos de arquitecturas, fueron justamente diseños de cubiertas de libros. Él mismo fue director de una aventura estético-editorial que tomó el nombre de Biblioteca Arte y Letras (Sàiz i Xiqués, 2012: 17-26).

No sabemos si frecuentó directamente los manuscritos de Ripoll, pero en 1888 presentó en la Exposición Universal de Barcelona una obra editorial, un Misal, que diseñó para el obispo Josep Morgades i Gili, principal promotor de las restauraciones del Monasterio (Fig. 1). La cubierta del Misal, realizada materialmente por su hermano Eduard que había heredado el taller del padre, recordaba los evangelarios longobardos, con una cruz que partía el campo en cuatro partes y la decoración enriquecida por un uso importante del oro (Dalmau i Font, 2005: 37-39).

Durante toda su experiencia de diseño de letras y cubiertas, Domènech siguió una inspiración medievalista. En 1881 realizó la cubierta del libro *Fortuny*, por Josep Yxart, en la que reutilizó letras góticas del tipo que llamamos Blackletter, construidas por ejes verticales unidas en las extremidades por terminaciones a diamante. En sus diseños para las cabeceras de diarios, como *La Renaixensa* y *El Poble Català*, intentó compaginar la estética medieval con las formas modernas, obteniendo un interesante híbrido que respondía plenamente a las instancias de revitalización expresadas por Viollet-le-Duc.

Uno de los elementos que nos hacen creer fiable la hipótesis que Domènech frecuentara directamente los manuscritos antiguos es el diseño de las letras que aparecen a lo largo de la decoración del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Por estas letras, como las P y la G (Fig. 2), iniciales del benefactor Pau Gil, Domènech eligió un estilo que también se define gótico, pero difiere de la escritura Blackletter que había utilizado por Fortuny y que era la más comúnmente conocida como gótica. Este estilo, más redondo, tenía muchos rasgos en común con las letras capitales, probablemente de inspiración francés y lombarda, que se encuentran en numerosos manuscritos catalanes desde el siglo XIII hasta el XVI (Gray, 1986: 109, 227-228). Entre ellos, señalamos el libro de *Privilegios* de 1346, conservado en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (dicho *Llibre Verd*), que fue expuesto más de una vez junto a obras de arte, incluso en la Exposición Universal de 1888 (Fig. 3).

Dentro del Recinto del Hospital, letras de este tipo se ven repetidas en distintos tamaños, colores y materiales, incluso en el largo mosaico que rodea el entero recinto, los títulos del cual fueron compuestos por Lluís Domènech i Montaner, que con toda probabilidad diseñó también la forma de las letras junto a todo el resto de la decoración. En estos ejemplos —y hay muchos más— vemos como la arquitectura volvió a cruzarse con las palabras, pero esta vez no sólo a nivel de expresión cultural sino también de influencia esté-

tica: las letras, que solían pertenecer a la dimensión del papel, encontraron un nuevo medio y soporte dentro de la decoración arquitectónica.

### **Bolonia: la vuelta al libro**

En el mismo año 1888, cuando en Barcelona tenía lugar la Exposición Universal, en Bolonia se celebraba el octavo centenario de la fundación de la Universidad. De manera similar a lo que pasó durante la Exposición catalana, en las celebraciones colaboraron intelectuales y artistas que pertenecían a campos diferentes. Entre ellos, destacaban los lingüistas y literatos como Giosue Carducci, ocupado entonces en la revalorización de la literatura medieval y de la obra de Dante Alighieri, y Corrado Ricci, que en ese tiempo se dedicaba a la compilación del inventario de los manuscritos medievales de la Universidad. Participaron también artistas como Achille Casanova y Luigi Busi e intelectuales como Alfonso Rubbiani. Este último, en particular, fue uno de los más apasionados en el redescubrimiento de la Edad Media, y se comprometió en las restauraciones de palacios e iglesias medievales de la ciudad.

Rubbiani no tenía una formación de arquitecto, ni de artista: era un periodista y un escritor, pero esto no le impidió de dirigir las restauraciones, definir las pautas de las obras, cumplir las investigaciones históricas y en función de aquellas decidir los límites entre conservación y reconstrucción. Siguió el método indicado por Viollet-le-Duc, que admiraba abiertamente (Baldini *et alii*, 2014: 34).

Conservamos todavía los apuntes que Rubbiani tomó en los archivos, leyendo manuscritos, consultando documentos para reconstruir fielmente la historia de los monumentos (Fig. 4). Frecuentaba archivos y bibliotecas para encontrar sugerencias acerca de los elementos arquitectónicos que se habían perdido. Así como disponía Viollet-le-Duc, los libros desempeñaban un papel fundamental para proceder en una reconstrucción material: de los estudios históricos, en igual medida que del patrimonio materialmente existente, resultaron un gran número de almenas, logias, bóforas, triforas y decoraciones en cerámica que decoraron los palacios más simbólicos de Bolonia (Fig. 5).

Después de las primeras restauraciones sueltas, Rubbiani formó con su grupo de artistas e intelectuales el Comitato per Bologna Storica e Artistica, que se encargó de las restauraciones de los edificios más icónicos del casco histórico, como el Palazzo del Comune y el Palazzo Re Enzo. Las restauraciones reflejaban plenamente el estilo *violettiano*, persiguiendo instancias tanto conservativas cuanto creativas.

Muchos de los elementos que se habían perdido a lo largo de los siglos (ventanas, techos, pórticos, escaleras) fueron reconstruidos, así como debían aparecer en la época que correspondía el «espíritu» original del edificio. Las pautas de esta reconstrucción procedían de otro tipo de creación, de naturaleza inmaterial, diríamos «espiritual»: era la reconstrucción de la imagen de la ciudad como ciudad medieval. Las restauraciones se insertaban de echo

dentro de un movimiento más extenso de reformulación de la identidad ciudadana, que no interesaba sólo el campo arquitectónico sino también literario, artístico-figurativo y hasta político (Bernardini *et alii*, 2001: 24).

Por eso, no podemos entender plenamente estas obras si no las colocamos dentro de la cultura identitaria que las había impulsado y que ellas mismas contribuyan a mantener en vida. Rubbiani era un maestro en ese pasaje de la obra artística, arquitectónica, material y visible al plan inmaterial de la mitología, evocando con palabras sugestivas la historia y la identidad de la ciudad y de los ciudadanos. Para conseguirlo, utilizaba el medio de la página escrita: cada restauración se estrenaba acompañada por un libro que explicaba las motivaciones de las elecciones técnicas, pero también daba al edificio un papel concreto dentro de la historia de la ciudad, retratándolo como un testigo que era importante no olvidar, al contrario, debía renovarlo y recrearlo.

Uno de estos panfletos, se refería a las restauraciones de la iglesia de San Francesco, proyecto ambicioso y especialmente amado por Rubbiani, aunque en falta constante de subvenciones. Para atraerlas, Rubbiani difundió un escrito con el título *La facciata australe del San Francesco. Progetto di restauro* (Rubbiani, 1893). A pesar del título, casi nada técnico contenía ese librito, sino la explicación de la mitología que rodeaba la iglesia y que veía la Edad Media como la guardiana de su verdadero «espíritu», ocultado y debilitado con el paso de los siglos.

Rubbiani comentaba haber soñado en entrar a la iglesia por la noche y haber asistido a una reunión de espíritus (es curioso el traslado de significado de una palabra propiamente *violetti*) de los antiguos constructores, de los generales enterrados en las capillas y de los patrones del tiempo medieval que se habían quedado entre los muros de la iglesia y que custodiaban las fortunas de ella. No había ningún representante de los siglos posteriores al Renacimiento: al contrario, los espíritus medievales pedían a Rubbiani borrar las huellas que los siglos XVII y XVIII habían dejado en San Francesco, para que la iglesia pudiera volver a tener su alma verdadera (Rubbiani, 1893: 1-7)

No puede imaginarse una interpretación más directa de la concepción de las restauraciones como un paso de testigo entre el «espíritu» de los medievales y los modernos: la coincidencia es literal. Además, para describir mejor esa motivación inmaterial o espiritual de las restauraciones, Rubbiani tomaba prestadas palabras del campo semántico de la literatura: los espíritus le pedían devolver a la iglesia la antigua *poesía* franciscana que había animado los muros originarios. Como ya había pasado por Notre-Dame de Paris, arquitectura y literatura volvían a fusionarse en función de un objetivo común, el de transmitir una idea mitológica general sobre el Medioevo.

## Conclusiones

A través de los tres casos francés, español e italiano hemos notado cómo el fenómeno del medievalismo del siglo XIX consideraba los lenguajes ver-

bal-literario y el estético-arquitectónico como estrechamente vinculados el uno al otro. Hemos visto cómo la recuperación de la Edad Media en ese periodo recibió un impulso significativo del deseo de comprender la arquitectura traduciéndola en palabras, y de reconstruirla a partir de esas palabras.

Las dos estéticas, literaria y artística, se compenetraron hasta generar intercambios entre sí, como las inspiraciones de los manuscritos a la arquitectura que sobre todo en Barcelona tomaron la forma de letras decoradas, mientras que en Bolonia se desarrollaron más bien en el plan de la narración mitológica de los edificios.

El mito de la Edad Media se alimentó de los dos lenguajes de manera similar, reflejándose en la producción de los libros (desde un punto de vista gráfico por Lluís Domènech i Montaner y de contenido por Alfonso Rubbiani) así como en los palacios y sus decoraciones, hasta el punto de que no podemos pensar de entender las especificidades de un lenguaje sin comprender también el otro. Por lo tanto, el estudio del arte de esa época deberá tener en cuenta la interconexión entre estos dos aspectos de la cultura, y no podrá evitar de ser elástico e interdisciplinar.

## Bibliografía

- Baldini, E., Monari P., Virelli G. (ed.) 2014: *La fabbrica dei sogni: Il bel San Francesco di Alfonso Rubbiani*, Bologna, Bononia University Press.
- Bernardini C., Davanzo Poli, D., Ghetti Baldi O. (ed.) 2001: *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, Milano, A+G.
- Bressani, M. 2014: *Architecture and the historical imagination*, Londres, Routledge, Ashgate Book.
- Dalmau i Font, A. 2005: *El Patrimoni d'artistes modernistes a Ripoll*, Maideu, Ripoll.
- Domènech i Montaner, L. 1991: *Escrips politics i culturals*, Borràs, M. L. (ed.). Barcelona, La Magrana,
- Gray, N. 1986: *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*, New York, Phaidon Press.
- Hereu Payet, P. (ed.) 1990: *Elias Rogent i Amat, memories, viatges i lliçons, Barcelona*, Col·legi d'apparelladors i arquitectes tècnics de Barcelona.
- Hugo, V. 1844: *Notre-Dame de Paris*, París, Éditeur Perrotin.
- Poisson, G., Poisson, O. 2014: *Eugène Viollet-le-Duc*, París, Picard.
- Rubbiani, A. 1893: *La facciata australe del San Francesco. Progetto di restauro per Alfonso Rubbiani*, Bologna, Cenerelli.
- Sàiz i Xiqués, C. 2012: «L'altre Lluís Domènech i Montaner. Disseny, Arts gràfiques i projectes editorials», *El Sot de l'Aubó*, 40, 17-26.
- Viollet-le-Duc, E. E. 1854-1868: *Dictionnaire Raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, Paris, Édition Bance.
- . 1863: *Entretiens sur l'architecture*, París, A. Morel & C. Editeurs.



Imágenes

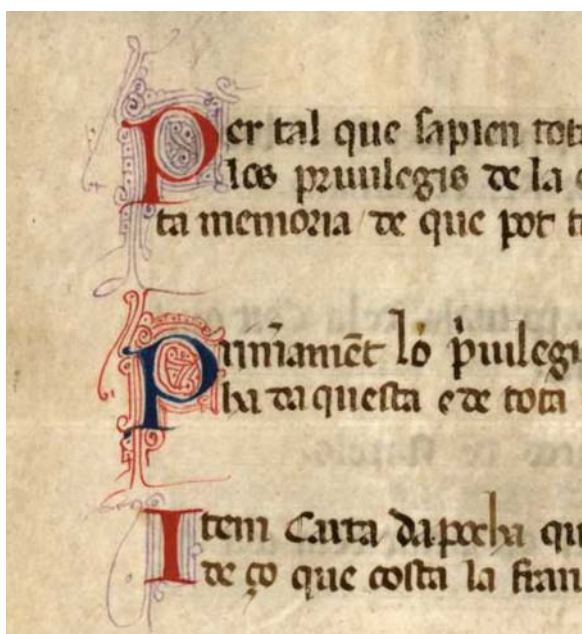


**Fig. 1.** Lluís Domènech i Montaner,  
Misal del Obispo Josep Morgades i Gili, 1888, Museu Etnogràfic de Ripoll.  
Foto del Fons del Museu Etnogràfic de Ripoll,  
[museuetnografic@ajripoll.cat](mailto:museuetnografic@ajripoll.cat)





**Fig. 2.** Lluís Domènech i Montaner, Hospital de la Santa Creu y Sant Pau, 1902-1912, detalle de la decoración arquitectónica del portal principal.  
Foto de Elena Ramazza.



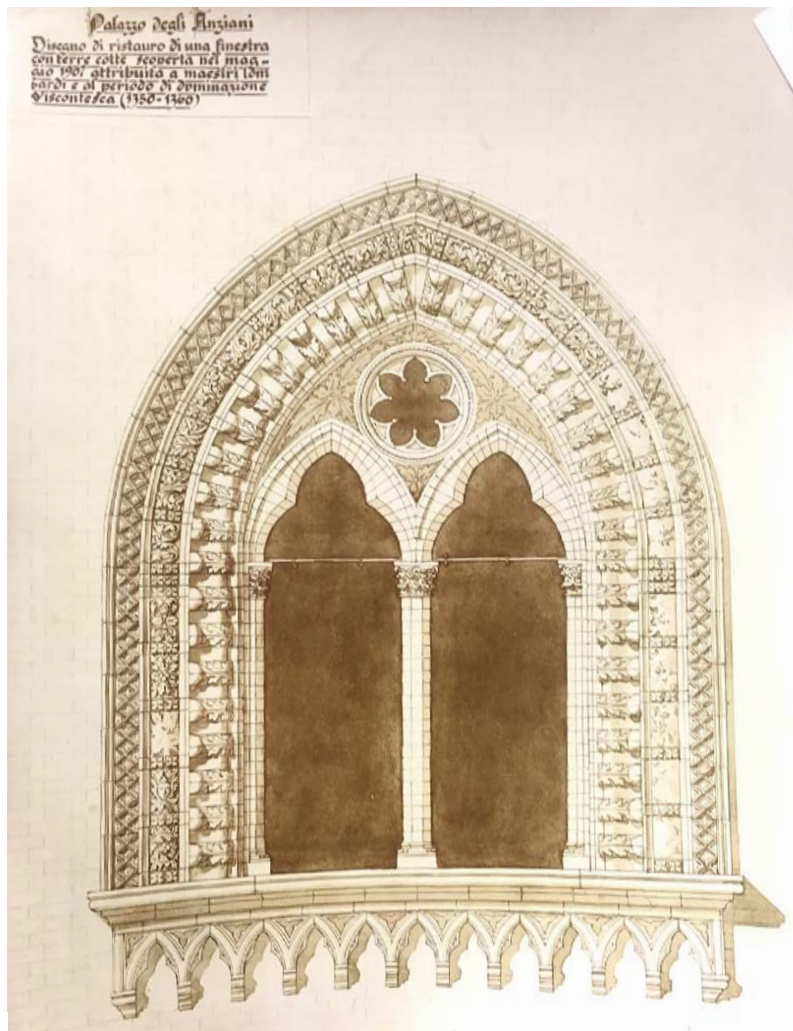
**Fig. 3.** Privilegios y Constituciones (Primer Llibre Verd), Arxiu Municipal de Barcelona, compilado entre 1025 y 1439, n. 010, folio 17, detalle. Foto de la versión digitalizada del libro por el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, [www.catalegarxiuunicipal.bcn.cat](http://www.catalegarxiuunicipal.bcn.cat).

Archiv. St. Stato. Bologna. Reggimento. Sec. XV.  
 Partimento. 1478 - 1479. foglio 160  
 1478 29. 51.

Item per omnes fides alias oblatum  
 fuit: quod de pecunijs extraordinarijs  
 Cam. solvantur libris viginti bon.  
 m. co. J. de palatio Marcato Vasillij  
 Partibus: cum quibus solvat libras  
 quindam bon. m. N. de la Sa. Agui-  
 lia p. parte pretii et solutionis  
 eiusdem Imaginis gloriose Virginis  
 Mariae: quam ~~fuit~~ facit et comif-  
 rione m. J. Antonorum et  
 ponatur et figatur in murum pala-  
 tii Residentis R. m. d. n. legati et  
 ipsorum duorum Antonorum: ubi  
 erat figura ipsius Virginis Mariae a  
 vultu et a plerumq. curiosa et testata  
 et alijs libris quinque convertat in  
 quosdam res pertinentes ad ipsos J. de  
 Antonorum pro ut in manuscripto  
 registrato continetur

l. 20.

**Fig. 4.** Apuntes de Alfonso Rubbiani tomados en el Archivo de Estado de Bologna, hacia 1900, Bologna, Archivo del Comitato per Bologna Storica e Artistica. Foto de Elena Ramazza.



**Fig. 5.** Achille Casanova (?), Dibujo de una ventana descubierta en el Palazzo degli Anziani, 1907, Bologna, Archivo del Comitato per Bologna Storica e Artistica. Foto de Elena Ramazza.



## IL·LUSTRATS I VIATGERS ROMÀNTICS, DUES MIRADES ANTAGÒNIQUES DE MALLORCA?

**Jaume-Bernat Adrover i Artigues**

Universitat Autònoma de Barcelona,

Facultat de Filosofia i Lletres

[jaumebernat.adrover@e-campus.uab.cat](mailto:jaumebernat.adrover@e-campus.uab.cat)

[caminsperduts@gmail.com](mailto:caminsperduts@gmail.com)

### Abstract

The early literary and artistic image of Mallorca is often linked to European travelers. While it is true that there is travel literature about the island very early on, tourists are not the first to describe and represent Mallorca through words and engravings. It is important to remember the contributions of the 18th-century local illustrated writers. As well as local and national scholars, like foreign travelers, also published travel books accompanied by images during the 19th century. The starting point of this study takes two views: that of local scholars, initially influenced by the Illustration, and that of European voyagers, grounded in the romantic tradition. Two different but not opposite visions have been decisive in creating the stereotyped image of Mallorca over time.

**Keywords:** Travelers, travel books, travel guide, Illustration, Romanticism, Mallorca.

Què és el viatger? El precedent del turista? O potser és quelcom més? Normalment, en l'imaginari col·lectiu, es tracta d'un individu que cerca aventures en terra indòmita, però a totes les persones a les que ens fascina la literatura de viatges sabem que hi ha tants de tipus de viatgers com de persones hi ha en aquest món i que, a més, no es tracta d'un invent del romanticisme, sinó que s'han documentat viatgers gairebé des que el món és món; això no obstant, no tots n'han deixat constància per escrit, ni a través de dibuixos, gravats o fotografies. És per aquest motiu que la imatge que més ha sobreviscut al pas del temps o que ens resulta més familiar és la figura del viatger del segle XIX. Aquest fou el moment en què es va produir l'auge del llibre de viatges. A més, es va consolidar la tendència d'acompanyar-lo amb il·lustracions.

Pel que fa al cas de Mallorca, i per extensió de les Illes Balears, la historiografia normalment ha fixat l'ull en els qui ens visitaren, els qui venien de fora: la mirada de l'altre.<sup>1</sup> Probablement, això és conseqüència dels arquetips de

---

1. Tal com és pot observar ja en publicacions tant primerenques com *Descobrint la Mediterrània* (1992) de Joan Miquel Fiol Guiscafré. O d'altres més tardanes com *Mallorca vista per viatgers alemanys* (2003), *Història de Foment del Turisme de Mallorca* (2005), *On brilla el Sol* (2007) o *Isla de las cien voces* (2019).



l'illa que va projectar la primitiva indústria turística abanderada pel Fomento del Turismo, entitat nascuda el 1905. Ja que la imatge que van projectar les primeres guies<sup>2</sup> que va promoure aquesta institució és pastorívola, una mena d'arcàdia rural. Evidentment, la majoria de la població era pagesa i analfabeta, però també hi havia bons escriptors, artistes o músics.

Aquests primers arquetips el que pretenien era atreure els estrangers; tot i que, sovint, sembla que els propis illencs també l'han assumida. I és que moltes persones encara creuen que els avantpassats dels actuals ciutadans de Balears és limitaren a aquest clíxé i que, per tant, no existiren intel·lectuals amb el desig de córrer món i de sortir d'un arxipèlag, que els escriptors de llibres de viatges van rebatejar de maneres tant diverses com les illes oblidades, les illes afortunades, l'illa de la calma, l'illa daurada, etc. I, com a conseqüència d'aquest pensament, sovint també s'ha restat importància a les descripcions i les imatges que van proporcionar de casa seva els erudits locals.<sup>3</sup>

No obstant, podem afirmar que això és una fal·làcia, ja que, des de temps pretèrits, trobem illencs que van sortir fora i, fins i tot, alguns arribaren a fer descripcions d'indrets de tot el món; així com també en trobarem que descrigueren els pobles i paisatges de Mallorca. Fins i tot, hi ha casos documentats en què es combinaran aquestes dues vessants, malgrat la seva ocupació professional no fos la d'escriptors de llibres de viatges.

Pel que fa al primer cas, cal esmentar el noble ciutadellenc, Bernat Josep Olives i de Nadal (1678-1715), va emprendre un gran viatge arreu d'Europa entre els anys 1699 i 1701 (Amorós i Canut 1995:15). Va arribar a visitar països com França, Anglaterra, Itàlia, Flandes o Holanda. Així mateix, tampoc podem oblidar els diversos viatges que emprengueren Joan Burgues Safortesa i Sureda (1756-1825) i el pintor Cristòfol Vilella (1742-1803). Ambdós visitaren ciutats com Barcelona i Madrid, però també altres països com França, Itàlia o Malta (Pascual *et alii* 2001:19-20). Pel que fa a Cristòfol Vilella, són il·lustratives les seves paraules autògrafes per reflectir-la visió pejorativa que tenien els propis erudits illencs de l'escena cultural mallorquina del segle XVIII: «en esta Isla son pocos los curiosos, y los libros menos» (Carbonell 2013: 61). Així i tot, podem afirmar que hi ha excepcions. Ho veurem en aquest estudi en què procurarem analitzar, de manera sintètica, però acurada, la primitiva

2. A finals del segle XVIII ja es publicaren guies sobre Mallorca com *Kalendario y guía de forasteros en el Reyno de Mallorca* (1799). I durant el transcurs del segle XIX es seguiren editant com *Guía Manual de las Islas Baleares con indicador comercial*(1891). Però el veritable boom de les d'aquestes publicacions es produí amb el naixement de Fomento del Turismo, que feu publicacions com: *Majorque. Station d'hiver* (1908), *Blearic Islands (Mediterranean) Spain* (1914) o *Pequeña guía de la isla de Mallorca* (1930). Amb tot, no serà l'única entitat que edità aquest tipus de guies. Trobem diverses editorials que publicaren guies de Mallorca. Fins i tot en trobem de molt luxoses, com *Mallorca* (1936) de la col·lecció *Album Maravella* editada íntegrament amb català. I que per la seva extensió i qualitat recorda més a un llibre de viatges.

3. En aquest cas no ens podem oblidar de les aportacions de personatges com Jeroni de Berard (Palma, 1742-1795) autor de *Viaje a las Villas de Mallorca* (1789) o Antoni Furió (Palma, 1798-1853) qui publicà *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares* (1840-1844).



imatge gràfica de l'illa, però, sobretot, ens centraren en les publicacions que combinen el text i la imatge en el context dels segles XVIII i XIX, per esbrinar si illencs i forans ofereixen una visió similar sobre aquest petit marc geogràfic que és Mallorca.

D'entrada, podem començar citant alguns precedents com els quatre mapes de l'illa, suposadament realitzats entre els segles XVI i XVII. Aquests són el que es guarden al Museu de Mallorca, l'atribuït a Miquel Bestard Cirer (1592-1633), el de l'Ajuntament de Palma atribuït a Marc Cotto (1605-1666) i el mapa anònim del Palau (Rosselló *et alii* 2015: 11-18). Tot i que no podem oblidar que ja que existien atles i cartografies en època medieval.

Caldrà esperar fins a les acaballes del segle XVIII, per veure, l'aparició d'una publicació de caràcter geogràfic acompanyada d'imatge gràfica. Estem parlant de *Atlante español, Reyno de Mallorca* (1779) de Bernat Espinalt i García. Una obra amb un marcat caràcter topogràfic i descriptiu. Hi trobem la descripció de diferents pobles de l'illa, fins i tot hi apareixen municipis petits com Sencelles: «La villa de Senzellas está situada en un llano à los veinte grados, y veinte y nueve minutos de longitud, y treinta y nueve grados, y quarenta y tres minutos de latitud. Su terreno es seco, y produce solo trigo, vino y ganados. Tiene doscientos y sesenta vecinos, y una Iglesia Parroquial dedicada à Santa Agata, con un Rector, y cinco Beneficiados: la gobierna un Bayle, y quatro Regidores, que también tiene jurisdiccion en los Lugares de Custrix, y Beniali...» (Espinalt 1779: 347-348).

Però, pel que fa a aquest camp d'estudi, allò més interessant són les imatges del gravador Juan Fernando Palomino: dues vistes urbanes un tant idealitzades (Espinalt 1779: Estampa 16 i 17). Així doncs, podem observar la Ciutat de Mallorca i la vila d'Alcúdia tancades per les seves respectives murades, amb la peculiaritat que les dues poblacions semblen envoltades d'aigua per tots els costats, per la qual cosa poden semblar petites illes independents. Són dues estampes ben curioses que no varen tenir la difusió de les trenta-quatre vistes de pobles que acompanyaven el mapa de Mallorca, que el cardenal Antoni Despuig (1745-1813) encomanà gravar l'any 1784. Unes imatges atribuïdes a la nissaga de gravadors, coneguts com els Muntaner, en què es poden veure les viles més pròsperes d'aquell moment. Les vistes de les poblacions es presenten en els laterals del mapa dins macs, els peus dels quals també hi ha una petita llegenda que proporciona informació de cada poble.

S'hi poden veure pobles de muntanya com Puigpunyent, que es representa envoltat de muntanyes i al mig d'una frondosa vall, tal com descriu el peu de la imatge: «Situada en un espacioso valle de olivos y otros arboles (...) Se cosecha aseyte, algarrobas, ganado, seda y frutas...» (*Catálogo-cartoteca* 2021). Despuig també va incloure estampes de pobles situats en orografies menys accidentades, com pugui ser el municipi de Santa Maria, que apareix envoltat de terres més planes, tal com descriu en el text que acompanya la vista: «Poblacion de 602 vecinos y 2426 almas; villa situada en una hermosa llanura...» (*Catálogo-cartoteca* 2021).

Es pot afirmar que les imatges del mapa del cardenal mallorquí són molt detallades i minucioses. Un exemple en són les representacions dels pobles veïns de Lluçmajor i Algaida en què s'hi poden observar les dues cares del massís de Randa, que està format per dues muntanyes superposades. Mentre que, a la vista des de Lluçmajor (Fig. 1), es poden veure totes dues elevacions, a la d'Algaida (Fig. 2) només hi figura una de les cares del massís, ja que la perspectiva únicament deixa veure la muntanya sobre la que hi ha assentat el monestir de Cura, que també podem veure al mapa de Despuig. Amb tot, aquesta no és l'única particularitat de l'obra ja que, a cada una de les reproduccions dels diferents pobles, també s'hi poden veure, en primer pla, les feines pròpies del camp mallorquí: batre, veremar, llaurar, pasturar els animals, caçar, etc.

Però la figura d'Antoni Despuig i Dameto va més enllà d'aquest mapa i de la seva illa. Cal destacar que, a banda de la seva magnífica carrera eclesiàstica, fou, potser, el representant més destacat de la il·lustració mallorquina. I, a banda de ser membre fundacional de la Societat Econòmica d'Amics del País, també fou col·leccionista d'obres d'art, sobretot d'escultures. Sense oblidar que també va fer nombrosos viatges per França i Itàlia dels quals en deixà constància per escrit. Així proporcionà descripcions de les ciutats i les esglésies que visità, tal com podem corroborar mitjançant els diaris de viatge que transcrivé el professor Marià Carbonell. Així, trobem documentades les eixides que féu a les ciutats més representatives d'Itàlia, de les quals en proporcionà curioses descripcions: «La catedral (de Siena) es una de las más curiosas de Italia por lo mucho bueno que contiene. El librito que tengo de dicha catedral servirá de guía» (Carbonell 2013: 65).

Tampoc no podem oblidar un altre noble i il·lustrat mallorquí, Jeroni de Berard (1742-1795), que arribà a ser membre de la Real Academia de San Fernando, així com també de la Societat Econòmica d'Amics del País. Aquest prohoms és l'autor de *Viaje a las villas de Mallorca* (1789); una obra que compagina text i imatge i que restà inèdita fins a les acaballes del segle XX, però que era ben coneguda per estudiosos com P. Villafranca, Bover, Furió o Talladas (Pérez 1983: n. p.).

El mateix Berard comenta, potser de manera inconscient, que feia feina de camp. Per realitzar el seu conegut itinerari pels pobles de Mallorca, va recórrer l'illa dues vegades (De Berard 1983: 9), un fet que no sorprèn si tenim en compte que la informació que proporciona de cada indret és acurada i detallada.

En referència als plànols i representacions de monuments que incorpora Berard, Lorenzo Pérez que és autor de l'estudi preliminar de l'edició de 1983, assenyala que, pel que fa als mapes i plànols, rebé l'ajuda del Doctor Sebastià Sans. Era un capellà amb coneixements de matemàtiques, geografia i dibuix. I, pel que fa a les qüestions artístiques, Berard s'hauria deixat assessorar pel ja esmentat Cristòfol Vilella (De Berard 1983: 9).

Pel que fa al contingut gràfic de *Viaje a las villas de Mallorca*, es pot afirmar que allò més representatiu d'aquest estudi són els «planos ignographicos

de las villas». A més d'incorporar un plànol en què es pot veure l'estructura i els carrers de cada poble, també introdueix una perspectiva de cada vila i les representacions dels seus monuments més representatius. Així doncs, podem apreciar molts detalls. De Lluçmajor, per exemple, en podem destacar la portalada barroca del convent de Sant Bonaventura. Així i tot, a dia d'avui, molts dels «planos ignographicos de las villas» s'han perdut a conseqüència d'una mala praxis dels hereus de Berard. Però, afortunadament, a l'edició de 1983, se'n recuperaren deu: Andratx, Fornalutx, Pollença, Alcúdia, Manacor, Felanitx, Santanyí, Lluçmajor, Sant Joan i Sineu.

Recopilant tot el que s'ha dit, es pot afirmar que la imatge de Mallorca en el transcurs del segle XVIII, vindrà de la mà dels il·lustrats illencs com Despuig o Berard. Tot i que no ens podem oblidar que també trobem altres publicacions d'il·lustrats espanyols sobre l'illa, que no incorporen obra gràfica. Un exemple és *Descripciones de las islas Pithiusas i Baleares* (1787) de José Vargas Ponce. I tampoc no podem oblidar que, en el segle XVIII sorgiran les primeres guies de viatge sobre l'illa com *Kalendario y guía de forasteros en el Reyno de Mallorca* (1799).

No va ser fins al segle XIX que Mallorca va començar a interessar els escriptors europeus de llibres de viatges. Unes publicacions luxoses que, com hem dit, podien incorporar imatges. Així i tot, seran molt pocs els llibres de viatges il·lustrats sobre Mallorca que sorgiran durant la primera meitat de la centúria. Però això canviarà a partir de la segona meitat del mateix segle, una evolució que va lligada a la millora de les tècniques de reproducció de les imatges i, per tant, a l'abaratiment dels costos d'impressió; uns fets que també varen fer possible l'auge dels *magazines* especialitzats en literatura de viatge.

Com a punt de partida, podem citar *Voyage dans les îles Baléares et Pithiuses* (1807) d'André Grasset de Saint-Sauveur. L'autor va romandre cinc anys a l'illa per tal d'oferir una visió precisa i concisa: «M'he obligat a oferir una descripció, la més exacta i detallada que m'ha estat possible, de les costes i de l'interior d'aquestes illes. Si qualque vegada m'he permès interrompre la descripció, tot inserint algunes anècdotes o reflexions, era perquè aquestes tenien relació amb el meu tema i m'han servit, al mateix temps, per alleugerir l'atenció fatigada a causa de l'aridesa i la monotonia dels detalls topogràfics» (De Saint-Sauveur 2002: 20). No se sap si va ser per les anècdotes o no, però el llibre comptà amb una bona acollida entre els lectors. Tan sols un any després, el 1808, es publicava a Londres la versió anglesa *Travel through the Balearic and Pithusian islands*. Així com també es publicà per primer cop a Viena en alemany. I, el 1825 s'edità a Milà en italià, i uns anys després, el 1832, a Nàpols. Ambdues edicions amb el títol: *Viaggio nelle isole Baleari e Pitiuse*.

A les diferents edicions consultades s'ha pogut localitzar cinc gravats, probablement de Jacques Grasset. Així doncs, trobarem dues representacions de Mallorca, dues de Menorca i una d'indumentària tradicional. L'obra també incorpora un mapa de l'illa, un fet que era bastant comú en aquest tipus de publicacions.

No va ser fins al 1840, que apareixerà una publicació en què es produeix un vertader esclafit d'imatges de l'illa. Es tracta de *Souvenirs d'un voyage d'Art a l'île de Majorque* (1840) de J. B. Laurens. Una obra que compta amb seixanta-tres litografies realitzades a partir dels dibuixos originals del mateix autor del text. Trenta-sis il·lustracions representen indrets de Mallorca, majoritàriament de Palma, Valldemossa i Sóller. Respecte a la capital, va reproduir els grans monuments civils i religiosos, així com també es fixà en els vestigis del passat islàmic. Hi trobem representacions de La Llotja, La Sala, el castell de Bellver, la porta de Santa Margalida, patis de cases senyoriales, etc. Pel que fa a les construccions religioses, donà prioritat a la Seu i Sant Francesc, sense oblidar-se del passat islàmic, incorporant imatges de l'Almudaina, la font del Sepulcre o els banys àrabs. En relació a les làmines de Sóller i Valldemossa, el protagonisme el tenen els paisatges naturals.

Però Laurens també s'interessà pels habitants de l'illa i les seves vestimentes tradicionals (Fig. 3), que van ser tot una troballa per al viatger: «Voy a tratar un asunto muy interesante para los pintores. El descubrimiento de un traje local bien caracterizado es para el arte tanto más precioso cuanto que por todas partes la antigua usanza en el vestir desaparece en obsequio a nuestras modas francesas» (Laurens 1971: 75). Unes paraules que exemplifiquen l'interès que van suscitar les vestimentes tradicionals mallorquines en tots els viatgers que van arribar a l'illa durant el segle XIX. Malgrat tot, la visió de l'illa que ofereix Laurens no és completa, ja que només va visitar els pobles més coneguts, però és una publicació que cal tenir en compte perquè ofereix un nombre considerable d'imatges en comparació amb les publicacions anteriors.

Un any després de la publicació del llibre del francès, aparegué la primera versió d'*Un hiver à Majorque*, tot i que l'edició definitiva no es va publicar fins al 1842. Una obra més que coneguda, en la qual l'escriptora George Sand narra l'estada que feu a Valldemossa entre 1838 i 1839. L'acompanyaven el compositor Frédéric Chopin, que ja patia problemes de salut, i els dos fills de l'escriptora. El més gran, Maurice, era dibuixant i emplenà un àlbum amb cent catorze dibuixos i croquis (Ferra 1960: 9). De segur que aquests esbossos van servir de dibuixos preparatoris per a les il·lustracions que acompanyaren com a suport visual algunes de les edicions de *Un Hiver à Majorque* (1841). Així, es pot observar a *Voyage a Majorque* (1868), en què es poden contar onze imatges que il·lustren els pocs indrets de l'illa que visitaren ja que, aleshores, era força complicat recórrer Mallorca amb un malalt; almenys, així ho explicà Sand per carta a una amiga seva: «Tothom que tos a Espanya és declarat físic, és empestat, leprós i ronyós. No hi ha pedres, bastons i policies a bastament per allunyar-lo de tot arreu...» (Sand 2013: 289).

Per aquest motiu, només es veuen representades tres àrees geogràfiques: Son Vent, la casa en la qual s'allotjaren a Establiments, el castell de Bellver a Palma i diverses localitzacions de Valldemossa. Aquest darrer indret centrà la majoria de les imatges, ja que era el lloc en què Sand i els seus acompanyants varen romandre més temps. Maurice, en aquest cas, donà prioritat a monu-

ments i paisatges naturals dels quals Sand proporcionà idíl·liques descripcions: «El mes de desembre, i malgrat les pluges recents, el torrent era encara un encantador rierol que corria entre tot d'herbes i de flors; la muntanya era alegre, i la vall encaixonada de Valldemossa s'obria davant nosaltres com un jardí primaveral» (Sand 2017: 153). Altrament, com ja havia fet Laurens, el fill de l'escriptora de Nohant també incorporà reproduccions d'indumentària.

Però, també hi ha una altra dona que incorporà imatges de Mallorca en una narració periegètica; es tracta de Lady Elizabeth Mary, marquesa de Westminster, qui publicà *Narrative of a Yacht Voyage in the Mediterranean during the years 1840-41* (1842); una obra que aparegué en dos volums l'any 1842. L'aristòcrata narra la travessa que feu pel Mediterrani a bord del iot *The Dolphin*. Durant aquest periple feu una aturada a Mallorca, concretament el Nadal de 1841. Una estada que explica en el capítol tretze del primer volum. Fou en aquest mateix apartat, en què també incorpora tres litografies de Palma: una vista en la que es pot veure la Seu i la Llotja rere les murades renaixentistes, l'antic alcàsser musulmà (Fig. 4), i un carrer de la ciutat on es poden veure diversos fassers. Això no fa més que evidenciar la visió exòtica que tenia de l'illa, tal com va demostrar mitjançant descripcions com aquesta: «La ciutat està fortament i completament fortificada per tot el voltant, amb amples passejos sobre els murs. Un sòlid portal condueix fins a dins la ciutat, que és extremadament pintoresca» (Fiol 1992: 66). Una visió que és compartida per tots els viatgers que arribaren fins l'illa durant tot el segle XIX.

El mateix 1842, es publicà el tom dedicat a Mallorca de *Recuerdos y bellezas de España*. Una obra clau pel que fa al romanticisme espanyol, que estava conformada pels textos de Pau Piferrer i les litografies de Francesc Xavier Parcerisa. Una publicació que, malgrat inscriure's en la tradició romàntica europea, també pretenia descriure la realitat: «Constantes, pues, en nuestro primer propósito, nosotros enlazamos la historia con la descripción de los sitios y de los monumentos; perdónesenos esta innovación en nuestro plan, creemos no fuera inoportuno, antes de internarnos en la relación de los recuerdos y bellezas de la isla, saber algo de sus épocas más antiguas...» (Parcerisa i Piferrer, Pau 1842: 3-4).

Així doncs malgrat el caire pintoresc dels gravats que formen part del tom dedicat a Mallorca, també s'intenten representar els monuments tal com son. Per això, també trobem elements que poden resultar útils per als erudits del moment, com per exemple, un plànol de la planta de la catedral. Tampoc no podem menystenir que les imatges, majoritàriament de monuments d'origen medieval, a dia d'avui, tenen un valor afegit, i és que ens permeten observar elements patrimonials desapareguts com el convent de Sant Domingo de Palma (Fig. 5).

En la mateixa línia, Antoni Furió Sastre publicà *Panorama-óptico-histórico-artístico de las islas Baleares* (1840-1844), una obra que, segons el seu autor, pretenia omplir les mancances de moltes de les obres de les quals ja hem parlat: «La Francia, Inglaterra y nuestra España, con sus Seminarios pintorescos, Almacenes literarios, Museos de familias, Panoramas, Recuer-

dos, y bellezas, han abierto un canal luminoso para ilustrar los pueblos. Pero con harto sentimiento hemos visto que no obstante los muchos monumentos dignos de memoria que encierran las Baleares, en nada han contado con su descripción, ni los antiguos ni los modernos autores de tales obras» (Furió 1988: n. p).

Així mateix, Furió, per tal de fer la seva obra més atractiva, també, incorporà nombroses imatges: «Prevalidos además de la calma que nos proporciona la situación topográfica de nuestras islas y del uso esmerado que hace de la prensa litográfica y de la máquina inventada por Mr. Daguerre el joven artista D. Francisco Muntaner, hemos creído debíamos aprovechar esta favorable coyuntura para dar á conocer á los amadores de las bellas artes y de la literatura cuanto encierran digno de memoria Mallorca y las demás islas á ella subordinadas» (Furió 1988: n. p). Per aquest motiu, Furió, inclou làmines dels principals monuments de Palma, però també vistes de pobles allunyats de la capital que, poc a poc, aniran cobrant més protagonisme.

En conjunt, podem afirmar que, durant la primera meitat del segle XIX, la majoria de viatgers que visitaren Mallorca i que en deixaren constància mitjançant llibres il·lustrats eren francesos. De fet, en termes generals, podem afirmar que, també, esdevingueren els primers «turistes» de l'illa. El professor d'història Antoni Marimon, en el seu estudi titulat *Els francesos a Mallorca* senyala que eren els estrangers que visitaven l'illa amb més freqüència. De fet, l'autor assenyala que, en les llistes de passatgers del vapor *El Mallorquín*, que era el vaixell encarregat de cobrir la línia Barcelona-Palma va poder documentar setanta-dos passatgers francesos entre els anys 1838-1940, mentre que només va poder documentar uns trenta italians i molts pocs britànics (Marimon 2010: 27).

Ja, a la segona part del segle XIX, van aparèixer un major nombre de publicacions realitzades per escriptors britànics, que eren conscients que, a casa seva, s'havia escrit poc sobre l'illa. Així ho demostren les paraules del cònsol britànic Charles Toll Bidwell: «Creiem que darrerament a Anglaterra s'han publicat poques coses sobre aquestes illes. Els llibres de viatges que s'han fet ressò de les Balears als darrers temps, són espanyols o francesos, i el darrer s'escrigué fa trenta anys. I precisament ha estat durant aquest període quan més s'han desenvolupat les principals fonts de riquesa de les illes» (Bidwell 1997: 34).

Bidwell és autor de *The Balearic islands* (1876), una publicació en que s'hi troba un únic gravat titulat *Alzines a la vora del torrent de Solleric*. Una imatge que esdevé insòlita ja que pren com a model un quadre del pintor mallorquí Antoni Ribas Oliver,<sup>4</sup> quan normalment eren els mateixos autors del text els qui realitzaven les imatges que incorporen als seus llibres o bé les encarregaven a un especialista del seu país d'origen.

4. A la mateixa publicació *The Balearic islands* (1876) s'indica que es pren com a model el quadre d'Antoni Ribas Oliver. Un pintura que no he pogut localitzar en cap col·lecció pública fins el moment.



Un cas ben diferent, serà el de Charles William Wood, que va incorporar un gran nombre d'imatges a la seva publicació *Letters from Majorca* (1888). No fou debades ja que ell era l'editor d'una important revista de viatges: *The Argosy*. A Wood, li interessaren els mateixos motius de Ciutat que a Laurens, però també incorporà novetats, com la representació de la portalada escul tòrica de l'església de Monti-sion o el claustre de Sant Antoniet, i, fins i tot, diverses imatges de El Terreno (Fig. 6), una barriada de Palma que es va acabar convertint en una colònia d'estrangers.

Pel que fa al seu itinerari a través de l'illa, com és habitual, donà prioritat a la costa nord, però amb la peculiaritat que ja realitzà alguna excursió: «Esta ida al Puig Majorera una tremenda empresa para mí. La naturaleza no me ha dado dotes de escalador ni de montañero. Aun que se me diga que el Puig Major no es una gran montaña, el camino que conduce a la cumbre debe ser ciertamente duro y penoso (...). Este camino hacia el Puig Major debe de ser uno de los peores del mundo. Creo que no tiene rival. Tropezamos frecuentemente con piedras sueltas, incluso la mula» (Wood 2007: 179 -182). Unes paraules que no fan més que evidenciar la voluntat de Wood de presentar l'illa davant el lector britànic com un lloc inaccessible i erm, però, al mateix temps exòtic i atractiu: «Viajamos a través de un paisaje hermosísimo. Había palmeras, con sus racimos bronceados, plantaciones de naranjos, otras de naranjos y limones, estos últimos con la fruta verde aún» (Wood 2007: 182). Així i tot, no només incorporà imatges del Puig Major i la zona de Tramuntana, també s'hi representen altres indrets com la monumental entrada de les coves d'Artà, l'Albufera d'Alcúdia, una vista de Manacor, etc.

Però, potser, han tingut molta més difusió les imatges de *Les îles oubliées* (1893), del rossellonès Gaston Vuillier,<sup>5</sup> que les que conté l'obra de Charles William Wood. De fet, les il·lustracions de Vuillier no només es limiten a Mallorca, també en trobarem de Menorca, Eivissa i Cabrera. També, tracta temes molt diversos, però sobretot mostra interès pel folklore i els costums populars. Així doncs, incorpora reproduccions de la vestimenta tradicional de les diferents illes que conformen l'arxipèlag balear i, també, inclou escenes costumistes com puguin ser les matances del poc, que aleshores eren tota una festa. Però, si hi ha un punt que cal destacar de l'obra de Vuillier, és la magnífica plasmació de l'interior de les coves del Drac (Fig. 7). Un fet que, sens dubte, representa una novetat, probablement fruit de la gran impressió que li va causar la visita a la gruta, tal com demostren les paraules que donen compte del moment en què va sortir de la cova: «Vaig tornar veure amb alegria el sol brillant, el cel blau, la mar i els espadats. Jo deixava una visió estranya, fantàstica, ombrívola, fatal, quasi tràgica, i la nostra terra plena de llum m'encantava. Ja en tenia prou d'aquest món entumit, d'aquests abismes contemplats per la nit, on viuen essers sense ulls, dins una fosca infernal, on

5. Una obra que es va publicar per primera vegada a *Le Tour du Monde*, l'any 1888, amb un altre títol: *Voyage aux îles Baleares*.

dorm, dins l'etern silenci una aigua d'aparença fluida com l'aire, on s'obren abismes terribles, on retrunyen potser, a profunditats que escarrufen, aigües sense claredat» (Vuillier 1990: 125-126). Unes paraules que també són un clar exemple de les exageracions que sovint trobem en molts de llibres de viatge sobre Mallorca.

Finalment, només queda esmentar una obra que no es pot comparar amb cap altre tipus de publicació sobre les Illes Balears. Es tracta de *Die Balearen in wort und Bild Geschildert* (1869-1891) de l'arxiduc Lluís Salvador. Una obra formada per diversos volums en que es combina la paraula i la imatge i que Bartomeu Font Obrador, autor de *Miramar, el archiduque y los mallorquines* va definir com «su obra capital, auténtico monumento litográfico» (Font 1993: 13). I és que el seu caràcter enciclopèdic i la seva voluntat científica defugen d'un simple itinerari viatger. En aquesta obra magna de l'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria, no només recull impressions i descripcions, sinó que, també, incorpora informació sobre temes ben diversos: botànica, etnografia, folklore, cultius, cens, religió, costums, tradicions, etc. A més, ofereix una visió transversal de les illes Balears, ja que no només s'interessa per una única àrea geogràfica. És per aquest fet que, sens dubte, criden l'atenció les paraules modestes amb què va encapçalar el primer tom de *Die Balearen*: «Les pàgines següents no són el resultat d'estudis profunds, sinó sols el recull de les anotacions tal com les vaig escriure l'estiu i la tardor de 1867 al mateix lloc, colcant en una mula, navegant pel mar, a les pobres barraques dels pagesos o als palaus dels mallorquins rics. Si contribuïssin a ampliar una mica els coneixements sobre aquelles illes, l'autor se sentiria llargament recompensat» (D'Habsburg 1999: 7).

Així mateix, el príncep austríac, també, feu referència a les imatges que acompanyen *Die Balearen*: «Sovint m'he confiat més al llapis que a la ploma i he intentat reflectir de la manera més fidel possible, en un gran nombre de dibuixos, no només el paisatge i els monuments artístics, sinó també la vida casolana, la indumentària típica i els costums dels habitants d'aquelles illes» (D'Habsburg 1999: 7).

Són uns mots evocadors que confirmen la voluntat d'enregistrar una realitat que devia intuir que estava a punt de desaparèixer, ja que, cap al final de la seva vida, va poder comprovar com l'illa anava canviant ràpidament. Va viure l'obertura del primer hotel de luxe de les Balears, el Gran Hotel, inaugurat l'any 1903 i que es presentava així davant els ulls de la societat: «Su elegante construcción y acertada distribución le colocan á la altura de los Hoteles más confortables del Continente. El gran Hôtel está dotado de todos los adelantos modernos y contiene 150 camas. Se distinguen por su elegancia el Salón de Conversación para las Señoras con su piano, el Salón de Lectura y Fumador para los caballeros, el elegante Restaurant y el gran Salón Comedor como el espacioso Vestibulo» (Albareda 1903?: n. p.).

Una perspectiva de l'illa molt allunyada de la que volia transmetre l'arxiduc a traves de *Die Balearen* i les nombroses publicacions que dedicà a l'arxipèlag. No obstant, el príncep austríac va ser condecorat per la primitiva indústria

turística. El 1909, el nomenaren president d'honor de Fomento del Turismo. Aleshores, l'Arxiduc ja no gaudia de bona salut ni forma física, ja que, tan sols un any després, quan la Diputació Provincial el nomenà fill il·lustre de l'illa, no es va deixar retratar. Per això, el pintor Joan Fuster, que s'havia desplaçat fins a la residència mallorquina de Lluís Salvador d'Àustria, va haver de conformar-se retratant l'amo de Son Moragues, una de les seves possessions de Valldemossa (Oliver 2022: 37).

L'Arxiduc morí l'any 1915 i tal vegada podem afirmar que la seva mort simbolitza, en certa manera, el final d'una època que trobaria el seu desenllaç l'any 1936. No podem oblidar que, després de la mort de Lluís Salvador d'Àustria, varen seguir arribant viatgers que seguiren publicant les seves aventures, però els autors de llibres de viatges van deixar de visitar Mallorca i en alguns cassos, les Balears, a conseqüència de la Guerra Civil espanyola.

Després, vindria la postguerra i l'arribada del turisme de masses, que canvià la fesomia de l'illa per sempre; un fet que ja intuïen els darrers dels nostres autors, i, fins i tot, els mateixos intel·lectuals illencs, tal com demostren les paraules que escrigué Miquel dels Sants Oliver a les acaballes del segle XIX: «Si tardas, Mallorca ya no será la primitiva que hayas podido entrever. Se habrán apoderado de ella los omnipotentes genios de la empresa, de la comodidad y de la moda» (Cirer 2009:145).

En conclusió, podem afirmar que tant els il·lustrats del segle XVIII, com els viatgers romàntics del XIX eren persones cultes amb una gran formació. I, tot i pertànyer a moviments culturals diferents, perseguien un mateix objectiu: posar en valor la bellesa de l'illa mitjançant la descripció o la plasmació plàstica dels seus paisatges i monuments més distintius. Així i tot, trobem matisos. Els il·lustrats nacionals provenien d'una formació acadèmica i científica per la qual cosa desitjaven transmetre una imatge fidel a la realitat. Per altra banda, els estrangers, amarats de l'esperit romàntic del seu temps, pretenien proporcionar una imatge més pintoresca. Uns estereotips romàntics que acabaran influïnt els erudits illencs del mateix segle XIX, tal com exemplifica el cas de l'esmentat Antoni Furió, autor de *Panorama...* Una moda que també va influir els erudits de l'Estat espanyol, tal com es pot veure en l'obra *Recuerdos y bellezas de España* de Francesc Xavier Parcerisa i Pau Piferrer.

Tot i això, sembla que els estrangers també es deixaven seduir per les aportacions dels illencs, alguns, fins i tot, arribaren a fer-ne referències directes. I també hi ha casos, com el de Bidwell que incorpora una imatge d'un pintor illenc al seu llibre. Així i tot, els autors forans, a diferència dels locals, van manifestar la necessitat de reivindicar-se com a autèntics descobridors de Mallorca. Una illa que, aleshores, es trobava al marge dels circuits arqueològics del turisme convencional. Per contra, els erudits del país reivindicaren les seves publicacions com a més completes i actualitzades que les dels seus antecessors. Sigui com sigui, uns i altres van contribuir a donar a conèixer i documentar unes illes aleshores oblidades i que, potser, ara són massa conegudes.

## Bibliografia

- Albareda, A. 1903?: *Guia de Mallorca. Recuerdo del Grand Hotel*, Palma.
- Amorós, J. L. 1999: *Al creuer de la història. L'època i la vida de Bernat Josep Olives de Nadal*, Palma.
- Belgrave, E. M. 1842: *Narrative of a Yacht Voyage in the Mediterranean during the years 1840-41* (Vol.1), Londres.
- Canaut, M. L. i Amorós, J. L. 1995: *Lo que vio Bernardo José en su viaje por Flandes, Holanda y Sur de Inglaterra*, Madrid
- Carbonell Buades, M. 2013: *El cardenal Despuig: col·leccionisme, GrandTour i cultura il·lustrada*, Palma.
- Cirer, J. C. 2009: *La invenció del turisme de masses a Mallorca*, Palma.
- De Berard, Jeroni 1983: *Viaje a las villas de Mallorca*, Palma.
- De Saint-Sauveur, A. G. 2002: *Viatge a les Illes Balears i Pitiüses*, Palma.
- D'Habsburg Lorena, L. S. 1999: *Les antigues Pitiüses*, Palma.
- Espinalt, B. 1779: *Atlante Español*, Madrid.
- Ferra, B. 1960: *Chopin i George Sand en Mallorca*, Palma.
- Fiol Guiscafré, J. M. 1992: *Descobrint la Mediterrània*, Palma.
- Font Obrador, B. 1993: *Miramar, el Archiduque y los mallorquines*, Palma.
- Furió Sastre, A. (1988): *Panorama de las Islas Baleares*, Palma.
- Laurens, J. B (1971): *Recuerdos de un Viaje Artístico a la Isla de Mallorca*, Palma.
- Marimon Riutort, A. 2010: «Els francesos a Mallorca». *Memòries Helène Choussat*, Palma.
- Oliver Fuster, J. 2022: *Joan Fuster 150 aniversari*, Palma.
- Parcerisa, F. X. i Piferrer, P. 1842: *Recuerdos y bellezas de España, Mallorca*, Barcelona.
- Pascual, A., Llabrés, J. i Murray, D. G. 2001: *Alfàbia: història dels jardins i del patrocini artístic dels seus promotors (1740-1860)*, Palma.
- Pérez, L. 1983: El «Viage» de Berard. *Viaje a las villas de Mallorca*, Palma.
- Rosselló Verger, V. M. i Bär, W. F. 2015: *Joan B. Binimelis, Vicenç Mut I els mapes murals de Mallorca (segles XVII-XVIII)*, València.
- Sand, G., Sand, M. i Johannot, T. 1868: *Voyage a Majorque. Preface et notice nouvelle. Un hiver a Majorque*, París.
- Sand, G. 2013: *Un hivern a Mallorca* seguit de *L'epistolari de la turista George Sand*, Barcelona.
- . 2017: *Un hivern a Mallorca*, Palma.
- Toll Bidwell, C. 1997: *Les illes Balears*, Palma.
- Vuillier, Gaston 1990: *Les Illes Oblidades*, Palma.
- Wood, C. W. (2007): *Cartas desde Mallorca*. Palma.

## Webgrafia

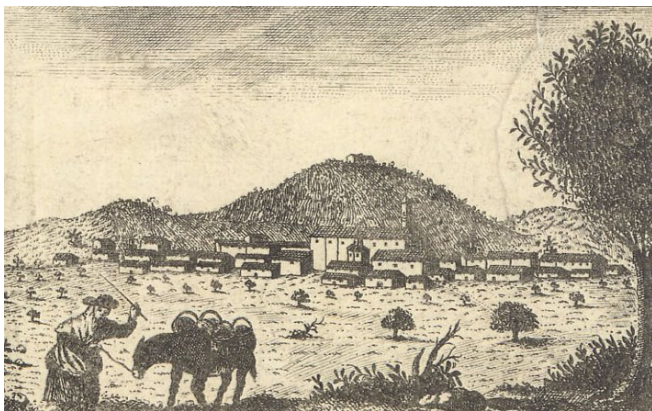
Instituto Geografico Nacional. (2 octubre de 2021). *Mapa (isla). Mapas generales. 1785 (1829)*. [ign.es/web/catalogo-cartoteca/recursos/html/023524.html](http://ign.es/web/catalogo-cartoteca/recursos/html/023524.html)

Les Musées de la ville de Paris. (1 de setembre de 2021). *Dames des Iles Balears*. [parismuseescollections.paris.fr/en/node/401815#infos-principales](http://parismuseescollections.paris.fr/en/node/401815#infos-principales)

## Imatges



**Fig. 1.** Vista de Lluçmajor,  
Mapa del Cardenal Despuig (edició 1829)



**Fig. 2.** Vista d'Algaida,  
Mapa del Cardenal Despuig (edició 1829)



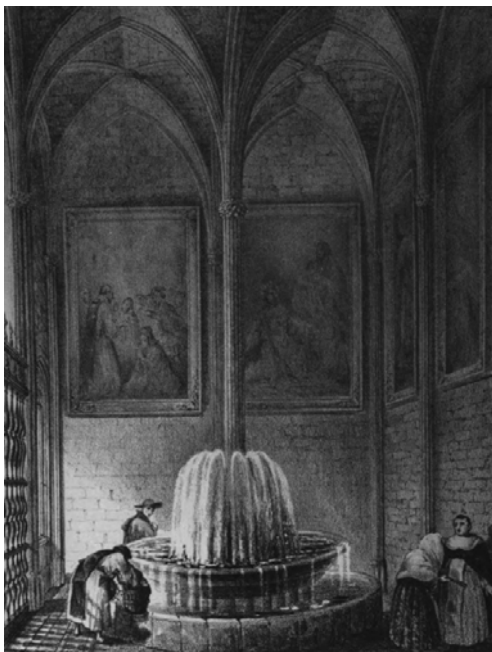


**Fig. 3.** Vestimenta tradicional,  
*Souvenirs d'un voyage d'Art a l'île de Majorque* (1840)



**Fig. 4.** Vista de l'Almudaina amb el castell de Bellver al fons,  
*Narrative of a Yacht Voyage in the Mediterranean during they ears 1840-41*  
(Vol. 1) (1842)





**Fig. 5.** Convent de Sant Domingo de Palma, *Recuerdos y bellezas de España, Mallorca* (1842).



**Fig. 6.** El Terreno (Palma), *Letters from Majorca* (1888)



**Fig. 7.** Interior de les coves del Drac,  
*Les îles oubliées (Les Balears)* (1893)

---

COMPARTINT CONEIXEMENT  
A TRAVÉS DELS PROCESSOS MUSICALS

---



## EL LEGADO DE LA CULTURA *BALLROOM*: ESTRATEGIAS DE AUTORREPRESENTACIÓN EN LOS ENTORNOS DIGITALES

**Paula Aguilera Martínez**

Universitat Autònoma de Barcelona  
Facultat d'Història de l'Art i de Musicologia  
[paula.aguilera@uab.cat](mailto:paula.aguilera@uab.cat)

### Abstract

The ballroom scene has always been home to LGBTQIA+ activism and has served as a safe space for self-exploration. Currently, virtual spaces have become essential for the creation of support nets among LGBTQIA+ people, which has allowed us to not only open new conversations and debates, but also to generate different strategies for the mediation of one's identity. In order to understand how the theses on gender have evolved and how non-binary identities are represented in a world driven by binary normativity, I have chosen the case of *El test de la Bravo y la Superpop* (2018), by Putochinomaricon, both in its studio version and the live performances. In this light, I will analyze, from a dissident perspective, the claims of the artist and the implications of their musical project, as well as the processes of mediation for non-normative identities in online and offline spheres using digital resources.

**Keywords:** Popular urban music, non-binary identities, ballroom culture, digital spaces, cyberactivism

A partir de la década de los 2000, el espacio digital ha ido evolucionando de tal manera que ha dado lugar a fenómenos propios en la creación, producción y transmisión de la música. Consecuentemente, podemos afirmar que hoy en día existe toda una generación que ha crecido consumiendo y compartiendo música en este entorno. Así, se han creado diferentes prácticas reforzadas por el descubrimiento de un entorno que ha proporcionado nuevos *inputs* y un mapa sonoro desconocido hasta este momento, propio de estas generaciones (Aguilera, 2021). Gracias a las tecnologías que entran en juego, se configuran nuevos sonidos, que dan lugar a escenas musicales completamente digitalizadas y desarrolladas principalmente en entornos *online* gracias a aplicaciones como SoundCloud, Spotify o, más recientemente, TikTok. Una de estas escenas es la denominada PC Music, consolidada en el marco anglosajón alrededor de 2013 y exportada a la escena hispanohablante gracias a artistas como Putochinomaricón. Como analizaré seguidamente, resulta evidente que esta escena se configura como un espacio idóneo para jugar con la autoexpresión y autorrepresentación, ya que los entornos digitales permiten

al usuario crear un cuerpo a partir del cual interactuar, que no tiene porqué estar sujeto a los roles del género asignado al nacer (Duval: 50, 2021).

En este contexto, es importante comprender que no hay separación ni desdoblamiento entre el espacio físico y el digital y, por tanto, tampoco hay un espacio que pueda considerarse liminal, sino que hay una transición fluida entre uno y otro. En palabras del académico Juan Bermúdez (2020), nos encontramos ante un entorno híbrido, al igual que Brophy, quien habla de una aumentación del espacio físico. «Cyberfeminists should not understand cyberspace as a utopian replacement for the spaces of lived experiences, but rather as an augmentation of those spaces.» (Brophy: 932, 2010).

Para muchas personas de estas generaciones, los espacios digitales se han convertido en el único espacio seguro en el que experimentar con la identidad propia, gracias a la creación de un cuerpo virtual, normalmente denominado *cyberself*, o «yo virtual». Igual que la cultura *ballroom* se presentaba, y sigue predominando, como un entorno en el que socializar y experimentar con otras personas *queer*, el algoritmo consigue crear círculos de usuarios con los que compartir experiencias y contenido, entre los cuales se encuentra la música. Este es uno de los fenómenos de los que Chenta Tsai, artista multimedia conocid<sup>1</sup> por el pseudónimo Putochinomarción, se sirve para crear y compartir su proyecto artístico.

Para esta intervención, me gustaría centrarme en su canción *El Test de La Bravo y La Superpop*, del álbum *Corazón de cerdo con ginseng al vapor*, publicado en 2018. para poder ofrecer un análisis en profundidad de la propuesta me he centrado no solo en los aspectos musicales y líricos, sino también en el videoclip y la puesta en escena de la misma. El tema pone de relieve la imposición del género binario y los roles de género que se proyectaban en el imaginario cultural de las décadas de los 2000 y 2010, reforzados en productos como las revistas españolas para adolescentes *Bravo* y *Superpop*. A partir de la simplicidad y la repetición de la composición y el uso del *camp* y la estética *trash* en el videoclip, Tsai consigue recoger un mensaje reivindicativo que pone de manifiesto el componente absurdo de los roles binarios de género y su imposición a lo largo de la etapa de la adolescencia.

Para el análisis, me baso en las palabras de García Manso *et al*, quienes resaltan en su artículo la importancia de la performatividad y la oportunidad que el *Net art* feminista ofrece en cuanto a las autorrepresentaciones:

En las representaciones de los cuerpos- sexo-géneros en Internet que se dan en las esferas del *Net art* ciberfeminista este tipo de performatividades de género, encuentran su campo de batalla en la reconstrucción del cuerpo, la modificación de sus esencias biológicas, su sobre exposición y sobre todo su lenguaje. Todas estas estrategias permiten una reescritura del sujeto que

1. Se usa la «x» como marcador de género neutro ya que «lx» artista así lo hace en sus redes sociales. Si bien es cierto que suele preferirse el morfema «e», ya que hace el lenguaje inclusivo más accesible para personas que usan herramientas de accesibilidad en los dispositivos, la «x» se sigue usando en el activismo migrante como reivindicación de la identidad racializada.



no corresponde ni responde ante las normas de género hegemónicas (García Manso *et al*: 69, 2016).

En este sentido, recojo la idea de la reescritura del sujeto de las autoras para analizar cómo el yo virtual que Putochinomarción crea para esta canción sugiere nuevas estrategias para representar las identidades más allá del modelo binario. Ello lo hago partiendo de una pregunta inicial: ¿Cómo se representa en el arte una identidad que el imaginario cultural occidental no concibe? Para conseguir respuestas más concretas, he dividido las estrategias en dos categorías, las sónicas y las estéticas.

De un lado, las estrategias sónicas se basan en el uso de herramientas de distorsión del sonido, en especial el *Autotune*, que permite modificar la voz hasta tal punto que sea prácticamente imposible asociarla a uno de los géneros binarios, ya que no se identifica el tono de esta, sino que se emite un sonido absolutamente robotizado. Además, el sonido de la PC Music, que usa elementos de la cultura digital como los ruidos de las notificaciones del teléfono o la música de los primeros videojuegos, crea una acústica característica de los artistas de esta escena, que consigue una armonía entre la voz robotizada y la base instrumental que la acompaña. En cuanto a la lírica, Tsai incluye referencias a la cultura pop de los 2000, como los personajes de la serie *Sexo en Nueva York* o la mención a las revistas *Superpop* y *Bravo*, para conectar con su audiencia objetiva y usa la repetición hasta el absurdo de estructuras lingüísticas, así como del estribillo, para introducir un elemento desnaturalizador que permita al público comprender el mensaje.

En lo que concierne a las estrategias estéticas, estas son especialmente notorias en el videoclip, pero también se pueden apreciar en las actuaciones en directo. Si nos centramos en el vídeo, la más clara es el ya mencionado uso del *camp* y la estética *trash*, también asociada a la escena PC Music por su asimilación del imaginario *Vaporwave*. De nuevo, estas imágenes aparecen en todo el videoclip, en el que se muestra un fondo monocromático delante del cual aparecen objetos como cabezas de maniqués o un figurín con forma de gato que representa lo que Tsai (VICE en Español, 2018) define como estética del bazar, que también tiene una clara intención reivindicativa de su identidad migrante. Estas imágenes, además, van acompañadas de unos subtítulos que nada tienen que ver con lo que se está cantando, sino que sirven como pie de página para introducir un elemento absurdo más y reiterar el elemento desnaturalizador al que apuntaba antes.

Si centramos la atención sobre la performance en directo, podemos apreciar unos códigos de presentación asociados a la escena urbana, como por ejemplo el uso de ropa ancha y *vintage*. Sin embargo, Tsai adopta esta estética y la modela para encajarla en una imagen reconociblemente *queer*. Esto lo consigue no solo con el movimiento y la danza, que incluye elementos típicos del *voguing*, sino también gracias al maquillaje y al uso de ciertos complementos, como guantes largos, cadenas o collares de látex. Sin embargo, es precisamente este maquillaje y esta presentación *queer*-urbana la que le per-

mite recrear el efecto del *Autotune* en la voz y desdibujar la figura del cuerpo y los rasgos que se podrían asociar con lo hegemónicamente masculino o femenino. En palabras de «ix» artista:

Creo que esta resistencia a querer ser un hombre *cis* la manifiesto con prótesis, con plásticos que deforman mi cuerpo para alcanzar esa imagen que corresponde con quien soy (uñas de gel, lentillas, maquillaje, depilarme las cejas, vestirme con sudaderas y pantalones *oversized* para ocultar la anatomía de mi cuerpo...) (Tsai Tseng: 100, 2019)

A modo de conclusión, este análisis ha demostrado la importancia de los espacios digitales en la reescritura de los sujetos fuera del modelo binario. Es por eso por lo que, lejos de demonizar la digitalización o pensar en los espacios *online* como un entorno ficticio, debemos esforzarnos por entender cómo funcionan y cómo el algoritmo da lugar a comunidades específicas y redes de apoyo entre disidencias. Además, viendo las oportunidades de comunicación y de traspaso de conocimientos que se presentan en estos espacios, considero interesante cuestionar el concepto que Halberstam introduce en su libro *In a queer time and space* (2005), en el que habla de la existencia de una temporalidad disidente según la cual las personas *queer*, ya que se ven obligadas a hacer una exploración de su sexualidad e identidad de género más profunda que las personas que siguen la heteronorma, y a hacerlo en un espacio marginal, llegan a ciertos hitos sociales, como la creación de vínculos sexoafectivos, más tarde. No obstante, considero que es interesante seguir investigando el concepto para encontrar nuevos matices a la teoría del autor, dado que, si bien es cierto que continúa habiendo una experimentación de la identidad que no se adhiere a las temporalidades de la heteronorma, este proceso se lleva a cabo de una forma más natural, vista la facilidad de acceso a los discursos de la disidencia, así como a la representación de estos cuerpos e identidades no normativas.

En definitiva, es evidente que los espacios digitales se han integrado en nuestra realidad para conformar un entorno híbrido. Gracias a ello, escenas musicales como la de la PC Music proponen herramientas tales como el *Autotune* o el imaginario *camp*, *trash* y *Vaporwave* que nos permiten encontrar nuevas estrategias para la reescritura y la autorrepresentación del sujeto más allá de las estructuras binarias.

## Referencias citadas

- Aguilera, Paula. 2021: «Espacios digitales y costumbrismo millennial: una historia de ironía, memes y cultura trash», *Cultural Resuena* (2021).
- Bermúdez, Juan. 2020: «¿Qué música? Si nadie toca... si nadie sabe... reflexionando el etnografiar de un *musicking* digital». *Boletín Música*, 52.53: 51-60.

- Brophy, Jessica E. 2010: «Developing a corporeal cyberfeminism: beyond cyberutopia.» *New Media & Society*, 12.6: 929-945.
- Duval, Elizabeth. 2021: *Después de lo trans. Sexo y género entre la izquierda y lo identitario*, Barcelona.
- García Manso, Almudena; Artenira da Silva Silva. 2016: «¿Normas y géneros?: performatividad en Judith Butler y la teoría ciberfeminista». *Revista Latina de Sociología*, 6.2: 76-115.
- Halberstam, Jack. 2005: *In a queer time and space*, Nueva York: NYU press.
- Tsai Tseng, Chenta. 2019: *Arroz tres delicias. Sexo, raza y género*, Madrid.
- VICE en Español. 2018: «Noisey Meets: Putochinomarcón», *YouTube* (2021).



# MANIFESTACIONES DE RECONOCIMIENTO EN OBRAS ARTÍSTICAS DE CUATRO MUJERES COLOMBIANAS

**Laura María del Pilar Martínez Álvarez**

Doctorado en Artes y Educación.

Facultad de Bellas Artes – Universidad de Barcelona

[lauramariadel Pilar.m@gmail.com](mailto:lauramariadel Pilar.m@gmail.com)

## Abstract

This paper presents the hypothesis that political and social art, developed in different periods of the 20th century in Colombia, and in particular, some works by the artists Débora Arango, Beatriz González, Clemencia Echeverri and Doris Salcedo, contain elements to talk about the political history of the country and to address the concept of recognition. It starts from a description of the concept of recognition, developed by Hegel, and recently taken up in social philosophy and political theory. Through the observation of artistic works: *El tren de la muerte* (1948) by Débora Arango, *Las delicias* 13 (1997) by Beatriz González, *Cal y canto* (2005) by Clemencia Echeverri and *Fragmentos* (2017) by Doris Salcedo, elements of vindication with the victims of the conflict are revealed and the way in which social and political art can be a key element to talk about recognition is argued.

**Keywords:** Recognition, political art, social art, violence in Colombia, victims.

## El concepto de reconocimiento

Cuando se habla de reconocimiento se quiere dar a entender la idea de “que las relaciones entre sujetos se caracterizan por una dependencia recíproca del aprecio o reconocimiento de los demás” (Honneth 2019: 7-8). La importancia de ser reconocido y de reconocer en el otro un igual y al mismo tiempo alguien independiente y con capacidad de agencia, radica en que sólo a partir de esa relación podemos alcanzar una subjetividad o una identidad bien lograda.

Axel Honneth, inspirado en la noción de reconocimiento que desarrolló Hegel en el periodo de Jena, construye una robusta teoría normativa y sustancial de la sociedad, basada en la lucha por el reconocimiento. Su interpretación de la sociedad burguesa-capitalista como un orden institucionalizado de reconocimiento, encuentra la base normativa de las aspiraciones de justicia a partir de tres esferas diferenciadas de reconocimiento desarrolladas en la sociedad moderna: la familia, el derecho y la sociedad civil, con estas tres esferas, Honneth quiere mostrar que la sociedad burguesa capitalista, al establecer paulatinamente nuevas formas de relación social, fue configurando un orden moral en el que los sujetos aprendieron a referirse a sí mismos en tres actitudes diferentes: «en las relaciones íntimas,

marcadas por prácticas de afecto y preocupaciones mutuas son capaces de comprenderse como individuos con sus propias necesidades; en las relaciones jurídicas, que se desarrollan según el modelo de la igualdad de derechos (y obligaciones) mutuamente otorgados, aprenden a comprenderse como personas jurídicas a las que se debe la misma autonomía que a los demás miembros de la sociedad, y, por último, en las relaciones sociales flexibles (...) en principio, aprender a comprenderse como sujetos que poseen habilidades y talentos valiosos para la sociedad». (Fraser y Honneth 2006: 113).

Este modelo, basado en tres esferas de reconocimiento, permite coordinarse con la autorrealización práctica de los individuos que se expresa en la autoconfianza, el autorrespeto y la autoestima. En efecto, como seres necesitados afectivamente, los humanos encuentran en el amor y la amistad las condiciones para la realización de la autoconfianza; en el reconocimiento jurídico como seres que tienen derechos afirman su autorrespeto; y, en la valoración social de sus cualidades y capacidades logran afianzar su autoestima.

La negación y el desprecio social de las expectativas normativas, a las que hacen referencia las tres esferas, le permiten a Honneth caracterizar la dinámica de los conflictos como luchas por el reconocimiento. El desarrollo patológico de las sociedades está ligado a una forma de desprecio que niega una correspondiente forma de reconocimiento. Así, el maltrato y la violencia física son formas de menosprecio que causan una herida moral en la autoconfianza del individuo; la desposesión de derechos, la discriminación y exclusión son formas de menosprecio jurídico que impiden el autorrespeto; y, el trato indigno, injurioso y despectivo produce heridas morales en la autoestima. La categoría *reconocimiento* ofrece un marco para comprender los reclamos y aspiraciones normativas que se desarrollan en la sociedad moderna, pero también las luchas y las patologías sociales que se expresan en formas de humillación y desprecio. Es por esto que, en una sociedad como la colombiana, con un conflicto armado de más de 60 años, en donde se han dado todo tipo de violaciones, es necesario hacer una fenomenología de los sentimientos de humillación moral, para poder entender y visibilizar la tragedia.

En el texto titulado *Estética del reconocimiento. Fragmentos de una crítica social de las artes*, Herzog y Hernández (2015) analizan algunos modos de reconocimiento en relación a diversas formas de manifestación artística y cultural. Por medio de diferentes formas de expresión artística, como son la pintura, la literatura y el cine, evidencian no sólo las afinidades teóricas existentes entre la teoría del reconocimiento y la teoría estética, sino también, las preeminencias que podría implicar una alianza entre estas teorías en el camino de eliminar muchas de las formas de no reconocimiento que afectan a una parte importante de la sociedad. Así pues, con este trabajo se espera, encontrar manifestaciones de reconocimiento en cuatro obras de cuatro artistas colombianas.



## Las obras y sus autoras

### *El tren de la muerte* (1948)

Débora Arango ha sido probablemente la artista más transgresora de Colombia. Habiendo nacido en la primera década del siglo XX, creció en una época en la que las mujeres eran aún ciudadanas de segunda, carecían de voz y de autonomía en un país conservador en extremo. Esto no le impidió convertirse en un hito hacia el cambio social en el país, al criticar el sistema jerárquico de la iglesia y concretar en su obra pictórica las vivencias de su región en los bajos fondos. Ella mostró en sus pinturas realidades que nadie quería ver, y en las segunda y tercera etapa de su trabajo artístico se centró en la sátira política y la denuncia social, convencida de que es necesario un testimonio histórico a través del arte y de los artistas.

En su pintura *El tren de la muerte*, prevalecen los rostros deformes que representan a cientos de presos capturados en la época de la Violencia (1948-1958) y transportados en vagones de tren, en condiciones absolutamente precarias, hacia un destino incierto. «El techo está pintado con colores de incendio y el piso sin carrilera con rojo sangre y sombras negras. En las paredes del tren, las manos de los asesinos han dejado también su roja huella. La composición en diagonal le da a esta imagen una dinámica particular, una progresión de tránsito incesante.» (Londoño 1996: s. p.) El investigador Santiago Londoño considera que esta obra de arte conserva una vigencia ineluctable puesto que después de varias décadas de haber sido elaborada, el alegórico tren de la muerte no termina su nefasto recorrido.

El contenido de esta obra nos permite pensar en la despersonalización de los seres humanos, en *El tren la muerte* la humanidad de los presos se reduce a su condición de delincuencia, allí dejan de ser padres de familia, actores de un grupo social o capaces de ejercicio político para reducir su existencia a la situación de quebrantadores de la ley. Carecen de reconocimiento jurídico, ya no tienen derechos y por lo tanto no pueden afirmar su autorrespeto. También se abre otro punto de reflexión que tiene que ver con a las formas de no reconocimiento que pueden conducir al delito.

### *Las Delicias 13* (1997)

Beatriz González se considera a sí misma, más que una artista política, una pintora histórica. Se interesa profundamente por encontrar los medios para cuestionar al poder. Había hecho crítica a partir de la ironía y a partir del humor, pero cuando desde su casa alcanzó a divisar el incendio provocado por la toma del palacio de justicia, comprendió que era el momento de hacer una crítica a partir del dolor. Se convenció de que el arte debe dirigirse a mirar la tragedia y de que hay que dejar un testimonio contundente de lo que ha pasado en el país.

*Las delicias 13* es una pieza artística que, junto con otras 34, conforman la serie *Las delicias*, elaborada por la artista entre 1996 y 1997. Las pinturas, basadas en recortes de prensa, presentan los rostros de madres de soldados heridos, asesinados o desaparecidos en la toma, por la guerrilla de las FARC, de la base militar de Las Delicias, en Puerto Leguizamo, Putumayo. Ataque en el que 27 militares murieron, 16 fueron heridos y 60 fueron secuestrados durante cerca de un año.

Los gestos de dolor de las madres nos hablan de un sufrimiento inconmensurable. Aunque no se ejerce sobre ellas la violencia directa, se les niega la posibilidad de experimentar el lazo afectivo que las une con sus hijos, lo que las convierte en víctimas que ya no encontrarán en el amor las condiciones para la realización de su autoconfianza.

### *Cal y canto* (2002)

La filóloga e historiadora del arte Sol Giraldo sugiere que una posición que ha llegado a caracterizar toda la obra de Clemencia Echeverri consiste en «mirar los grandes acontecimientos públicos, colectivos y políticos desde una sensibilidad personal, a pesar de la distancia de la mirada y la absoluta contención del sentimentalismo en obras donde las catástrofes del país reverberan en la piel de un sujeto real y particular.» (Giraldo 2017: 17). A partir de los años 90, Clemencia Echeverri ha volcado sus intereses artísticos hacia situaciones relacionadas particularmente con la violencia y la memoria en Colombia.

*Cal y canto* consiste en una video instalación emplazada en dos salas totalmente oscurecidas, donde se descuelgan telones blancos medianos como pancartas de manifestación, en las que se proyectan, desde cuatro video proyectores, imágenes de la precariedad que experimentan los sectores más desfavorecidos. «Esta obra, mediante capas visuales, cruza la ciudad de Bogotá desde el desasosiego, la indignancia y la infancia en abandono, como fantasmas que claman por ubicación y presencia.»<sup>1</sup> El sonido juega un papel fundamental tanto por la atmósfera envolvente que genera, como por el contenido, que consiste en ruidos urbanos cruzados con los clamores de una mujer cuya fuente de subsistencia es el reciclaje de botellas y papel. «Una y otra vez el canto, el grito que se deshace en la multitud, el llamado de las campanas, los seres callejeros sobre un fondo gris, nos miran mientras se ocupan de sus escasas posesiones, vestigios de sus luchas por la supervivencia.» (Ramírez 2003: sp)

En la obra *Cal y canto*, se presenta una realidad nacional que es consecuencia de las situaciones problemáticas, relacionadas con quiebres macroestructurales del país, resultantes de la mala administración que conduce

1. Acotación de Marta Rodríguez tomada de: <https://www.clemenciaecheverri.com/studio/index.php/proyectos/cal-y-canto>.

a la violencia, al desempleo y a la pobreza. Allí se evidencia la carencia de reconocimiento jurídico y social, por parte de un estado que desatiende las necesidades de la ciudadanía. En el desempleo y la indigencia, se carece de la valoración social de las cualidades y capacidades de miles de personas que no logran afianzar su autoestima.

### *Fragmentos* (2017)

A lo largo de su carrera, Doris Salcedo ha desarrollado propuestas artísticas en las que pone de manifiesto su postura de inconformidad frente al hecho de que quienes detentan el poder puedan destruir vidas humanas. Sus instalaciones inician con testimonios de víctimas del conflicto, por medio de los cuales se recogen y se definen situaciones específicas. Según la artista, las obras resultantes permiten una reparación simbólica que, aunque se da de una manera mucho más simbólica y discreta de lo que la víctima pudiera desear, seguramente no lo suficientemente directa, guardan una memoria y transportan al presente, acontecimientos siniestros del pasado, sin representarlos.

*Fragmentos* es el nombre de un contra monumento que está conformada por tres espacios articulados en una gran superficie metálica, elaborada con material resultante de la fundición de parte de las 8.112 armas entregadas por la ex guerrilla de las FARC. Para el proceso de tratamiento del metal, la artista invitó a decenas de mujeres víctimas de violencia sexual en el marco del conflicto armado, a trabajar el material, a martillararlo y con cada martillazo, a martillar su historia y a reinventarla. Con la obra *Fragmentos* se ponen a los pies de los observadores 37 toneladas de armamento inhabilitado como prueba perenne de que es posible superar los conflictos a través del diálogo y de que, pese al escepticismo de muchos colombianos, con la salida de circulación de estas armas de gran capacidad letal dejaron de apagarse muchas vidas y dejaron de atenderse miles de pacientes en los hospitales militares del país. La obra es testimonio de que sí ocurrieron los diálogos de paz. Este contra monumento se sitúa en el lugar de las víctimas, aquellas que no han sido nombradas, que han sido excluidas y marginadas, pero que tienen nombres e historias. La obra en sí misma es un grito contra el clasismo, el racismo y, en general, contra la guerra y la opresión de nuestra nación. Según la autora, este contra monumento es una muestra de que el arte está también para nombrar a las víctimas y para contar sus historias. Así pues, *Fragmentos* es una forma de manifestación estética del reconocimiento.

### **Bibliografía e Infografía**

Bal, M. 2014: *De lo que no se puede hablar: el arte político de Doris salcedo*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Giraldo, S. 2017: *La imagen ardiente: Sobre la obra de Clemencia Echeverri*. Bogotá: Ministerio de cultura.
- Hernández, F. y Herzog, B. 2015: *Estética del reconocimiento*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Honneth, A. y Fraser, N. 2006: *¿Redistribución o reconocimiento? Un debate político – filosófico*. Madrid: Ediciones Morata.
- Honneth, A. 1997: *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona: Crítica.
- . 2017: *Reconocimiento. Una historia de las ideas europeas*. Madrid: Akal
- Londoño, S. 1996: «Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana», en: *Revista Nómada*. <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/43-genero-balances-y-discursos-nomadas-6/674-debora-aran-go-la-mas-importante-y-polemica-pintora-colombiana> (2021)
- Ramírez, I (2003) «CAL Y CANTO: Una video-instalación de Clemencia Echeverri». Tomado de: <https://www.clemenciaecheverri.com/estudio/archivos/textos/articulos/calycanto/%20Cal%20y%20Canto%20C%20una%20video%20instalaci%C3%B3n%20de%20Clemencia%20Echeverri%20.pdf> (2021)
- Salcedo, D (2019) Entrevistada por María Jimena Duzán. *Revista semana*. <https://www.youtube.com/watch?v=MdNLzcx14uE> (2020)
- Entrevista. *Clemencia Echeverri habla sobre su vida y obra*. Tomada de: <https://www.youtube.com/watch?v=rv8LKpetBzc&t=66s> (2021)

# RECEPCIÓN DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA Y ELECTROACÚSTICA EN LAS SALAS DE CONCIERTO COLOMBIANAS A FINALES DEL SIGLO XX Y COMIENZOS DEL SIGLO XXI

**Juan Diego Martínez Álvarez**

Universidad Autónoma de Barcelona  
[juandiegouptc@gmail.com](mailto:juandiegouptc@gmail.com)

## **Abstract**

This article intends to show some demonstrations of qualitative character that allow to evidence how the electroacoustic and electronic movement emerged in the spaces of musical diffusion in Colombia. The paper is structured in four main parts. The first one is in charge of making a brief account of the birth of contemporary music in Latin America. The second part shows some antecedents of the musical avant-garde of the 20th century in Latin America and Colombia. The third part shows how an archival review of the emergence and diffusion of these two musical concepts in concert halls in Colombia was carried out. And finally, the fourth part concludes with evidence of the impact of these two concepts in the Colombian musical movement.

**Keywords:** Musical avant-garde, colombian music, electronic music, electroacoustic music, concert halls

## **Breve recuento del nacimiento de la música contemporánea en Latinoamérica**

La música latinoamericana se ha caracterizado por su intención de expresar cualidades nacionalistas, sin embargo, fue inevitable que se dejara influenciar por la música europea. Por esta razón, en América Latina se utilizaron los conceptos compositivos tradicionales de Europa, en su gran mayoría tonales y formales, para crear música autóctona, lo cual criticaron varias personalidades del entorno musical de principios del siglo XX.

Juan Carlos Paz (1897-1972), quien estudió en Buenos Aires y Francia, pero que, sobre todo, se formó como autodidacta, criticaba a los músicos que pretendían hacer música nacionalista usando como base los principios compositivos tradicionales europeos, ya que consideraban que trabajaban en un material muerto que generaba un retraso en la música latinoamericana. Además, según Miranda y Tello (Miranda y Tello 2011: 180) «Las propuestas musicales de Paz, fueron basadas en el dodecafonismo y el serialismo de Schönberg y Alban Berg.»

Juan Carlos Paz fue uno de los primeros músicos latinoamericanos en emplear el dodecafonismo, y por lo mismo, sería uno de los primeros en pro-

mover esas vanguardias europeas en Latinoamérica con obras como *Primera composición en los 12 tonos para flauta, corno inglés y chelo* (1934); *Segunda composición para flauta y piano* (1935); *Diez piezas sobre una serie de los 12 tonos para piano* (1935); *Passacaglia para orquesta* (1936), y *Cuarta composición en los 12 tonos para violín solo* (1938). (Miranda y Tello 2011:180).

Junto con Paz aparecieron otros compositores pioneros del dodecafonismo y serialismo, por ende, de las vanguardias musicales europeas, el español, nacionalizado mexicano, Rodolfo Halffter (1900-1987) quien, al establecerse en México, compuso *Tres hojas de álbum* (1953) y sus *Tres piezas para orquesta de cuerdas* (1954). Según el propio Halffter, «las primeras obras dodecafónicas escritas en México», lo que él consideraba «un hecho histórico». (Miranda y Tello 2011: 180).

Sumado a los anteriores, se pueden encontrar en Latinoamérica a muchos compositores que abrieron espacio a la atonalidad dentro del serialismo y dodecafonismo durante toda la primera mitad del siglo XX. Estas corrientes evolucionaron casi en paralelo con el momento en que en otras latitudes empezaban a experimentar con herramientas más lejanas a la instrumentación europea tradicional como la música concreta y el nacimiento de la electrónica, y electroacústica. Las cuales también se desarrollarían en Latinoamérica años después.

Después la aparición de la atonalidad en Latinoamérica gracias a los compositores nombrados anteriormente, y a otros que se pudieron quedar por fuera de este recuento, en la década de los sesenta del siglo XX en Buenos Aires nació una de las escuelas más importantes para el desarrollo de las vanguardias musicales en este continente, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) que se encargaría de la formación de muchos de los más grandes promotores de las vanguardias musicales en la región.

Este centro iniciaría su funcionamiento en 1962 con el Primer Festival Internacional de Música Contemporánea y con su concurso de becarios, eventos que fueron de gran importancia para la música de la región por dos razones: la primera, logró el acercamiento de grandes compositores y teóricos a las coordenadas suramericanas, entre los que podemos encontrar a Aaron Copland, Oliver Messiaen, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Jhon Cage, Humberto Eco. (Miranda y Tello 2011: 201). La segunda, se encargaría de formar a los más importantes compositores de música contemporánea en la región. Además, en el CLAEM, estaban los músicos que más contribuyeron al nacimiento de la música concreta y electroacústica en la región.

### **Primeros años de la música electroacústica en Colombia**

En este apartado, es importante resaltar la importancia que tuvo el CLAEM en la aparición de las vanguardias musicales o de la nueva música en Colombia, ya que una serie de importantes compositores de estas estéticas, desarrollaron gran parte de sus cualidades musicales dentro de las aulas de dicha



institución, es el caso de Blas Emilio Atehortúa y Marco Aurelio Vanegas, quienes fueron becarios durante el bienio 1963-1964 y, de Jacqueline Nova quien también fue becaria del CLAEM durante el bienio 1967-1968.

El nacimiento de estos conceptos musicales en Colombia, tuvieron lugar en el Conservatorio Nacional de Música que fue el primer conservatorio musical del país y que se encargó de enseñar y difundir la música europea y sus características en el territorio. Dentro de esta institución, se formaron los primeros músicos que contemplaron como una opción para desarrollar sus obras el uso de estas estéticas musicales contemporáneas de Europa. Entre ellos están los que nombraremos a continuación:

Fabio González Zuleta, comenzó sus estudios musicales en 1922 en Los Ángeles (California), pero los continuó en 1932 en el Conservatorio nacional (Banco de la República, 2003: 2), si bien la mayor parte de sus obras se realizaron bajo los parámetros del serialismo y el dodecafonismo, lo que se puede ver claramente en obras como *El Concierto para violín* (1958), *Tercera sinfonía* (1961) y *Quinteto abstracto para vientos* (1961). (Miranda y Tello, 2011: 196). González Zuleta, fue el primer compositor colombiano en realizar una creación electrónica en el año 1965 que llamó *Ensayo Electrónico* (Romano, 2011: 43). Obra que fue presentada en el Festival de Música Nueva en 1966 de Darmstadt, invitado por Gobierno de Alemania Federal (Tejera, 2021). Además de esto, fue uno de los pocos compositores colombianos en recibir un curso de música electrónica con Stockhausen.

Siempre tuve curiosidad por conocer un poco todos esos fenómenos de la música electrónica que es como cambiar de sitio, de paisaje, de ambiente, de elementos. Es cambiar de todo absolutamente. Cuando en Alemania se escuchó esta obra (*Ensayo Electrónico*) me hicieron una crítica que me gustó mucho y me cayó muy bien. Yo les explicaba que había escrito un coro y que ese coro lo había transcrito a expresión electrónica. El profesor Herbert Eimert me dijo: «Es allí donde hay un defecto. La electrónica requiere una estética por sí misma y no una estética de la música tradicional» (Tejera, 2021).

González Zuleta, finalmente no mostró tanto interés en la expansión de la música electrónica en Colombia, lo cual sí haría Jacqueline Nova (1935-1975), quien es vista, según Romano (Romano, 2012: 39) como la compositora colombiana que dio inicio a la práctica de este tipo de música en el país.

Fue el interés permanente de Nova, lo que permitió que los medios electroacústicos se desarrollaran en el país impulsado no solo por sus creaciones, sino por el marcado interés por incluir estas prácticas sonoras en el medio colombiano. (Romano, 2012: 44). Como señala Romano, la obra de Jaqueline Nova se puede dividir en tres etapas compositivas: la primera etapa, posterior a la culminación de sus estudios en el conservatorio nacional, tuvo un fuerte acercamiento a la música serial y atonal, por lo tanto, sus primeras experimentaciones en lo electroacústico, se dieron durante su segunda etapa, específicamente, en el marco de sus trabajos en el CLAEM y en el Instituto Torcuato Di Tella, en el cual encontró laboratorios de experimentación sono-

ra, donde pudo desarrollar su primera obra electroacústica *Oposición-fusión* (1968), después de esto ella se dedicó a hacer música electroacústica, con algunos elementos visuales. (Romano, 2012: 43).

### **Revisión de los archivos en las bases de datos Biblioteca Nacional de Colombia y Biblioteca Digital de Bogotá**

Para la ejecución del trabajo de archivo de esta investigación, se realizó una búsqueda dentro de dos bases de datos, con una importante cantidad de programas de mano,<sup>1</sup> por un lado el archivo de la Biblioteca Nacional de Colombia y por otro el archivo de la Biblioteca Digital de Bogotá, las cuales cuentan con cerca de veinticuatro mil (24.000) programas de mano de eventos dedicados a la difusión de la música. Para la revisión referenciada, se tuvieron en cuenta las categorías asociadas al tema de investigación, contemporánea y electrónica. Como consecuencia, por un lado, en la Biblioteca Nacional de Colombia se encontraron 627 resultados, relacionados con la categoría «contemporánea» y 129 resultados con la categoría «electrónica». Por otro lado, en la Biblioteca Digital de Bogotá se encontraron 3.299 resultados relacionados con la categoría «contemporánea» y 201 resultados con la categoría «electrónica».

### **Selección, tabulación**

Se seleccionaron los programas de mano que tuvieran una relación con la música electrónica y/o electroacústica, ya fuera por un lado la aparición de músicas catalogadas en estas estéticas dentro del repertorio o simplemente la simple mención de las mismas categorías dentro del programa de mano.

La tabulación contó con la inclusión de una matriz con nueve ítems de importancia para la recolección de información respecto a dichos programas: Fecha, nombre del evento, institución, ubicación, nombre de la sala, obras, compositores, intérpretes, categoría.

### **Conclusiones**

No solo desde la interpretación de la música electrónica y electroacústica en teatros, salas de concierto, festivales, etc., se hace difusión de este tipo de música. Dentro de los programas de mano revisados, se encontró que muchos de los intérpretes, pese a no dedicarse a la música electrónica y electroacústica, evidenciaban estar influenciados por su estética, por lo tanto, podían generar una recepción indirecta en el público colombiano.

---

1. Documento que se entrega al comenzar un concierto, en el cual se expone información importante de evento: intérpretes, obras, compositores, etc.

Como ya hemos advertido, a lo largo de la historia colombiana ha habido una recepción directa de las estéticas eurooccidentales en la evolución de la música colombiana, lo cual se puede ver claramente en la aparición de diferentes festivales y eventos dedicados a la música electrónica y electroacústica. Si bien los géneros musicales electrónica, electroacústica y contemporánea evidenciadas en la revisión de los archivos de la Biblioteca Nacional de Colombia y Biblioteca Digital de Bogotá tienen esas características nacidas en el continente europeo, la música electrónica y electroacústica, permite a los compositores tener la posibilidad de alejarse de la tradición compositiva y responder a expresiones más auténticas.

Cuando Nova regresó a Colombia inició un periodo de transmisión de la música electroacústica a través de su agrupación Nueva Música (Romano, 2012: 51) en donde interpretaba sus composiciones y las de otros grandes compositores de este estilo contemporáneo. Además de esto, se dedicó a la difusión radial de esta música, por medio del ciclo *Asimetrías* (1969) (Miranda y Tello, 2011: 194). Esta compositora afirmaba lo siguiente: «lo nuevo debemos abordarlo como una necesidad, no como una fórmula. lo nuevo se producirá por necesidad histórica» (Miranda y Tello, 2011: 194). Además de lo visto en 1969, donde Jacqueline Nova difunde en la radio algunos ejemplos de la música electrónica y electroacústica, dentro de la revisión que se realiza en los archivos nombrados, se encuentra que el primer concierto dedicado a estas estéticas musicales es en 1970, del cual ella, Jacqueline Nova, es promotora (Fig. 1 y Fig. 2) y participante activa (Fig. 2)

A partir del nacimiento del Festival Internacional de Música Contemporánea, se empieza a dar mayor difusión de la música electrónica y electroacústica, lo cual se puede ver en la aparición progresiva de eventos dedicados a la exposición de estas músicas. Esto se evidencia en los programas de mano, los cuales van aumentando a partir de la década de los 90, hasta llegar a su punto más alto en las dos décadas del siglo XXI. Además de lo que se acaba de mencionar, la revisión de dichas bases de datos nos muestra a Bogotá como un gran epicentro del movimiento musical electrónico y electroacústico, sin embargo, estas estéticas encuentran espacios para su exposición en diferentes ciudades del país, lo cual se puede ver en el número de programas de mano con este contenido, de los noventa y cinco (95) programas de mano encontrados, cuatro (4) correspondieron a eventos realizados en Bucaramanga. Dos (2) en Medellín. Uno (1) en Cali. Uno (1) en Tunja. Y ochenta y siete (87) en Bogotá.

## Bibliografía

- Bermúdez, E. 2010: «Música Colombiana: Pasado y Presente», *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Madrid: Seacex y Akal ediciones, 2010.
- Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República de Colombia. 2003: *Música y Músicos de Colombia, concierto Fabio González Zuleta*, Programa de mano.

- Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República de Colombia. 1981: *Sala de Concierto, concierto, Rony Rogoff*, Programa de mano 6 de mayo de 1981.
- Biblioteca Pública Gabriel Turbay, Sala de conciertos. 1988: *Programación de música contemporánea*, Concierto 12 de noviembre de 1988.
- Cannova, M. *et alii*. 2012: «Pero si son máquinas, no músicos. El estudio histórico de la música electroacústica a partir de las relaciones sociales.» *VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40935/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40935/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=)
- Fernández, D. 2013: «El discurso musical litúrgico del barroco americano: tiempo y percepción, lectura y recepción: una hermenéutica.» *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu*, Buenos Aires: Universidad Católica, Argentina.
- Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá. 1989: *Concierto de Carlos Barreiro*, 4 de abril de 1989.
- Henao, Y. 2015: «Nación, música e identidad en el siglo XIX neogranadino». *Quirón. Revista de Estudiantes de Historia* 2, 3, julio-diciembre, 11-32.
- Instituto Cultural Colombo-Alemán. 1973: *Festival de Música Contemporánea, concierto Agrupación Nueva Música*, octubre-noviembre de 1973. Programa de mano.
- Isoza, R. y Lozano, D. 2012: *Cimientos de un Festival Sin Memoria. Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá*, Trabajo de Grado, Bogotá, Universidad el Bosque.
- Martínez, A. 2009, «La música de la época de la Independencia». *Revista de Santander. Arte y Literatura*, 4, 132-137.
- Miranda, R. y Tello A. 2011: «La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana». *La música en Latinoamérica*. Vol.4, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General de Acervo Histórico.
- Montoya, L. 2011: «Bandas de viento colombianas». *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia 25, 42, 129-149.
- Nova, J. 1970: *Música Electrónica, conferencia concierto*, Instituto Cultural Colombo-Alemán 18 de febrero de 1970. Programa de mano.
- Ospina, S. 2010: «Sonidos en la Historia de Colombia: notas sobre la Música en la Independencia». *Goliardos. Revista estudiantil de Investigaciones Históricas*, 13, 3-15.
- Paraskevaidis, G. 1985: «El dodecafonismo y el serialismo en América Latina». *Pauta IV*, 14, 73-87, México, IV-VI.
- Romano, A. 2012: «Jacqueline Nova: de la Exploración a la Experimentación de la Libertad», *Mujeres en la Música colombiana, el Género de los Géneros*, Bogotá, Culturas musicales en Colombia.
- Tejera, G. 2021: «Movimientos sinfónicos de un arquitecto», *Nómadas*, 4. Disponible en: <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/45-jovenes-cultura-y-sociedad-nomadas-4/708-movimientos-sinfonicos-de-un-arquitecto>

## RECEPCIÓN DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA Y ELECTROACÚSTICA

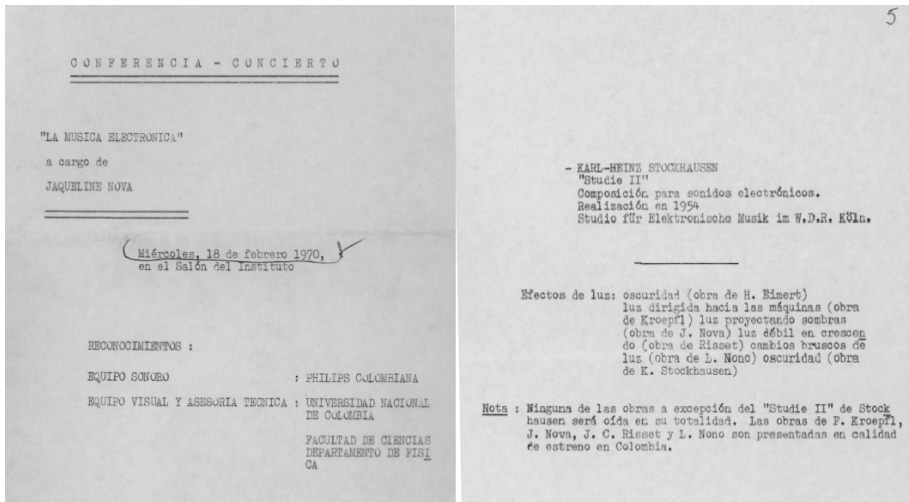


Fig. 1. Programa y cubierta, conferencia-concierto, Jacqueline Nova 1970



Fig. 2. Programa y cubierta, concierto Agrupación Nueva Música, 1973 (Instituto Cultural Colombo-Alemán, 1973).





## MARGES I OBLITS. ELS BALLS DE MÀSCARES AL GRAN TEATRE DEL LICEU

**Alicia Daufí Muñoz**

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

### Abstract

This paper will focus on the study of masked balls in Catalonia during the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The Gran Teatre del Liceu organised masked balls from 1848 to 1936. This fact shows that these kind of celebrations were highly acclaimed by Catalan society. The study of Literature, and the reading of one of the most relevant newspapers in Barcelona at that time, *Diario de Barcelona*, allow a thorough analysis of these carnival events. Moreover, the existence of the Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu becomes a remarkable source on this subject. Thanks to the archive it has been possible to ascertain which were the types of dances played in Liceu's masked balls. "Quadrilles", "polkas" and other dances were the most prominent in that time. On the other hand, the composition of this repertoire was mainly of Catalan and French origin.

**Keywords:** Masked balls, Gran Teatre del Liceu, Barcelona, dance repertoire.

Des de les humanitats sempre s'ha donat pes a aquelles pràctiques culturals hegemòniques, i això ha fet que l'estudi dels balls de màscares i de les festes de carnaval hagi quedat relegat en segon pla. Només s'hi van interessar els folkloristes de la primera meitat del segle XX, i des de l'àmbit acadèmic no s'hi ha prestat gaire atenció. La comunicació que aquí es presenta té la voluntat de situar dins de la musicologia i de les humanitats aquesta pràctica cultural i musical que va ser tan popular a la Barcelona de la segona meitat del segle XIX i de principis del XX.

L'època de carnaval, a cavall de Nadal i de la Quaresma, es convertia en el moment de més disbauxa de tot l'any. Durant les festes carnavalesques, l'alterritat i la transgressió estaven a l'ordre del dia, i la disfressa i la màscara contribuïen a aquest canvi de rol. Fins i tot, fragments literaris escrits a l'època de la celebració d'aquests balls manifestaven aquesta qüestió. És el cas del conte *Le masque*, de Guy de Maupassant (De Maupassant 2004), on un avi que acudeix en un ball de màscares pateix un atac i un metge assistent al teatre l'auxilia i el retorna a casa seva. Allà manté la següent conversa amb la seva esposa:

- Així, doncs, ell se'n va a fer de jove pels balls de disfresses?
- Va a tots, senyor, i m'arriba al matí d'una manera que no es pot imaginar. Sap? És la recança allò que li fa anar i que l'obliga a posar-se una carota de

cartró damunt la seva. Sí, la recança de no poder ser mai més allò que va ser una vegada, i de no aconseguir aquelles conquestes (De Maupassant 2004: 92).

L'existència d'exemples literaris es converteix en una gran eina de treball i d'anàlisi per comprendre com es desenvolupaven els balls de màscares. La seva rellevància era tan elevada que no només es troben exemples literaris francesos, sinó que a Catalunya diversos autors se'n van fer ressò. La troballa de fragments que narrin balls de màscares en novel·les, contes o obres de teatre és relativament fàcil, fet que explicaria la rellevància social que tenien aquestes festes en la societat catalana de l'època. Si la narrativa i el teatre descrivien aquestes pràctiques, això significa que els barcelonins hi mostraven una especial predilecció.

Un dels casos més paradigmàtics és l'obra de teatre *El sarau de la Patacada o «Juan» i Eularia* de Josep Robrenyo (Robrenyo 1914). En aquest sàinet bilingüe, situat a la Patacada, un dels locals de Barcelona on s'oferien balls de màscares, es narren els embolics maritals que es van donar en un ball de carnaval. En el següent diàleg, es fa referència a un ball de màscares, i es descriu com vivien els catalans aquestes festes:

[Carlos]	Lo que me pasma, Don Luis, que entre la bulla, la risa, las máscaras y las danzas, jamás se promuevan riñas.
[Don Luis]	Es carácter catalán: gente alegre y divertida, laboriosa, pero siempre de pendencias enemiga (Robrenyo 1914: 37).

Abans de la creació del Gran Teatre del Liceu, Barcelona ja comptava amb diferents sales i teatres on s'oferien aquest tipus d'activitats carnavalesques. De la dècada anterior a la inauguració del teatre, el 1847, s'han descobert sis locals on es donaven balls de màscares. Es tracta del saló de la Llotja, la Patacada —un local de l'industrial Antoni Nadal, que també es coneixia com a les cases de D. Antoni Nadal—, el Casino Barcelonès, Sant Agustí Vell, la Societat Filharmònica i el Teatre Principal (Daufí 2020). D'aquests, les sales més reconegudes van ser la Llotja i la Patacada. La primera acollia el públic benestant, mentre que a la segona hi assistien especialment els membres de les classes més populars. Joan Amades, a *El carnestoltes a Barcelona el segle XIXè* (Amades 2001), ja manifestava el següent:

Al sarau de Llotja, molt rarament hi concorrien el poble ni els menestrals, els quals preferien anar a la Patacada. Hi havia major llibertat. El poble tenia un gran interès a veure les disfresses i es pot dir que tot el jovent i la gent d'edat acudia als Encants per veure passar les disfresses que anaven al sarau. En aquells temps els jornalers no guanyaven gaire més enllà d'una pesseta de jor-

nal, i el preu de dues pessetes [preu de l'entrada als balls de la Llotja] resultava fabulós. Els humils ni somniaven posar-hi el peu, i era popular la dita:

Al sarau de Llotja,  
no s'hi pot anar,  
que dues pessetes  
costen de guanyar  
(Amades 2001: 8-9).

Tenint en compte l'interès que suscitaven els balls de màscares a la societat barcelonina, no és d'estranyar que poc després de la inauguració del Gran Teatre del Liceu, el coliseu de la Rambla se sumés a aquesta moda i oferís balls de màscares a la seva cartellera. El teatre es va inaugurar un 4 d'abril de 1847, i el 26 de febrer de 1848 ja es va donar el primer ball. El mecanisme era senzill: just abans de la temporada carnavalesca, uns operaris col·locaven un empostissat a tota la platea del teatre, i aquell espai es convertia en una sala de ball (Fig. 1).

L'estudi d'aquesta pràctica musical i social s'ha pogut dur a terme gràcies a l'existència i conservació de l'Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu. Durant els 150 anys en què la Societat es va encarregar de la gestió del Teatre, el Liceu va generar una gran quantitat de documentació de naturalesa diversa que va quedar emmagatzemada en aquest arxiu. Cal dir, a més, que malgrat l'incendi de l'any 1994, la seva documentació va quedar intacta i es va poder salvaguardar tota. Només la cendra, impregnada en les portades d'alguns documents, testimonia el fatídic incident.

Un projecte de catalogació i digitalització que està realitzant la Universitat Autònoma de Barcelona, juntament amb la Biblioteca d'Humanitats, ha permès posar a l'abast de la comunitat científica i de la societat en general més de 50.000 documents. Les col·leccions conservades són les que fan referència a l'administració, als balls de màscares, als cartells (Fig. 2), a la direcció, a la documentació tècnica, a les escenografies, fotografies, llibrets, partitures i programes de mà.

La preservació d'aquesta documentació fa que el Liceu esdevingui un dels pocs teatres europeus que hagi pogut mantenir les seves sèries documentals completes, i que pugui reflectir l'activitat d'un teatre d'òpera de manera continuada. No cal dir que l'estudi d'aquests documents no només aporta coneixement al món musical i operístic de l'Europa meridional, sinó que també facilita l'estudi social i econòmic de la Barcelona dels segles XIX i XX. És remarcable, també, l'interès tècnic que es desprèn d'alguns documents de l'arxiu, ja que gràcies a ells es pot comprendre l'organització arquitectònica d'un teatre nascut al segle XIX, a més de l'evolució dels seus elements constructius, com ara la calefacció, els ascensors o els sistemes de prevenció d'incendis, per citar alguns exemples.

Un dels documents més significatius que conserva aquest arxiu és el *Diario del Conserje*. Dividit en vint-i-cinc volums, es tracta d'un document on

s'annotava l'activitat diària teatral. El conserge del teatre apuntava tot el que passava cada dia, no només des d'una òptica musical, sinó també logística i política. El buidat d'aquest dietari ha permès conèixer quan se celebraven els balls de màscares i, en algunes ocasions, s'hi ha pogut trobar un breu resum. És el cas del tercer ball de la temporada de 1880, celebrat el 24 de gener, en el qual el conserge es feia ressò del que havia passat aquella nit:

Al terminar la última Americana varios concurrentes pidieron se repitiera, el Director de Orquesta no lo hizo y continuó a Galop final, el público aumentó la gritería y llegaron algunos a amenazar a los músicos levantando las sillas para arrojarlas á la Orquesta – Los músicos acabaron de tocar la Galop y se retiraron – El escándalo prosiguió poco tiempo después – Ningún agente de la Autoridad acudió á sosegar el alboroto (Societat del Gran Teatre del Liceu 1880: 24/l).

La consulta hemerogràfica també ha estat cabdal per a la investigació dels anys que no quedaven recollits al *Dietario del Conserje*. La redacció dels volums d'aquest llibre s'inicia a mitjan 1863, i per això ha estat necessari consultar documents externs a l'arxiu per tal de completar aquestes dades. La lectura del *Diario de Barcelona* és una eina molt útil per a les humanitats, ja que, a banda de ser una de les publicacions amb més continuïtat de Catalunya, prestava especial atenció a la cartellera artística. La naturalesa d'ambdues fonts documentals és diferent: mentre que el diari aportava molta més informació relativa al repertori, la decoració, i tota la qüestió social, el conserge es limitava únicament a indicar que aquella nit s'havia ofert un ball de màscares i, si s'esqueia, anotava alguna informació més. Centrant l'atenció al *Diario de Barcelona*, es destaca la crònica que el rotatiu va publicar en referència als fets ocorreguts del ball del dimarts 20 de febrer de 1855:

En el baile del Liceo de anteayer, una señora que se encontraba en estado interesante, paseando por los corredores del piso principal se sintió desazonada y pocos momentos despues, asistida con el mayor esmero en una de las salas de la Administracion de dicho teatro, dio á luz con toda felicidad un robusto niño. La madre y el recién nacido seguían bien en el día de ayer en su improvisado alojamiento, en donde se les dispensaba toda clase de consideraciones y eran visitados de varias personas amigas. Segun hemos oido decir, la señora que se encontraba en el séptimo mes de su embarazo, hacia solo dos semanas que se hallaba en Barcelona procedente de Cádiz y su esposo acababa de llegar de París. Para vestir al niño, se compraron gorritas y envoltorios en una tienda de la inmediata calle del Duque de la Victoria (Barcelona 21/II/1855: 1554).

Combinant el *Dietario del Conserje* i el *Diario de Barcelona* s'han pogut extreure conclusions importants respecte la pràctica carnavalesca al Gran Teatre del Liceu. Segons la documentació esmentada, el coliseu de la Rambla va oferir balls de carnaval des de 1848 fins el 1936. D'aquest període de vuitanta-vuit anys, només en deu temporades no es va celebrar cap sarau. Dos d'aquests anys tenen una explicació clara: l'incendi que va assolir el teatre el 1861 i l'atac anarquista que va patir el Liceu el 7 de novembre de 1893 van

motivar que no hi haguessin balls el 1862 i el 1894, respectivament. La mitjana anual de balls era de 4,7, tot i que els anys amb més activitat carnavalesca, principalment els del segle XIX, comptaven amb nou balls per temporada. A partir dels anys deu del segle XX va començar una època de declivi on moltes temporades ja no oferien balls i, si n'oferien, la quantitat màxima rondava els tres balls anuals.

Sortosament, l'arxiu també conserva un important corpus de música ballable que permet conèixer quina era la realitat musical d'aquelles festes i de la societat barcelonina de l'època. Als balls de màscares, que comptaven amb la interpretació de l'orquestra del propi teatre, s'hi podia escoltar i ballar tota mena de danses. De l'inventari realitzat a la tesi doctoral *De la transgressió carnavalesca al silenci de la postguerra. Estudi musical, social, cultural i econòmic dels balls de màscares al Gran Teatre del Liceu (1848-1936)* (Daufí 2022), s'ha pogut constatar que les tipologies de ball més freqüents a l'arxiu eren, amb diferència, la quadrilla i la polca. Seguit d'aquestes es troben el xotis, el galop, el vals, el rigodon, l'americana i la masurca. L'origen d'aquestes danses és principalment europeu, esdevenint la zona de Bohèmia i del sud de l'actual Alemanya els enclavaments d'aquests repertoris. Tanmateix, Cuba també pren una part important en el naixement de ballables com les americanes i les havaneres —aquestes últimes, també presents a l'arxiu.

L'autoria dels ballables inventariats és majoritàriament catalana, tot i que també s'observa una important presència de compositors francesos. Una vegada més, la presència de música francesa a l'escena catalana demostra l'intercanvi cultural que es produïa entre ambdós països, essent-ne França el model. Més enllà d'aquest origen català i francès, apareixen molt residualment compositors provinents d'Àustria, Itàlia, Alemanya, Hongria, Bèlgica i Txèquia.

Relacionant l'origen dels compositors amb el de les tipologies de ball, s'observa una transversalitat entre ambdós conceptes. L'origen dels ballables no delimitava qui podia compondre'ls; d'aquesta manera, els compositors catalans també escrivien danses originàries del centre d'Europa. Tanmateix, aquest intercanvi no es va donar mai amb tipologies com l'americana i l'havanera. Del corpus d'obres conservades a l'arxiu no hi ha cap compositor estranger que es dediqués a aquestes dues danses. La composició d'aquestes tipologies requeria, únicament, en autors catalans.

## Conclusions

La intenció del present article és la de donar valor a una pràctica musical que ha estat injustament oblidada i apartada de l'esfera social i, també, acadèmica. Els balls de carnaval a Catalunya només han estat estudiats des l'òptica folklorística dels autors de la primera meitat del segle XX. Per aquest motiu, aquest article pretén ser un primer pas per canviar aquesta dinàmica.

Per a l'estudi social és indispensable, com ja s'ha observat anteriorment, l'anàlisi hemerogràfica, però també, la literària. És important no obviar mai els testimonis que signifiquen aquests productes artístics. Malgrat que no són retrats fidedignes de la realitat, esdevenen una eina important per avaluar la rellevància d'aquestes festes. Així mateix, les pròpies descripcions que aporten serveixen de guia per a l'estudi de la documentació de primera mà. Pel que fa a l'Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu es converteix en una gran eina de treball i, de fet, en la principal. Les seves magnituds i varietat documental permeten fer una anàlisi molt completa d'aquestes festes carnavalesques.

L'objectiu d'aquest estudi és el de reivindicar aquestes festes carnavalesques, no només pel seu interès musical i cultural, sinó pel pes que van tenir en la societat catalana de l'època. L'estudi dels balls de màscares, amb tot l'engranatge musical i artístic que comportaven, no només permet conèixer una realitat social i cultural oblidada del nostre passat més recent, sinó que també treu a la llum uns repertoris situats als marges.

## Bibliografia

- Diario de Barcelona* (febrer 21, 1855), 1554-1555. Barcelona.
- Amades, J. 2001: *El Carnestoltes a Barcelona fins el segle XIX*, Tarragona: El Médol.
- Daufí, A. 2022: *De la transgressió carnavalesca al silenci de la postguerra. Estudi musical, social, cultural i econòmic dels balls de màscares al Gran Teatre del Liceu (1848-1936)*. [Tesi doctoral no publicada]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Daufí, A. 2020: «El público aumentó la gritería y llegaron algunos á amenazar á los músicos. Estudi dels balls de màscares de carnaval al Gran Teatre del Liceu (1863-1936)». *Revista Catalana de Musicologia*, [en línia], 213-225, <https://raco.cat/index.php/Revista-Musicologia/article/view/383928> (Consulta: 5/1/2022).
- Daufí, A. 2020: «Entre la Patacada y la Lonja. Una aproximación al fenómeno de los bailes de máscaras de Barcelona entre 1836 y 1846 a través del *Diario de Barcelona*», N. Blanco; M. E. Cortizo, i R. Sobrino (eds.), *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales: Hispanic Music Series*, 3, 133-143. Universidad de Oviedo.
- De Maupassant, G. 2004: *A l'espona del llit*, Barcelona: Edicions de L'Albí.
- Robrenyo, J. 1914: *El Sarau de la Patacada o «Juan» i Eularia*. Sainet bilingüe en tres quadres de costums de primeries del segle XIX, Barcelona: Impremta Artís & Co.
- Societat del Gran Teatre del Liceu. (1880): *Libro del Conserje*. [https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/libcon/libcon\\_a1880@societatliceu.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/libcon/libcon_a1880@societatliceu.pdf) (Consulta: 5/1/2022).



## Figures



**Fig. 1.** Imatge de la sala durant un ball de màscares. Societat del Gran Teatre del Liceu.  
<https://ddd.uab.cat/search?cc=societatliceufot&ln=ca&jrec=21&p=societat+del+gran+teatre+del+liceu>



**Fig. 2.**  
Cartell del ball  
del 25 de febrer de 1922.  
Societat del Gran Teatre del Liceu.  
<https://ddd.uab.cat/search?cc=societatliceucar&ln=ca&jrec=11&p=Societat+del+Gran+Teatre+del+Liceu&f=author>

Recull de les contribucions a les II Jornades d'Estudis Doctorals d'Art  
i de Musicologia (Bellaterra, 13-14 de desembre de 2021)

El llegat de les Arts. *Idees i representacions.*

**Coordinadores científiques i tècniques:**

Saray García Martínez i Giulia Moretti Cursi

**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

