

Cristina Fontcuberta i Famadas

IMATGES D'ATAC I ESTRATÈGIES DE PERSUASIÓ EN L'ART DELS SEGLES XVI I XVII

Des de l'Antiguitat, els representants del poder han fet ús de les arts visuals per a fins propagandístics i de legitimació. Aquesta finalitat implica una manera determinada de presentar el missatge perquè sigui efectiu. El governant, vist com la personificació de l'estat, o el Papa com el representant diví a la terra, eren l'exemple de les qualitats més supremes, i la metàfora, els sistemes al·legòrics i la mitologia van ser emprats durant segles al servei d'una imatgeria específica de poder. A l'època del Renaixement, humanistes com Maquiavel o Erasme, seguint el principi de l'*exemplum*, aconsellaven als prínceps d'imitar els models de virtut i comportament moral i polític i de mostrar-los a través del bronze esculpit, de pintures, de retrats, d'escriure. A la introducció d'un llibre recent que tracta específicament de la iconografia de les imatges de propaganda a l'època moderna, Allan Ellenius afirma:

En totes aquestes empreses el principi retòric de la *persuasio* juga una part important. El significat i la complexitat d'aquest principi formen qüestió essencial en tota mena de propaganda d'estat i legitimació. Òbviament, la baixa Edat Mitjana i el Renaixement presenciaren un increment en la producció de la imatgeria política, i això al seu torn, era un reflex de les demandes creixents. Idees

embrionàries d'un estat nacional essencialment contribuïren al creixement del pamflet escrit i el desenvolupament de les fórmules iconogràfiques, indicades per a missatges emblemàtics o adaptades a les necessitats de l'apoteosi reial, desplegades en pintures i escultures al·legòriques. (...) La interpretació de la retòrica de les imatges implica un nombre d'estratègies que van des de les anàlisis iconogràfiques i iconològiques a la investigació de l'activitat d'oficials i intel·lectuals que van dur a terme la tasca de seleccionar els mitjans apropiats de propaganda i legitimació ¹.

Els programes iconogràfics de les grans monarquies dels segles XVI i XVII, els retrats dels governants i pontífexs, les pintures, gravats o tapissos de les grans gestes o les victòries al camp de batalla, van ser pensats fins a l'últim detall. Així, les analogies amb personatges mitològics esdevingueren una font important per a la representació d'aquests conceptes. Molts reis i prínceps van ser representats, per exemple, com a Hèrcules, el qual era símbol tant de la fortalesa moral com del vigor físic. Els símbols feien que el missatge polític fos més familiar i palpable a la població. Per mitjà d'aquesta simbolització, els representants del poder han definit i legitimat la seva posició, i han mirat de convèncer els ciutadans que són membres

¹ Allan ELLENIUS, «Introduction: Visual Representations of the State as Propaganda and Legitimation», a Allan ELLENIUS (ed.), *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 3. L'autor afirma que per a analitzar aquesta qüestió és convenient una aproximació de caràcter interdisciplinari, atès que per exemple, el lloc on s'esdevenen els rituals implicaria una incursió també al camp de l'antropologia històrica i la història de les mentalitats. El llibre ofereix una sèrie d'assaigs que esclareixen alguns dels principals temes relacionats amb aquesta iconografia de propaganda a l'època moderna europea.



1. Melchior Lorich, *El Papa com l' Home Salvatge*, 1545, gravat xilogràfic, Dahlem.

d'un sistema determinat, del qual en depenen la seva seguretat i el seu benestar.

Els recursos utilitzats per a l'art amb una funció de propaganda és una qüestió que ha rebut l'atenció dels estudiosos, que l'han analitzada des d'un punt de vista metodològic, i han estudiat moltes obres concretes realitzades a l'època moderna. Però quin és el cas de les imatges amb una funció crítica? Ens referim a aquelles imatges realitzades amb la finalitat principal d'atacar un personatge, un fet, una institució i que habitualment responen

a un posicionament davant d'un particular conflicte polític, religiós, social o cultural. Hi havia al darrera d'aquestes imatges una voluntat de fer arribar el contingut de l'obra de la manera més efectiva possible i per això també s'utilitzaren recursos concrets? Podríem parlar igualment d'una certa retòrica de la imatge de discòrdia?

Un àmbit de l'interès per la percepció de les imatges seria el que s'ha anomenat «el poder de les imatges», és a dir, la capacitat que aquestes tenen d'estimular respostes emocionals profundes en els seus espectadors². Un altre àmbit de recerca és aquell que estudia la manera com els artistes persuadien els espectadors, i que estaria relacionat amb l'ús de certes tècniques i enginys per dirigir «certs missatges a certs espectadors»³. Si bé aquests estudis s'han dedicat a analitzar tota mena d'imatges, en l'art amb una clara finalitat hostil aquest terreny esdevé d'un interès particular. Criticar, satiritzar, ridiculitzar o queixar-se a través de les imatges implica mostrar l'objecte d'escarni d'una manera convincent. S'analitzarà aquí quins són aquests «mètodes» o «enginys» en el cas de l'art crític dels segles XVI i XVII.

Si la historiografia s'ha ocupat d'estudiar copiosament les imatges de propaganda, ben diferent és el cas de les imatges que conformen el seu revers. La bibliografia que tracta específicament d'imatges amb una clara funció crítica abans del segle XVIII i per tant, d'artistes coneguts com Hogarth, Goya o Daumier, és escassa i fragmentària. Hi ha estudis parcials sobre les imatges contràries al Papa o a Luter en el marc de la Reforma, o de les obres antiespanyoles fetes als Països Baixos, de les ofenses visuals que atacaven Lluís XIV. Però no hi ha cap obra important que les hagi posades en comú, que les hagi confrontat i que hagi mirat d'oferir

² Un llibre ampli sobre aquest tema és el de David FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.

³ D. EICHBERGER i C. ZIKA, (ed.), *Dürer and his culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 7. Pels autors, aquest tipus d'enginys actuen com una mena d'escriptura que estableix una relació estreta entre l'espectador i l'objecte, implicant el primer en la realitat representada. Com a exemple d'aquests enginys, els autors parlen de la creixent tècnica dins de l'objecte d'art de representar figures que miren l'espectador i estableixen un contacte visual, que serveix per a crear un camp interactiu poderós en el qual poden ser articulats nous nivells de significat.

una explicació al seu funcionament. Malgrat que recentment han aparegut articles, llibres i fins i tot s'han celebrat exposicions sobre temes propers, la qüestió esdevé novedosa si tenim en compte aquest buit bibliogràfic. Però les obres realitzades amb aquest propòsit durant l'època moderna són certament molt més nombroses del que en un principi pot semblar⁴.

Sovint s'ha comparat la importància de la comunicació visual d'aquesta època amb la dels nostres dies. La Reforma, la Contrareforma, la descoberta d'Amèrica, la invenció i la difusió de la imatge impresa, entre d'altres coses, converteixen el segle XVI en un terreny idoni per a l'ús de la imatge per a fins polítics, religiosos, de propaganda o de contrapropaganda.

S'ha assenyalat, per exemple, la importància del neoplatonisme, l'hermetisme, l'«ut pictura poesis» horacià, l'art de la memòria, l'escolàstica i la política tridentina en l'expressió artística del segle XVI⁵. Si bé la importància de la memòria visual ha estat present al món occidental des de l'Antiguitat, tots aquests factors esmentats li donen un nou impuls durant el segle XVI. En aquest sentit és important recordar que el Concili de Trento (1545-63) va decretar la conveniència de les imatges per a la propagació de la fe. El sentit de la vista recu-

pera el seu prestigi com a font de coneixement. La impremta no esborra la importància de la memòria, ans al contrari, gràcies a la combinació de la imatge i el text i de la seva ràpida difusió esdevé una eina essencial tant pels catòlics com pels protestants. La imatge i la seva intenció mnemotècnica són explotades per a arribar als sentits d'un espectador sovint analfabet⁶.

Les imatges polèmiques de la Reforma, sobretot a Alemanya, són potser les que han rebut més atenció per part de la historiografia, de ben segur fruit del fet que és allí on la coincidència de la impremta i de la lluita religiosa determinen un nou context pel que fa a l'ús de la imatge com a arma visual. Però molts altres contextos al llarg del segle XVI s'han analitzat en aquest sentit. En aquesta «guerra de les imatges», els catòlics van optar per una evangelització a través dels llibres i els pamflets, mentre que els protestants van triar, a més a més, una imatge polèmica que ridiculitzés el seu enemic en aquest món religiós totalment trasbalsat. Molts autors han remarcat aquest ús dels mitjans visuals com a arma en les lluites religioses, la superioritat de les xilografies protestants i el seu propòsit conscient d'arribar a la majoria de la població, que era analfabeta o semianalfabeta⁷. Però com adequaren les imatges a aquesta població? Com van transmetre el seu

⁴ L'interrogant sobre l'aparent manca d'imatges d'atac a l'època moderna va motivar-me a iniciar la tesi doctoral que ha estat presentada el setembre de 2003 al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona amb el títol *L'art crític a l'època moderna (segles XVI i XVII): condicions de producció, difusió i recepció*, i dirigida pel Dr. Vicenç Furió i Galí.

⁵ Mercedes LÓPEZ-BARALT (ed.), *Iconografía política del nuevo mundo*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990, p. 60. L'autora en el seu estudi sobre la imatge d'Amèrica a través de tres vessants (la catòlica, la protestant i la nadiua), fa una anàlisi sobre l'ús de la imatge al segle XVI. Traça els antecedents medievals del llibre il·lustrat, de l'art de la memòria i de l'emblema, trets essencials per a entendre quina importància i quina utilització rep la iconografia en l'època de la descoberta del Nou Món.

⁶ Un llibre essencial en aquest sentit és el de Frances YATES, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974 (1964). L'autora traça la història de la idea de la memorització com a forma de coneixement en el pensament occidental i es remunta a la Grècia antiga.

⁷ Peter BURKE, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 70. Burke, essent un dels historiadors pioners pel que fa a l'anàlisi de les imatges com a eina indispensable per a la reconstrucció del passat històric, afirma que aquestes fonts visuals són un document de la Reforma des del punt de vista de la gent senzilla i ens ofereixen una perspectiva rarament perceptible en les fonts impreses, que en realitat eren produïdes per una minoria culta.



2. Anònim alemany, *El Papa com a home ric a taula*, ca. 1562, gravat calcogràfic.

missatge de manera que el seu propòsit conscient s'acomplís? El tema que s'analitza aquí és la manera com els artistes de l'època moderna miraren de persuadir els espectadors de les seves imatges d'atac.

Per a Scribner, historiador que ha estudiat les obres de la Reforma, les imatges estimulaven la memòria i incitaven les emocions a través d'una sèrie de relacions afectives i cognitives potencials i reals. Analitza com van manipular les imatges

alguns artistes com Dürer per a influir en les emocions dels espectadors⁸. En aquest article s'examinarà aquest problema en altres contextos dels segles XVI i XVII, en moments de conflictes que van fer sorgir imatges que atacaven els enemics. Els recursos utilitzats en les obres injurioses de l'època per aconseguir aquesta finalitat es poden dividir en quatre grups.

Creences populars, al·legories i símbols

Els artistes de la Reforma van incloure en les seves imatges referències clares a les creences del poble comú, i servint-se d'aquesta estratègia, van apropar-los el missatge evangèlic i anticatòlic. Scribner ha analitzat aquest codi d'imatges procedents de les creences populars, un terreny que en ser menys estructurat i més fluid esdevé una «mena d'àrea liminar en la qual les creences són volàtils i susceptibles a noves suggestions i influències»⁹.

Així, la imatgeria popular va ser reorganitzada amb un nou codi que volia disseminar el missatge de la Reforma. Luter i els seus artistes van saber

capturar astutament l'atenció d'una gran audiència explotant el gust popular pels monstres i els presagis. Però l'associació dels monstres amb mals auguris i la identificació amb la bèstia de l'Anticrist ja havia estat feta anys abans de la Reforma. Chastel recorda que Warburg, Saxl i Baltrusaitis ja havien demostrat que al Renaixement hi hagué un despertar de la teratologia i una espècie d'obsessió pels auguris, i que curiosament s'intensifica cap al 1525¹⁰.

Igual que Brant, Luter i Melanchton advertien del perill que suposaven aquests monstres i en els seus famosos *Ase Papal* i *Monjo Vedell* el mal auguri es relaciona amb el papat i el catolicisme. Però el sentit explícitament antiromà suggerit pels dos reformistes tampoc era nou. Segons Saxl, anteriorment els seus col·legues bohemis ja havien usat la imatge d'un monstre com a arma en la nova disputa religiosa. Aleshores, quina és la gran aportació de Luter en aquest sentit? Per a Saxl fou l'anunci, fet primer tímidament i després públicament i de manera enèrgica, que l'Anticrist és el Papa, la institució que fa segles que és a la terra¹¹. Així doncs, Luter té el mèrit d'haver recollit una tradició medieval i transformar-la sota un

⁸ R.W. SCRIBNER, *For the Sake of Simple Folk. Propaganda for the German Reformation*, Oxford, Oxford University Press, 1994 (1981), p. XXIX. Aquesta és l'aportació més extensa de l'autor al tema. Però també mereix atenció, per exemple, el capítol del mateix SCRIBNER titulat «Ways of seeing in the age of Dürer» a EICHBERGER I ZIKA, *Dürer and his culture*, p. 93-117. En aquestes pàgines, l'autor es pregunta per exemple, «quines realitats representaven les imatges i com n'eren de dependents de la comprensió contemporània dels models de percepció visual? Com van manipular les imatges els artistes? Quines implicacions tenien aquestes formes d'estimulació pel poder social de les imatges?» Scribner emfatitza que per a entendre aquesta cultura és necessari acceptar actituds bastant diferents i fins i tot, contradictòries, cap el poder que elles comuniquen, i que per mirar d'entendre'n el seu «impacte» o «efectivitat» és una qüestió de gran complexitat.

⁹ SCRIBNER, *For the Sake*, p. 95. Vegeu el capítol 5 «Popular Belief», p. 95-147. Scribner explica que la distinció entre la creença popular com la que segueix la majoria de la població i la de l'elit religiosa no pot ser rígida. Ambdues han de ser estudiades de manera molt estreta. I una manera de fer-ho és mirar les imatges a través de les quals s'expressa la devoció popular.

¹⁰ André CHASTEL, *El Saco de Roma, 1527*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986 (1983), p. 89. En aquest sentit, l'humanista d'Estrasburg Sebastian Brant, autor del famós *Narrenschiff*, va profetitzar grans desastres i enemics diabòlics el 1492, quan sembla que va caure un meteorit a l'Alsàcia. Se'n feren d'altres com el pamflet del doctor Ulsenius de 1496 que tractava de la nova plaga que envairia la humanitat, la sífilis. La il·lustració de Dürer amb les prediccions dels astròlegs és prou coneguda.

¹¹ Fritz SAXL, *Lectures*, Londres, The Warburg Institute and University of London, 1957, p. 266. Andersson, d'altra banda, apunta que si bé és cert que ni l'*Ase Papal* ni el *Monjo Vedell* poden ser considerats invenció de Luter i els seus artistes, el factor crucial rau en la seva efectivitat més que no pas en la seva originalitat. Christiane ANDERSSON, «Polemical Prints in Reformation Nuremberg», a Jeffrey CHIPPS SMITH (ed.), *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg. Five Essays*, University of Texas at Austin, p. 45. Dues còpies d'aquestes obres del 1523 i 1522 es troben al Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg.



3. Hieronymus Wierix basat en un disseny de Maarten de Vos, *L'Escut de la saviesa*.

nou aspecte, aprofitant aquesta creença dels cristians en els Evangelis i la idea de l'Anticrist. Els atacs, per tant, seran directes des d'aleshores i les imatges proluteranes, plenes de símbols fàcilment identificables, coneguts pel poble.

La identificació del clergat catòlic amb el diable va esdevenir un motiu comú de la imatgeria protestant. N'hi havia que mostraven monjos i clergues però altres identificaven el diable amb el Papa. Aquest és el cas del gravat de Melchior Lorich de 1545 (fig. 1). El Papa és mostrat com un dimoni de dos caps, i en aquesta obra s'hi barregen diverses tradicions. El cabell estufat i grenyut i el garrot

al·ludeixen clarament a l'*Home Salvatge*, figura de la superstició popular. I aquest té lligams estrets amb allò diabòlic, per tant el Papa és també el dimoni. Les orelles recorden l'*Ase Papal* de Cranach i els dos caps al *Diable tocant el sac de gemecs* de Schön. I finalment representa el monstre de l'Apocalipsi, amb la flama plena de foc, rèptils, gripaus, llangardaixos, i serps que li surten de la boca. El text és de Luter i conté una pregària perquè Déu ajudi l'home a escapar de la condemna del Papa¹².

L'ús d'una profecia medieval facilitava, per tant, l'intent de fer arribar el missatge a una gran



4. Anònim, *Le renversement de la grande marmite*, v. 1562, gravat calcogràfic, Bibliothèque Nationale, París.

audiència. I malgrat que els luterans criticaven la superstició que els catòlics havien permès o motivat, ells no van trencar amb el sentiment apocalíptic, sinó que més aviat l'explotaren¹³. A més dels

monstres i els presagis, altres pràctiques i creences igualment criticades en imatges per la superstició que implicaven, eren les processons i la devoció pels instruments de la Passió de Crist. Aquestes darre-

¹² Vegeu-ne la descripció detallada i referències bibliogràfiques a SCRIBNER, *For the Sake*, p. 135-6. Amb la mà esquerra agafa la clau papal, la qual està esmicolada al final, i està coronada per una tiara papal que acaba amb una punta en forma d'una espiral d'excrements. Un altre signe papal són les babutxes als seus peus, que duen una creu brodada. El vòmit de granotes i altres animals apareix escrit a l'Apocalipsi 16.13, quan la Bèstia, el drac i el fals profeta deixen anar tres esperits infames com granotes.

¹³ Andersson afirma que aquesta mena de «pseudo-rehabilitació» d'una profecia medieval per a donar legitimitat profètica als seus arguments personals era una tàctica comuna durant la Reforma. I entre els exemples més primerencs hi ha el pamflet antipapal editat per Ulrich von Hutten, del qual se'n va queixar molt Lleó X. I estava basat en un text medieval crític d'Enric IV i el Papa Gregori VII. Vegeu Christiane ANDERSSON, «Polemical Prints during the Reformation» a *Censorship. 500 Years of Conflict*, Nova York i Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 49.



5. Federico Zuccaro, *Porta Virtutis*, dibuix preparatori, ca. 1580, Christ Church, Oxford.

res representaven el Papa i els monjos com els torturadors de Crist, o com un dels lladres dolents que l'acompanyen. Les pràctiques catòliques que asseguraven el perdó, sobretot la venda d'indulgències o la de les visions i les profecies místiques, van ser ridiculitzades per a transmetre una crítica social i religiosa cap als abusos dels rics i del papa.

En aquest descrèdit de l'església catòlica a través de la imatge, es posava de relleu la negligència per dur a terme allò que predicaven i demostrar com els catòlics no seguien la paraula de Déu o fins i tot se'n burlaven a través de temes bíblics coneguts. Un d'aquests era el de la Paràbola del Bon Pastor i un altre era la història de l'home ric i el pobre Llätzer, treta de l'Evangelí de St. Lluc. En un gravat anònim amb text de 1562 es mostra *El Papa com un home ric a taula* (fig. 2). És una condemna dels passatemp terrenals del Papa i la seva cort, mentre que Luter apareix a la part inferior dreta com el pobre Llätzer en contrast evident amb els excessos i vicis del pontífex romà, i adverteix d'aquest perill tot assenyalant les Escriptures. Per a Andersson «l'acusació moral és tan dura que el full va ser prohibit pels censors»¹⁴. A través de la imatge es podien mostrar les veritats espirituals, o també les mentides, i conferint noves connotacions a imatges familiars, l'espectador descobria les revelacions sobre la natura viciosa del Papa i els seus seguidors, sovint a través de la paròdia i la sàtira. I de la mateixa manera que les imatges de devoció catòlica havien esdevingut reconeixibles per a tothom, les protestants aviat també ho van ser.

Malgrat que els catòlics també van escampar imatges crítiques dels seus oponents amb símbols i creences conegudes, la invectiva i l'originalitat són patrimoni dels reformistes. I en buscar tota mena de recursos per atraure l'atenció del públic, els artistes del sud d'Alemanya preferentment, van enginyar un curiós sistema amb el qual es feien aparèixer parts de la imatge amagades, tot movent el gravat. És el cas de les *Cares canviants de l'Església catòlica* de 1556 en les quals, només fent córrer la part supe-

¹⁴ ANDERSSON, «Polemical Prints», p. 45-46. El gravat és ple de detalls que il·lustren la vida llicenciosa del papat. El Papa besa una monja que alhora agafa la mà del cardenal del costat que canta. Darrera seu hi ha un ase amb hàbit de monjo. Un bisbe i un canonge també mengen àvidament i dos monjos ja vomiten els excessos de la gola. Altres monjos s'encarreguen de portar més vi a taula i el pa i el vi de l'altar es fan servir per a usos seglars. Un altre monjo porta el *backgammon* per jugar i uns músics animen la festa. La seva natura diabòlica es revela amb la seva actitud i amb les deformitats físiques els identifiquen com a pecadors, per exemple les potes dels músics que acaben amb urpes d'animal. El càstig diví es mostra a la part superior dreta, en la qual Déu envia el Papa a l'infern.

rior del paper hi van apareixent les diverses natures de l'església, fins a vuit imatges ¹⁵. En un altre full imprès de l'època, aquest cop anònim, permetia a l'espectador treure la màscara al Papa Borgia Alexandre VI, i així revelar la seva autèntica natura diabòlica. Si el primer fa un repàs a tota la jerarquia catòlica, el blanc del segon atac és directament el Papa Borgia. I aquest tipus d'imatges segueixen tenint vigència més enllà de la Reforma i se'n troben exemples similars al llarg del segle XVII.

Igualment, en altres llocs d'Europa com Anglaterra, algunes imatges van sobreviure durant moltes dècades. Molt sovint eren xilografies de matrius importades del continent, o si més no eren obres molt deutores de la invenció alemanya i senzilles d'entendre pel poble. Encara al segle XVIII es feren impressions de gravats en els quals hi apareixia Luter. Als Països Baixos, les imatges contràries a la invasió espanyola utilitzaren símbols que s'anaven repetint al llarg del conflicte i els gravats primerencs foren tan efectius que els temes i símbols projectats esdevingueren emblemes per a cada episodi de la guerra. Per a Horst i Tanis aquesta presentació d'un missatge polític a través de figures reconeixibles o metàfores era un instrument molt efectiu en mans dels dissenyadors d'imatges de propaganda perquè «a més de l'avantatge de crear una imatge identificable i entenedora de manera instantània, li donava una mesura de veritat i inevitabilitat, o d'irreversibilitat, pel que fa al resultat de la situació»¹⁶.

Al segle XVI, un altre fenomen important que cal tenir en compte és la difusió de l'emblemàtica. Si



6. Anònim alemany, *Papa-diable i Cardenal-boig*, mitjan segle XVI, medalla. British Museum, Londres.

bé els seus inicis són italians i van lligats a la filosofia hermètica i al neoplatonisme, i per tant neix molt lligada a l'àmbit cortesà, a l'heràldica, i a un cercle elitista, amb el conflicte religiós europeu l'emblema «assumeix aleshores un caràcter evangèlic de veritat il·lustrada» tal com diu López-Baralt, i l'art amb intenció de denúncia també en farà ús. Per a l'autora, si bé inicialment fou també una manera d'arribar al públic il·lustrat, l'emblema en aquest context es convertí en una tècnica de

¹⁵ En un cas hi ha un bufó, en l'altre un monjo devorant una casa, l'oca amb un rosari al bec, un llop amb vestit de bisbe devorant un xai, un cardenal amb cara d'òliba, el Papa, el Prelat com la mort i el Prelat com el diable. Vegeu ANDERSSON, «Polemical Prints», p. 51-57. L'autora explica que altra vegada, aquests polemistes van actualitzar una tradició ja antiga, atès que funcionaven com les *volvelles*, que havien estat usades durant temps per a il·lustrar el moviment dels planetes en tractats d'astronomia, o també s'havia utilitzat ja abans de la Reforma, per exemple en un famós pamflet sobre el naixement d'uns siamesos. Totes les imatges de les *Cares Canviants* eren símbols coneguts, apareguts anteriorment en altres obres i per exemple, les dues imatges finals sobre la mort i el diable són deutores del gravat de Dürer *Cavaller, Mort i Diable*, que a mitjan segle XVI era molt conegut. Aquests gravats anònims daten de 1556 i es troben a la Graphische Sammlung Albertina de Viena.

¹⁶ Daniel HORST i James TANIS, *Images of Discord. A Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Years War*, Pennsylvania, Bryan Mawr College Library, 1993, p. 112.

persuasió i en una arma política. La propaganda sempre n'ha fet un gran ús, en formes cerimonials com processons i festivitats, en els rics programes iconogràfics de les esglésies i monestirs l'emblema hi és present. I tal com afirma Becker, «les formes emblemàtiques es troben en la publicitat moderna fent una funció similar al seu ús en la propaganda política o religiosa». La codificació del seu missatge amb contingut moral podia ser més o menys complexa, però quan se subordina a objectius didàctics prepondera la seva claredat¹⁷. La contra-propaganda també en féu ús i per a aclarir el significat concret i la intenció de cada imatge, és necessari contextualitzar-les.

Als Països Baixos, i coincidint amb la invasió espanyola, la influència dels llibres d'emblemes i de la imatge al·legòrica va ser molt important, i tenint en compte els esdeveniments canviants es pot entendre l'evolució de certs símbols. Una de les al·legories més utilitzades en el conflicte hispano-holandès va ser la de la *Paciència*. Si bé a la primera meitat del segle XVI es tracta d'imatges moralitzants que feien al·lusió a l'esperança i representen una acceptació calvinista dels designis de Déu, a poc a poc el to de la denúncia de l'al·legoria va augmentant.

Degut a la censura més severa a la qual estaven sotmesos els holandesos i al fet que no estaven units sota una mateixa alternativa religiosa, l'oposició al clergat catòlic s'expressava d'una manera molt més indirecta que a Alemanya. Però les imatges posteriors a 1560 sovint fan referència a la persecució i la violència dels espanyols. Per a Boon, al costat d'imatges moralitzants, se'n troben d'altres que expressen una oposició a la corrupció del clergat i a la repressió de les noves idees¹⁸.

Autors com McGrath creuen que el conegut gravat de Bruegel sobre aquest tema podria haver servit de model a al·legories posteriors en les quals la paciència, identificada com la Bèlgica patint, i representada nua, encadenada i desvalguda és torturada, ja no per diables anònims, sinó per personatges reals¹⁹. Aquesta al·legoria, per tant, va ser molt popular a finals del segle XVI als Països Baixos. L'artista Marten van Heemskerck realitzà el cicle sobre *El Triomf de la Paciència* o Joris Hoefnagel féu el *Tractat de la Paciència*. Aquest darrer conté una crítica social més clara i va gaudir d'una gran influència. La sèrie mostra la paciència en diverses situacions i estats. I per a Bouza, d'especial interès són els emblemes relacionats amb Espanya²⁰.

¹⁷ Jochen BECKER, «Emblem book», a Jane TURNER (ed.) *The Dictionary of Art*, Nova York, Grove, p. 176. Pel que fa a l'al·legoria, Lash destaca la importància que va tenir en l'art de propaganda i les imatges triomfals dels patrons, però també en les metàfores de la follia i la sàtira de la riquesa o l'ambició en el context del segle XVI, sobretot al nord, a Alemanya i als Països Baixos amb els seus respectius cercles d'humanistes. Vegeu Willem F. LASH, «Allegory», a *The Dictionary of Art*, p. 651-664.

¹⁸ K.G. BOON, «Patientia dans les gravures de la Réforme aux Pays-Bas», *Revue de l'Art*, 56, 1982, p. 7-24: 7. Així, el tema de la necessària paciència en l'adversitat, que és recurrent en la cultura del segle XVI, en l'atmosfera d'agitació espi-ritual que es va viure a Europa i que desembocà en les guerres religioses *Patientia* acaba convertint-se en un leitmotiv de certes postures reformades. L'autora creu que gravats amb temes al·legòrics com aquests es devien trobar en bon nombre a les cases burgeses de l'època.

¹⁹ Elizabeth McGRATH, «A Netherlandish History by Joachim Wtewael», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVIII, 1975, p. 182-215: 195. Segons l'autora, el 1580 la *Paciència* ja havia esdevingut el símbol de la desgràcia de Bèlgica. I en un gravat anònim d'aquest període es mostra una lluita aferrissada de l'Enveja i la Guerra contra la Caritat, que perd, i la figura de la Paciència al darrera seu damunt d'una mena de pedestal i abraçant la creu. Al fons, batalles i matances i els holandesos demanen ajuden agrupats al voltant de l'escut d'armes de les seves províncies. Altres obres i autors esmentats com exemples de l'ús d'aquesta al·legoria són Gillis Mostaert, o Gerard de Jode, que féu un gravat semblant el 1587, i que McGrath qualifica com «una molt exacta caracterització de l'horror de la guerra».

²⁰ Fernando BOUZA, «Difusión de la imagen regia. Propaganda y antipropaganda (catálogo VI)», a Fernando CHECA CREMADÉS et al., *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, (catàleg d'exposició, Museo Nacional del Prado, 1998) Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 562. Per exemple, fa una dura acusació contra la Inquisició a la imatge del *Paciente Sanbenitado*.



7. Anònim, *Sàtira de l'estàtua d'Alba*, gravat calcogràfic, ca. 1571-1572, Rijksmuseum, Amsterdam.

La representació de països o regions a través de figures al·legòriques també van ser populars a aquella època, com la de *Bèlgica* en aquest cas. La dama que personifica Bèlgica és mostrada en moltíssimes obres passant per les pitjors vicissituds, i fent referència a la invasió i l'expoliació espanyoles. En un gravat de Hans Collaert, que fa referència a la situació de la dècada de 1570, la pobra Bèlgica ha estat maltractada i robada. Segons Horst i Tanis, és possible que sigui immediatament posterior a la ràtzia de 1576 protagonitzada per l'anomenada *Fúria Espanyola*. Les escenes de

destrucció mostrades al fons i les grans ruïnes testimonien l'anterior grandesa d'aquesta terra. Dues altres figures, l'*Ambitio* i l'*Avaritia* es miren l'escena, que personifiquen la tirania d'Alba i l'opressió d'Espanya en general. La *Fiducia* protegeix l'escut de les disset províncies, malgrat els esforços de la *Diffidentia* i la *Invidia* de trencar la cadena ²¹.

Mostrar els protagonistes del conflicte contemporani en la forma de figures ben conegudes era una manera de familiaritzar la imatge d'una persona establint-ne característiques d'una altra. Les al·le-

²¹ HORST I TANIS, *Images of Discord*, p. 106. Els versos que l'acompanyen acusen els espanyols de cometre crims contra aquells que els han servit, però acaben assegurant que tots aquells que confiïn en Déu veuran revenjat el seu sofriment. Els autors recorden que els crims de l'armada espanyola als Països Baixos eren un tema freqüent dels gravats holandesos de l'època.



8. Joseph Werner, *Lluís XIV en una bacanal*, ca. 1670, pintura a l'oli, Col.lecció Von Muralt, Zurich.

gories servien molt bé a aquesta identificació eficaç i ràpida per part de l'espectador, com les personificacions d'animals que actuen com a persones. La Bíblia o les faules van fornir als imatgers d'exemples en els quals inspirar-se. La Paràbola del Bon Pastor era un tema bíblic que oferia la possibilitat de contraposar el ramat innocent de Crist amb els

llops amenaçadors. El mateix tipus de comparacions seran usades pels dos bàndols i així, un full anònim de 1521 mostrava el ramat buscant protecció al voltant del Crist crucificat perquè dos llops que porten la tiara papal i el barret de cardenal els volen devorar. Però un gravat també anònim del bàndol catòlic és a Luter que l'identifica amb el llop amagat sota el vestit de clergue. Luter manté les mans en postura orant però el vestit aixecat revela la seva natura vertadera: apareixen les urpes de l'animal salvatge. I als seus peus hi ha els cadàvers i els ossos del ramat, d'aquells per qui se suposa que prega. La maldat de Luter està inspirada pel diable que li bufa a l'orella, un motiu també conegut al segle XVI. I a més, el gravat és ple de referències a passatges bíblics²².

A més de la identificació religiosa, l'animal en la imatgeria polèmica del segle XVI servia per a identificar nacions. Els Països Baixos eren representats pel lleó. En un gravat anònim de 1572, es mostra el lleó holandès defensant feroçment el jardí tancat d'Holanda contra un exèrcit de porcs espanyols²³.

D'altra banda, l'ús de llegendes també era un recurs que feia reconeixible el missatge d'aquestes obres. Hyeronimus Wierix cap el 1577 féu aquest gravat titulat *L'escut de la saviesa*, en el qual s'adapta la llegenda grega de Perseu i Andròmeda (fig. 3)²⁴. Però la mateixa llegenda s'aplica a Enric de Navarra en el marc de les guerres de religions franceses. En un pamflet al·legòric titulat *La délivrance de la France par le Persée françois*, l'heroi

²² Per exemple, les inscripcions de la part superior esquerra són comentaris sobre l'agitació que Luter creà en l'església i els errors de la seva teologia. Per a més detalls sobre les inscripcions del gravat esmentat vegeu ANDERSSON, «Polemical Prints», p. 42.

²³ Vegeu-ne una reproducció i més detalls a HORST i TANIS, p. 35.

²⁴ Basat en un dibuix anònim, Andròmeda està representada per una personificació femenina de la província de Brabant. Les altres setze províncies són assegurades al fons, cadascuna identificada pel seu escut. El monstre marítim que intenta menjar-se Brabant duu diversos escuts d'armes, com el de Felip II, el Duc d'Alba i el de la Inquisició, no hi ha dubte que és la Tirania Espanyola. Sota la seva capa hi ha unes figures emmascarades que personifiquen la Falsedat i l'Engany. Guillem d'Orange representa l'heroi Perseu que ve a rescatar Andròmeda. El príncep va armat amb l'Escut de la Saviesa, i les seves accions són benèdides per la mà de Déu, visible entre els núvols de sobre. Als peus d'Andròmeda hi descansen les restes de les víctimes de la Inquisició. La concepció del gravat pot datar-se el 1577 quan Guillem va ser nomenat *Ruwaard*, protector de Brabant. Vegeu HORST i TANIS, p. 112. En la celebració el mateix any de l'entrada de Guillem a Brussel·les, es realitzà un *tableau vivant*, en el qual Guillem era retratat com a Perseu.

salva Andròmeda, que representa França, d'un monstre marí que és la Lliga.

En aquest conflicte francès (1562-1598), un dels insults més estesos era el de la marmita, que aleshores designava un hipòcrita. Durant anys, tant els catòlics com els protestants van ridiculitzar l'altre bàndol utilitzant aquesta imatge, que tothom entenia perfectament (fig. 4). Benedict afirma que aquestes imatges mostren les característiques de la «literatura de combat» de l'època i «permet de veure de quina manera la imatgeria visual ha contribuït a la formació del llenguatge d'aquest conflicte partisà»²⁵.

Així doncs, no tan sols les imatges recollien les ofenses conegudes de l'època i les utilitzava en el seu repertori, sinó que les imatges també podien haver ajudat a construir aquests símbols i per tant, contribuir a la formació del llenguatge del conflicte. Altre cop, certs animals s'utilitzen com a personificacions de vicis o de personatges concrets. En gravats polèmics del bàndol catòlic, els protestants són comparats als micos a través d'un joc de paraules i d'una justificació biològica del seu comportament. Una obra important fou la *Genealogie et la fin des Huguenaux* de Gabriel de Saconay²⁶. Quan el rei protestant accedí al tron, altres imatges polèmiques es van escampar a França. Tots els defectes del monarca van ser ridiculitzats, i hi ha molta literatura crítica. El mos-

tren com un hermafrodita, un monstre o un diable. Per tant, aquesta iconografia amb associacions ja antigues es torna a aplicar a Enric de Navarra. Entre 1594 i 1595 es produí una altra riuada de pamflets i sàtires, però sembla que algunes d'elles ja no eren d'abast tant popular, atès que moltes utilitzen l'al·legoria, les al·lusions clàssiques i els versos llatins. Per a Benedict, caldria pensar que estaven destinades a circular al si de les elits lletrades.

Al segle XVII hi ha obres polèmiques que acompanyen el conflicte que enfronta França amb Espanya. L'espanyol resulta ser un compendi de tots els ridículs en aquestes obres, sobretot entre els anys 1640-48, que coincideixen amb derrotes espanyoles. Bertière assenyala que un dels models dels quals se serviren els artistes va ser el de la *Commedia dell'arte*, molt apreciada a França i un dels seus personatges més detestables, el Capità, es va convertir en la figura de l'espanyol. La imatge es va enfortir amb la contribució de textos literaris també coneguts, com *L'illusion comique* de Corneille, de 1636-37 i el *Don Quixot* de Cervantes.

L'espanyol intervenia així en composicions ja no descriptives ni narratives, sinó purament metafòriques, que transposaven les imatges tradicionals i en canviaven el sentit. Feia molt de temps que, les faules i els proverbis d'una banda, i de l'altra les escenes de la vida quotidiana, havien seduït els editors, que els van consagrar unes sèries d'èxit ²⁷.

²⁵ Philip BENELECT, «Des marmites et des martyrs. Images et polémiques pendant les guerres de religion», a *La Gravure Française à la Renaissance à la Bibliothèque Nationale de France*, Los Angeles, University of California Press, 1994, p. 109. A l'època, les grans calderes, com a objectes domèstics usuals de l'època, eren riques d'un gran nombre d'associacions lèxiques i simbòliques. Aquell que alimentava la seva família feia «bullir la marmita». Si una família coneixia dificultats es deia que «la marmita havia estat vessada». I del fet que hom no podia veure el contingut d'una marmita tapada, el mot designava un hipòcrita.

²⁶ *Ibid.*, p. 121. L'autor explica que l'obra de Saconay es tracta d'una crònica de les atrocitats dutes a terme pels hugonots, i d'una justificació de la severitat del rei per a destruir l'heretgia. Saconay s'ajuda de comparacions al·legòriques del regne animal. Afirma que els protestants no són vertaders francesos, sinó micos satànics que s'han vestit. Creu que el seu comportament és igual al dels micos i invoca també a una etimologia que faria derivar el mot *huguenot* de *guenon*. Compara el rei a un lleó i afirma que, segons els savis antics, que la sang de mico és el millor remei per a un lleó malalt.

²⁷ Simone BERTIÈRE, «La guerre en images: gravures satiriques anti-espanyoles» a *L'âge d'or de l'influence espagnole: l'Espagne et la France à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Actes du 20e. Colloque du CMR, Mont-de Marsan, Éditions Interuniversitaires, p. 161. Pel que fa al personatge del Capità de la *Commedia*, era hereu del *miles gloriosus* llatí, però els



9. Anònim (atribuït a Pieter Schenck), *Maria de Mòdena amb el príncep de Gal·les i el Pare Petre*, 1688, gravat calogràfic, British Museum, Londres.

Bertière les analitza i afirma que se'n pot fer un recorregut des de les més simples a les més complexes. Hi ha obres en les quals simplement s'ha canviat algun detall de la faula i s'hi ha afegit alguna llegenda referent al conflicte. Alguns esdeveniments històrics s'associaven a expressions proverbials i per exemple, tothom sabia que «el mal de Nàpols» era la sífilis, i s'assimilava la derrota dels espanyols en una batalla a aquesta

malaltia. Bertière conclou en el seu estudi que la invenció d'aquestes imatges és prou rica, malgrat que van perdent força a mida que s'acosta la pau amb Espanya. Tot i així, sempre mostren l'enemic sota un estereotip i el missatge és aquest, és elemental. Sovint les obres són anònimes i la repetició d'un mateix tema demostra que es tractava d'un filó rendible.

Sembla, per tant, que aquestes imatges devien ser enteses per gran part de la població, la qual devia compartir el gust per la sàtira del seu enemic. De manera similar, molts fulls il·lustrats fets al segle XVII durant la Guerra dels Trenta Anys, incloïen al·legories conegudes als lectors de l'època i que s'anaven reiterant. Coupe admetia que la creativitat sovint no era un tret considerat important pels artistes i que precisament el seu «forte» rau en l'adaptació de metàfores ja establertes a situacions noves, però anàlogues. Avisa que no les hem de jutjar amb els ulls actuals, atès que ens poden semblar treballs insípidos i monòtons, i que ens hem d'oblidar del nostre criteri modern d'originalitat perquè «per al lector perspicaç del segle XVII l'atractiu de moltes de les al·legories que veurem probablement rau precisament en el fet que ja li eren familiars en certa mesura» i nosaltres, al nostre torn, «hem d'entendre el plaer en la redescoberta de vells amics en noves disfresses»²⁸.

Una metàfora molt comuna de l'època i lligada també als monstres és la de devorar, o consumir menjant i vomitar. Molt sovint els oponents polítics es mostren vomitant aquelles terres o ciutats que s'han empassat de manera errònia, i hi ha fulls anònims que van conèixer diverses versions. Segons Harms, aquesta reiteració en els fulls il·lustrats

francesos li havien donat el rostre de l'ocupant espanyol tan detestat. I tenia dos aspectes: adés angulós, filiforme, tal com l'havia immortalitzat Callot; adés gros, el pas superb, la cara de conqueridor; i és aquest el que van escollir els gravadors francesos per a representar els seus enemics. Els textos de Corneille i de Cervantes els acaben d'inspirar i hi ha gravats que en són molt deutors. El vestit, el mostatxo, les ulleres, els molins, l'ase... són trets que se'ls dona a l'aspecte dels espanyols. I aquest personatge caricaturesc apareix en un gran nombre d'imatges, «multiplicades tantes vegades com fos necessari».

²⁸ W. A. COUPE, *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century*, Baden-Baden, Verlag Librairie Hertz GmbH, 2 vols., 1967, p. 113. L'autor apunta que cal tenir en ment cal distingir el que era familiar a aquella època d'allò que ho pot ser en els nostres dies.

alemanys i holandesos de la Guerra dels Trenta Anys, respon a la voluntat d'acostar-se al lector, igual que l'ús de figures amb les quals el lector s'hi podia identificar, com l'«home comú» que es queixa de la situació política i econòmica.

Si d'una banda, en aquestes obres d'atac hi ha imatges al·legòriques molt populars i fetes per cridar l'atenció del públic, de l'altra se'n feren de més complexes i destinades a un públic més restringit. Així doncs, l'al·legoria servia per fer més entenedores les imatges i el seu missatge o servia més aviat per amagar-lo? Abans havíem parlat de la difusió de l'emblema al segle XVI i en referència a la seva funció, i tal com assenyala Ledda, «la imatge simbòlica pot ser *explicante* o *complicante*; la seva funció oscil·la entre declarar o ocultar»²⁹. Aquestes imatges els permetia representar de manera més o menys indirecta un atac visual a l'enemic. En referència a algunes imatges sofisticades de França i Holanda, les quals romanen «ambdues un llibre tancat a l'espectador d'avui», Rankine explica com l'ambivalència de l'al·legoria, lluny de ser percebuda com un desavantatge, era vista de manera molt positiva per un contemporani, segons es desprèn del text d'un gravat de guerra alemany de 1660:

Per aquests mitjans [és a dir, el retrat dels protagonistes com a lleó, ós, elefant, tigre i àguila] evitem d'ofendre l'emperador, el rei, prínceps i repúbliques, i cadascú en

pot treure allò que vulgui i llegir al missatge allò que desitja trobar-hi ³⁰.

Un text molt revelador dels avantatges que els polemistes de la imatge de l'època moderna van trobar en l'ús de l'al·legoria. Certament la figura metafòrica podia codificar missatges, i segurament el grau de complexitat variava segons l'audiència a qui es dirigia o la possibilitat de crítica que hi havia. Així, sembla que la imatge codificada podia servir per a fer més entenedor el missatge i difondre'l a un públic nombrós, o bé per a amagar-lo darrera una imatge de la qual només uns quants eren capaços de desxifrar què se'n podia llegir més enllà. Cal recordar i relacionar-ho amb aquesta funció *complicante* o *explicante* de l'emblema. Aquesta codificació, però, no sempre aconseguia el seu objectiu, atès que a vegades es podia caure en un error d'interpretació. Aquest és un tema que ha analitzat Cillesen. L'autor apunta que els textos explicatius, els títols, encapçalaments i subtítols eren integrats a la imatge i per tant, era necessària una estreta col·laboració entre el dissenyador o gravador i els responsables del text. Hi ha exemples coneguts d'obres que tingueren una lectura confusa³¹.

Cillesen opina que certament, l'abús de metàfores conegudes i utilitzades pels dos bàndols, pot produir efectes contraris, perquè pot ofuscar el significat d'una imatge llargament lligada a una metàfora i

²⁹ Citat per LÓPEZ-BARALT, *Iconografía política*, p. 64. Segons l'autora, els tractadistes espanyols es van decantar cap a una funció pedagògica o ètica de l'emblema. Fos com fos, l'elaboració de la imatge simbòlica havia d'obeir a regles establertes. Sens dubte, i sobretot pel que fa a l'art, el tractat més destacat és *l'Iconologia* de Ripa, que fou editada set vegades entre 1593 i 1630. Becker assenyala la dificultat de definir l'emblema, atès que s'aplicà a diversos camps i amb funcions diferents. Recomana estudiar cada context en particular per a interpretar-ho bé. D'altra banda, recordem que segons l'autor, l'emblema s'havia desenvolupat en dues direccions, que responien a una funció més pedagògica o més «plaent» de l'emblema. Vegeu Jochen BECKER, «Emblem book», a *The Dictionary of Art*, p. 176.

³⁰ Jean RANKINE, «The War of Images in Seventeenth-century Europe», *Print Quarterly*, XV, 1998, p. 320-322: 320.

³¹ Vegeu sobretot el paràgraf sobre l'ambivalència de l'al·legoria del capítol de Wolfgang CILLESSEN, «Vorboten des Krieges» a Wolfgang CILLESSEN (coord.), *Krieg der Bilder. Druckgraphie als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, Berlín, Deutsches Historisches Museum, 1997, p. 11-35: 20. La confusió resultant d'aquesta absència de col·laboració ha estat analitzada per altres autors. Per exemple, en una imatge anglesa que celebra el naixement del fill de Jaume II i Maria de Mòdena el 1688, s'hi representen focs d'artifici i tres figures, un Bacchus simbolitzant la Plenitud, i dues figures femenines, la Fecunditat i la Lleialtat. És, per tant, una al·legoria d'una nació estable i pròspera que celebra el naixement de l'hereu legítim de la casa dels Tudor Estuard. Però l'ambivalència de l'al·legoria va fer que el públic protestant de Londres identifiqués les tres figures com Enric VIII, Anna Bolena i Isabel I, és a dir, interpretaren que la monarquia protestant esclata i és condemnada a les flames per la successió catòlica restablerta.

fer-la ambigua. Però el fet que les al·legories més senzilles i les més complicades conviuen, i que això va estretament lligat al grup de gent al qual es dirigeixen, és un tret clar.

Aquest ús d'al·legories complexes només aptes per a una part del públic és potser més clara en el context dels artistes italians que als segles XVI i XVII, que arran d'un clima artístic competitiu i una estructura canviant del món de l'art, havien fet obres que atacaven els seus propis enemics, sobretot col·legues o comitents. La història d'Apel·les suscitava un gran interès en aquesta època. Aquest tema de l'antiguitat s'identificava amb la Paraula purificadora i aclaridora, que revela també el seu aspecte negatiu, la Paraula que pot enverinar la veritat i difamar les bones persones. Aquesta era precisament l'excel·lència de l'al·legoria³². I de fet, aquesta imatge fou utilitzada pels pintors de l'època com un emblema del triomf de la veritat sobre la calúmnia, i tot el cercle humanista en coneixia el significat. Cal, però, matisar el sentit d'aquesta imatge perquè moltes no van passar de reflexions generals sobre el destí de l'artista com a home d'excel·lència però obert als atacs, però altres serviren als artistes per a reivindicar el seu art i algunes van estar estimulades per incidents particulars³³. Si Federico Zuccaro utilitzà l'al·legoria de la *Calúmnia d'Apel·les* en un sentit força crític, en la seva *Porta Virtutis* els seus detractors apareixen amb orelles de burro i envoltats de diverses figures, entre les quals la Ignorància. Diversos autors coincideixen en veure-la com una venjança

visual del pintor cap aquells que havien criticat la seva pintura de 1580 per a l'església de la Madonna del Baraccano a Bolonya (fig. 5)³⁴.

L'ambivalència de l'al·legoria i de totes les imatges simbòliques en general, resultava molt convenient. Recordem les paraules d'un contemporani alemany d'aquesta mena d'obres pel qual l'al·legoria tenia el gran avantatge de permetre criticar sense ofendre directament. Però no sempre resultava. En el cas de Zuccaro, les complexitats de les figures utilitzades a la *Porta Virtutis*, no van evitar que tingués problemes i tal com comenta James Mundy, l'ambigüitat del contingut semblà obrar més en contra seva que en el seu favor³⁵. És força revelador de l'ús que es podia fer d'aquestes imatges emblemàtiques el fet que Zuccaro, en la seva declaració en el judici es defensava dient que es tractava d'una al·legoria en termes generals, referint-se principalment als problemes de l'artista, als atacs que rep de l'Enveja i la Ignorància, i les dificultats que troba per a intentar aconseguir virtut. Tot i les excuses de Zuccaro, els contemporanis no es deixaren convèncer, i igual que els autors dels nostres dies, van pensar que Zuccaro havia utilitzat la metàfora per a ofendre i criticar els seus enemics. Allò que fou tan colpidor de Zuccaro, segons els autors, és que ell havia aplicat la situació moral general de l'artista a un cas particular.

En definitiva, amb els seus avantatges i els seus perills, els artistes de l'època moderna van explotar aquest recurs en les seves obres polèmiques. La con-

³² Norman BRYSON, «The Calumny of Apelles», *Burlington Magazine*, CXXIV, Juny 1982, p. 370-371.

³³ Per a una obra sobre el tema, vegeu David CAST, *The Calumny of Apelles: a Study in the Humanist Tradition*, New Haven i Londres, Yale University Press, 1981, p. 153.

³⁴ Entre els autors que han parlat d'aquesta qüestió hi ha Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Milà, Jandi Sapi Editore, vol. 2, 1999. L'autora ofereix una explicació detallada de l'afer, vegeu sobretot les pàgines 32-37 i 97-103. Se n'ha conservat dibuixos i una pintura, i Zuccaro la mostrà a les escales de Santa Maria la Maggiore el dia de St. Lluc, patró dels artistes, el 1581.

³⁵ E. JAMES MUNDY, *Renaissance into Baroque. Italian Master Drawings by the Zuccari 1550-1600*, Milwaukee Art Museum, 1990, p. 255. Els pintors bolonyesos i els cortesans papals s'hi van representats amb orelles de burro i van presentar una demanda legal. El judici ha quedat documentat i Zuccaro va ser desterrat de Roma.

veniència dictaminava si es volia utilitzar un símbol àmpliament conegut o al contrari, una al·legoria complicada que permetés amagar-hi una crítica.

La inversió de la imatge

En aquestes obres, allò que és criticat per uns, és precisament el que defensen i glorifiquen els altres. Una fórmula també molt utilitzada i efectiva per a denunciar i satiritzar els enemics és capgirar-ne la seva imatge oficial, glorificadora o de propaganda. No ens referim a la llarga tradició del «món a l'inrevés», que té un caràcter eminentment moralitzant i ha estat estudiat com un «gènere» dins de la història de les imatges. En aquesta «inversió simbòlica» que pertany a la pròpia tradició cristiana, el món es capgira, però no inclou necessàriament una càrrega crítica concreta com les imatges que ens interessin³⁶. Malgrat que el mètode que pretenem descriure aquí pugui *a priori* recordar-lo, cal insistir que no és aquest el nostre objecte d'estudi. Tot i així, certament comparteixen algun tret, o podríem dir que les imatges de discòrdia utilitzen aquesta tradició per a vehicular aquest missatge crític. Sembla que en moments de conflicte, un dels recursos dels polemistes era la inversió dels símbols que els altres, els seus enemics, encarnaven. L'hostilitat cap a Roma i la laxitud dels seus costums i l'antítesi entre allò que predicaven i que feien va ser portat a l'arena política.

Així que el conflicte entre Roma i els reformadors s'aguditzava —afirma Kunzle—, l'enginy retòric de l'antítesi anava prenent més força polèmica. El contrast entre l'actitud de l'església i els principis de la Cristiandat primitiva, ja anunciats per Wyclif i Hus, va ser sistematitzat, intensificat i polaritzat per Martí Luter³⁷.



10. Erhard Schön, *Diable tocant el sac de gemecs*, ca. 1530, gravat xilogràfic, Schlossmuseum, Gotha.

I els seus artistes el van representar en imatges. Diversos autors han assenyalat el *Passional* de Cranach com a exemple primerenc i paradigmàtic d'aquesta situació. Aquesta obra composta per tretze trobades entre el Bé i el Mal, és a dir, entre

³⁶ Es fa referència a una inversió de l'estat normal dels afers, i pot tractar diverses esferes de la vida. L'associació amb el Carnaval era indispensable, quan l'ordre social, la jerarquia i les normes s'invertien, quan el pobre era el ric, el dignatari el burlat i tot es reduïa al caos. Per a una reflexió teòrica sobre el terme «inversió simbòlica» i per a una anàlisi del «món a l'inrevés» en imatges xilogràfiques vegeu Barbara A. BABCOCK (ed.), *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca & Londres, Cornell University Press, 1978. Vegeu sobretot la introducció i el primer capítol, p. 13-94. Un tema, tan literari com visual d'aquest gènere, era el de la Roda de la Fortuna. També un dels principals motius d'aquesta tradició és la inversió dels papers de l'home i la dona, per tant es tracta sovint de temes moralitzants o fins i tot divertits.

³⁷ David KUNZLE, «World Upside Down: The Iconography of a European Broadsheet Type», a BABCOCK, *The Reversible*, p. 61.



11. Anònim, Lleó X, Murner, Emser, Eck i Lemp com a animals, ca. 1521, gravat xilogràfic, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

el Crist de l'Evangelí i el Papa, i comentats amb un passatge de la Bíblia en alemany, va saber trobar les imatges claus per a fonamentar la demostració que el Papa de Roma havia invertit la doctrina evangèlica. I d'aquesta manera la identificació del Papa amb l'Anticrist era clara. Per a Chastel, l'obra representa una refutació completa, i quasi paraula per paraula, de la doctrina de les Stanze vaticanes, de fet afirma que «la correspon-

dència és tan clara que podríem admetre que Cranach i Luter, contestaren deliberadament –si bé a nivell popular en aquest cas–, a la demostració realitzada per Rafael»³⁸.

Aquesta inversió es va dur a terme durant la Reforma amb altres imatges, com en les medalles que mostraven el cap del Papa i el del diable (fig. 6). De fet, una altra imatge capgirada fou la

³⁸ CHASTEL, *El Saco*, p. 82. El Papa-Anticrist apareix, segons Chastel, amb els trets de Lleó X, i les al·lusions a la cort romana són exactes i ben escollides, com per exemple, la imatge del torneig del Belvedere, que associa el Papa amb l'aristocràcia militar, mentre que Crist havia viscut entre els humils. A més, durant els vint mesos del pontificat d'Adrià VI, Chastel afirma que s'havia de conèixer a Roma el *Passional*. D'aquí que l'acabament de la Sala de Constantí el 1524, amb la seva reafirmació de la legitimitat del poder temporal i la seva insistència triomfal en les Virtuts dels pontífexs pugui, i fins i tot s'hagi de considerar com una resposta doctrinal de Roma. Per a Andersson, «els reformistes de Wittenberg astutament usaren l'antiga tècnica polèmica de capgirar les paraules dels seus oponents contra seu». ANDERSSON, «Polemical Prints», p. 47.

de la pròpia ciutat de Roma. A la *Bíblia de Setembre* de Cranach hi ha una imatge de *La destrucció de Babilònia*, que ocupa tota la planxa i dos edificis emblemàtics en destaquen, el castell Sant'Angelo i el Capitoli i aquells que lamenten la caiguda de Babilònia són mostrats com a «cortesans romans». Chastel opina que el panorama de la ciutat condemnada és una transposició directa de la *imago Romae* de Schedel de 1493, una vista de la Roma glorificadora pontifícia. Segons l'autor, la dessacralització de Roma no es podia fer de cap manera si no era a través del que podríem anomenar una diabolització, és a dir, una sacralització a la inversa. I així es formà, segons Chastel, el contramite Roma-Babilònia, que al·ludia a través de la ciutat mateixa, de la *imago* que simbolitzava, la institució pontifícia³⁹.

El tema de l'Anticrist i les seves variants, va esdevenir un codi visual complex. I aquest codi representà, segons Scribner, una de les creacions més efectives de la Reforma, atès que va explotar tant les emocions religioses de la gent com perquè ho féu amb aquesta tècnica. Els reformistes van utilitzar diversos models en la seva lluita contra la cúria catòlica, i un d'aquests Scribner l'anomena «assimilació negativa». Per a Scribner, consistia en desemmascarar els abusos catòlics i oposar-los a la correcció evangèlica de manera que l'espectador es convencés que tots als que els importa la fe han de donar suport al nou moviment. Per a fer-ho, van saber utilitzar l'anticlericalisme ja existent abans de la Reforma i l'escepticisme popular cap a la institució religiosa. Així, allò que predicava el clergat catòlic i la imatge que en difonia era contrastada amb la que en negava la seva veracitat.

Durant la invasió espanyola dels Països Baixos hi ha imatges que foren utilitzades per tots dos bàndols. La llegenda de Sant Jordi matant el drac, per exemple, era un símbol ben conegut de la victòria



12. Anònim, il·lustració de *Eyn kurtze anred zu allen missgünstigen Doctor: Luthers und der Chritenlichen freyheit*, 1522, gravat xilogràfic, Lutherhalle, Wittenberg.

del bé sobre el diable, i fou utilitzada tant pels propagandistes d'Alba com pels d'Orange. Però la inventiva holandesa superà amb escreix la dels seus enemics, el seu atac visual fou més reeixit i en part també es deu a aquesta inversió de la imatge triomfant dels espanyols.

En aquest conflicte, hom sap molt bé que el Duc d'Alba va tenir una reputació d'home enormement orgullós. És ben conegut l'episodi de la primavera de 1568, quan Alba va vèncer les tropes holandeses a Jeugum i amb el bronze dels canons capturats es féu erigir una estàtua a la Ciutadella d'Anvers. Mostrava el duc victoriós damunt d'un pedestal i als seus peus les forces vençudes de l'heretgia i la

³⁹ CHASTEL, *El Saco*, p. 84. Roma, com a centre de la cristiandat i les peregrinacions, havia estès per occident la *imago Urbis*. Una de les versions de les il·lustracions de Cranach per a la Bíblia de setembre de Luter es conserven a la British Library de Londres.

rebel·lió. Philip Galle en féu un gravat i l'estàtua provocà reaccions contràries⁴⁰. Tot i que l'estàtua es va fer fondre el 1576, quedà immortalitzada en la propaganda holandesa com una prova més de la supèrbia d'Alba. Esdevingué un símbol de l'orgull malaltís del duc i fou molt usat en gravats posteriors i contemporanis, com aquest anònim de la *Sàtira de l'estàtua d'Alba*, del 1571-1572 i que va ser molt coneguda (fig. 7). Els textos mostren una oposició absoluta a la tirania d'Alba, i Guillem declara la seva intenció de lluitar-hi en contra⁴¹.

Al mateix temps que parlem d'aquest capgirament de la imatge oficial del Duc d'Alba, cal recordar que la comparació del duc amb figures conegudes tornava a ser un tret recurrent. A més de Nabucodonosor, Alba fou comparat a altres figures bíbliques i històriques com Faraó, Jezebel, Belshazzar, Antíoc, Herodes, Falaris, Neró i Atila.

Els espanyols i els catòlics tampoc queden gaire ben parats en la imatge que els protestants escamparan arran de la descoberta del Nou Món. Totes les tesis catòliques, la seva religió, la seva missió evangèlica i el seu catecisme, tot és revocat per autors com Chauveton i De Bry o Bartolomé de las Casas. En els seus escrits i les seves imatges d'oposició mos-

traran l'espanyol com algú que fa tot allò que condemna, i que no fa allò que predica. L'*Amèrica de Bry* és un compendi de tots els seus vicis i defectes⁴². D'aquesta manera, si els espanyols havien justificat en certa manera el tracte a certs indígenes pel seu canibalisme, se'ls mostrarà a ells com els caníbals. Es comparen les creences dels catòlics amb les supersticions dels caníbals. Com que rep el sagrament de l'Eucaristia, l'espanyol catòlic menja realment i en substància el cos de Crist, i quan el capellà beu el vi, beu la sang del fill de Déu. Els protestants, que neguen la transsubstanciació, traduiran a través de la retòrica i la metàfora, aquesta «teofagia» dels catòlics, ells es mengen a Déu, per tant són ells els caníbals. I a aquest sacrilegi necessariament li seguiran d'altres violències no menys greus, com la matança dels indis o els *ajustes de cuentas* entre els propis conqueridors. I així, i segons Lestringant, «l'espanyol del seguici de Pizarro no només ofereix el negatiu del vertader cristià segons la Reforma, sinó que a més ha pervertit el llenguatge del cristianisme»⁴³.

Si algú ha estudiat aquesta característica de les imatges injurioses amb cert detall en un cas particular és sens dubte Peter Burke en el seu llibre sobre Lluís XIV. El títol del capítol que ho analit-

⁴⁰ El teòleg Benito Arias Montano féu el programa iconogràfic i l'estàtua, l'artista d'Anvers Jacob Jongheling. Horst i Tanis afirmen que «gairebé instantàniament, l'estàtua provocà un escàndol, no només als Països Baixos, sinó també a Espanya. Fou vista, especialment pels adversaris d'Alba a la Cort espanyola, com poc apropiat per a una persona al servei del Rei, el fet de glorificar-se a ella mateixa en comptes de dedicar les victòries al sobirà. Pel que fa als Països Baixos, les crítiques foren molt més dures. Les objeccions van créixer, en part, perquè l'estàtua presentava Alba trepitjant els representants de la noblesa holandesa i els seus estaments. A més, l'aprovació de l'arrogància i l'orgull d'un ésser humà anunciant la seva pròpia grandesa era un pecat contra els principis cristians de la humilitat i el propi sacrifici». HORST I TANIS, *Images of Discord*, p. 30.

⁴¹ Pel text que l'acompanya sabem que el Temps, amb el seu rellotge de sorra, avisa Alba i anuncia la seva imminent desgràcia, un fet semblant al de Faraó o Antíoc. A l'altre costat, el Diable, coronat amb la tiara papal, conforta Alba i li promet suport i grans recompenses si, com Neró, continua el seu regnat cruel. A dalt l'autor es dirigeix a Guillem i l'anima a lluitar. Efectivament, a l'esquerra, alguns *gueux*, ara empobrits tal com demostren els seus bols, han pres coratge i volen recuperar els seus cors que Alba els va robar i que són dins de l'estàtua. La figura que els mostra, vestida amb monedes, representa el *Tenth Penny*, el famós impost. També anima Guillem i el seu exèrcit a tornar.

⁴² Lestringant afirma que «en l'enfrontament amb els espanyols que narren els quatre volums següents de la col·lecció sembla que es produeixi la influència inversa: els pretesos civilitzadors es mostren més bàrbars que els propis bàrbars». Vegeu Frank LESTRINGANT, «L'automme des cannibals ou les outils de la conquête», a M. DUCHET (ed.), *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages protestantes du XVII^e siècle*, París, Éditions du CNRS, 1987, p. 96.

⁴³ *Ibidem*, p. 98.

za *El revers de la medalla*, ja defineix clarament què van fer els opositors al Rei Sol per a representar la seva crítica. Burke afirma que a part de la imatge oficial, durant el regnat de Lluís XIV es crearen altres imatges menys afavoridores, les quals, però, es dedicaven bàsicament a contrarestar totes les virtuts i excel·lències del monarca que es mostraven en les imatges que ell encarregava. Així doncs, en comptes de la representació d'Apol·lo, se'l pintava com a Faetó, que perdé el control del carro del Sol. Per altres no era August, sinó Herodes o Faraó. A més de les comparacions d'Apol·lo i Faetó, o Constantí i Julià l'Apòstata, també es contraposen característiques del monarca com valent-covard, just-injust, i sobrenoms com Lluís el Gran-Lluís el Petit, Cristianíssim-el Cristià Turc o el Cristià per cristianitzar.

Es criticava la seva supèrbia, ambició, falta d'escrúpols, tirania, irreligiositat, vanitat, debilitats intel·lectuals... En contrast amb les seves victòries, se'n reien de les seves derrotes, com en la medalla del 1693 amb la inscripció *Venit, Vidit, sed non Vinci*⁴⁴. Les debilitats en les quals se centraven eren militars i sexuals, de fet es relacionaven molt. La idea de que el rei preferia l'amor a la guerra es contraposa a la seva imatge de que era un rei victoriós, gran estrateg i amant de la guerra. En una pintura de l'artista d'origen suís Joseph Werner, es mostra Lluís com a sàtir, representat ja vell i amb una de les seves amants, Mdme. de Montespan (fig. 8). L'oposició al Rei Sol es va fer, sobretot, mitjançant aquesta inversió d'una imatge de propaganda, que pretén glorificar, a una altra de satírica, que pretén criticar.

El rei catòlic Jaume II d'Anglaterra també fou blanc de crítiques, en aquest cas per part dels prorangistes sobretot, els quals s'oposaven a la instauració del catolicisme i anhelaven el tron anglès

per a Guillem. Entre les ofenses contra el rei, van fer córrer el rumor que l'hereu al tron era il·legítim, i que la reina Maria de Mòdena l'havia tingut amb un moliner o amb el Pare Petre, el confessor reial. Les pintures i imatges oficials del Príncep de Gal·les, testimoniaven l'estatus del nen i en propagaven la seva imatge legítima. Irònicament, aquestes obres foren usades pels seguidors de Guillem d'Orange per propagar la «falsedat» del nen. Retrats d'aquest tipus, que en lloc del rei Jaume II mostraven el Pare Petre, o que feien referència al suposat pare moliner de la criatura, van ser força freqüents entre la polèmica protestant. Un artista anònim féu aquest *Maria de Mòdena amb el Príncep de Gal·les i el Pare Petre*, que mostra quasi la mateixa composició al retrat oficial i hi introdueix la figura del pare Petre, capgirant-ne el significat, és a dir, demostrant la il·legitimitat de l'hereu (fig. 9). I aquesta fórmula de capgirar la imatge difosa pels contraris, satiritzant-la, ridiculitzant-la, criticant-la, se segueix utilitzant més enllà dels nostres límits cronològics. Per a Johannesson, especialista en retòrica, la funció dels retrats dels prínceps del Renaixement com a exemples de virtuts a imitar pels seus súbdits, pervé fins a l'actualitat en les fotografies dels polítics⁴⁵. Podríem dir aleshores, que abans de la fotografia ja existien les imatges positives i els seus negatius?

Imatges reciclades

Una característica de les imatges de denúncia és que sovint dos bàndols enfrontats podien fer servir els mateixos models iconogràfics per a atacar l'adversari. És a dir, cada un adaptava una imatge determinada segons el seu missatge, bàndol i crítica, però essencialment aquesta imatge no diferia gaire de la que havia fet imprimir i escampar l'enemic.

⁴⁴ Es tracta d'una medalla holandesa anònima de 1693 que es conserva al British Museum de Londres i està reproduïda en el llibre de Peter BURKE, *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995, p. 134.

⁴⁵ Kurt JOHANNESON, «The Portrait of the Prince as a Rhetorical Genre», a ELLENIUS, *Iconography*, p. 11-36. L'autor analitza el paper dels retrats de governants a l'època Renaixement i compara aquesta funció dels retrats amb les fotografies de Clinton o Bush en l'actualitat. L'antiga sentència *Totus componitur regis ad exemplum* pervé encara als nostres dies. Els fotògrafs i els periodistes s'encarreguen ara de la tasca dels poetes i pintors.



13. Anònim, ca. 1660, gravat calcogràfic sobre la presa de Montmédy, Bibliothèque Nationale, París.

Durant la Reforma, la semblança d'algunes crítiques fa pensar més en contraatacs. Si abans havíem parlat d'aquelles *Cares canviants de l'església catòlica*, o aquell Papa Borgia que es convertia en el diable, a la mateixa època també es podia observar el mateix mètode aplicat a Luter. Entre les imatges

més xocants i suggeridores de la Reforma alemanya, hi ha aquest *Diable tocant el sac de gemecs* (ca. 1530) d'Erhard Schön (fig. 10), i fa referència a la polèmica noció de que els clergues catòlics eren instruments del diable. Encara esdevé més interessant perquè, segons afirma Bartrum, l'estesa circulació d'un full com aquest, podia fer possible que s'haguessin fet servir còpies com a eina contra els reformistes. És a dir, podria haver estat també una caricatura de Luter, en comptes del clergue catòlic. Malgrat tot, no es coneix cap gravat amb un text antiluterà com aquest d'anticatòlic⁴⁶.

De fet, hem de repetir que els polemistes de la nova fe van guanyar la batalla en aquesta guerra de les imatges, tant per la seva quantitat com per la seva qualitat. Scribner expressava la seva sorpresa en afirmar que hi ha poca contrapropaganda del costat de l'ortodòxia, tot i que les raons per a explicar-ho romanen incertes. A més, en els pocs intents que hi hagueren d'utilitzar les mateixes armes contra la Reforma, rarament aconseguiren la brillantor creativa dels propagandistes evangèlics⁴⁷.

Però aquest «reciclatge» també operava en un altre sentit, no tan sols com a contraatac visual. La mateixa imatge o símbol podia ser reutilitzada en un altre moment conflictiu. Si calia es canviava algun detall per «actualitzar» la imatge, però bàsicament es tractava d'una obra que ja s'havia difós i que havia tingut èxit. En un gravat anònim de 1521, el papa i la seva cort s'han transformat en bèsties híbrides (fig. 11). Al mig d'aquest grup hi

⁴⁶ Giulia BARTRUM, *German Renaissance Prints (1490-1550)*, Londres, British Museum Press, 1995, p. 92. Vegeu Pauline SMITH, *Continuity and Change in Renaissance Satire*, University of Hull Press, 1993, p. 3ss. Se'n coneixen almenys tres versions, essent la primera aquesta que es troba a Gotha. Pel que fa al gravat, l'instrument en aquest cas és una gaita que es confon amb el cap del monjo. El dimoni, representat per un gall, està bufant en la seva orella influint-lo amb la seva tonada. El gran goll del monjo el fa encara més grotesc. La tria d'un instrument com la gaita és significatiu, atès que les gaites eren habitualment associades a la passió i la luxúria, formes de llibertinatge condemnades per l'església catòlica, però molt comunes entre el clergat.

⁴⁷ SCRIBNER, *For the Sake*, p. 229. En el capítol «The rhetoric of the image», Scribner comenta alguns dels exemples catòlics més rellevants pel que a la imatge polèmica contra els seus enemics, p. 229-250. Andersson opina el mateix i afirma que «els publicistes del camp catòlic aviat els van seguir, sovint retornant el foc amb el mateix tipus d'imatges». ANDERSSON, *New Perspectives*, p. 45. L'autora també explica que el text de Cochlaeus era també una mena de contraatac, perquè la seva estratègia fou la de lluitar contra Luter amb les seves mateixes paraules, utilitzant cites dels seus escrits per a demostrar-ne els errors.

ha Lleó X com un lleó, Thomas Murner com un gat, Jerome Emser com un boc, Johannes Eck com una truja i Jakob Lemp com un gos. Aquestes criatures híbrides personificant els opositors de Luter es van anar repetint en la propaganda antipapal «amb només variacions menors en resposta a les circumstàncies canviants»⁴⁸. I l'exemple es troba en una portada d'un pamflet publicat a Augsburg el 1522 (fig. 12). L'artista anònim mostra altre cop Murner com un gat amb hàbit de franciscà i Eck com una truja. Però aquí el lleó ja no representa Lleó X, que morí el 1521, sinó el representant més important del Vaticà a Alemanya, el nunci papal Alexander. La truja aquí és Wedel i Eck és el prelat amb orelles de burro de l'esquerra. I a més hi ha un ase amb hàbit de monjo, que segurament representa Alfeld.

Aquesta reutilització de models iconogràfics no és un tret únic del gravat, en el terreny de les medalles també és un recurs usat. Eren freqüents aquelles medalles que associaven el Papa i el Diable, però també n'hi ha que la mateixa figura s'identificava amb Luter. A més, es va tornar a prendre aquesta imatgeria en altres conflictes⁴⁹. Així doncs, s'utilitza la mateixa iconografia en conflictes i en països diferents, i a través de mitjans diversos.

Hem vist que en la colonització d'Amèrica, una de les obres més importants i més polèmiques fou la de Theodor de Bry. El gravador holandès va prendre diversos models i influències estilístiques i les va transformar segons la seva conveniència. Ell mateix explicava que va reutilitzar alguns dissenys

de John White, autor anglès que havia descrit el viatge a Virgínia. A vegades no en canviava ni les figures, i altres en transformava els trets d'indis pels de blancs. Però a més, també manllevava figures d'artistes manieristes com Bandinelli, Cornelisz, Goltzius, Sadeler i Stradanus. D'altra banda, Bry havia pres figures de contextos pacífics o fins i tot sagrats per a inserir-les en una imatge de violència i mort. Per exemple, segons Keazor, la culminació d'aquesta tendència es troba en la imatge de la matança dels franciscans i espanyols, la qual derivaria d'un context totalment diferent: unes estampes de St. Francesc de Barocci. Però aquest préstec, que podria semblar purament estilístic o iconogràfic, sembla que té un altre matís.

Donada l'aversion de Bry pel catolicisme, -afirma Keazor-, és molt temptador d'especular sobre els seus motius per prendre figures de sants venerables i ànimes beneïdes del seu context per a transformar-les en escenaris sagnants en els quals ells o bé se suïciden o bé són assassinats. Dificilment era el seu objectiu només menysprear les santedats i els valors reverents de l'església catòlica per aquests mitjans, sinó potser volia denunciar els crims comesos pels catòlics en reportar i barrejar els seus sants i personatges exactament en les matances que els seus seguidors i creients havien causat en la seva Missió en nom del Déu Cristià⁵⁰.

L'autor afegeix que, donat el nombre limitat de públic que podria haver desxifrat aquest missatge amagat, els motius per a fer aquesta transformació també podien ser artístics. Així doncs, el resultat és original, atès que per a il·lustrar un text tan anticatòlic com el de Benzoni, Bry pren precisament imatges de l'«estoc» catòlic que ell coneix i denun-

⁴⁸ *Ibidem*, p. 48. El Papa es mostra com un lleó pel seu nom, Murner com un gat perquè és una paròdia onomatopèica del seu nom en alemany. El cap de boc d'Emser s'associa a la natura lasciva d'aquest animal i al seu propi escut d'armes. Eck és acusat de fer la vida d'una truja, fregant el morro en la porqueria buscant menjar. Lemp és retratat com un gos, disputant-se l'os que agafa i queixós després de la seva derrota a la disputa de Zurich, la qual es deu al seu nul coneixement de la Bíblia.

⁴⁹ Pierrepont afirmava que «hi va haver un «revival» del tipus de doble cap en les medalles satíriques encunyades pels holandesos contra Cromwell i Fairfax el 1650, i més tard en aquest país en connexió amb el Complot Papal de 1678, el darrer exactament reproduint el tipus Papa-diable i la llegenda de l' *Ecclesia Perversa* del segle XVI. Altres tipus de doble cap reversibles tenen lloc al Continent al segle XVII». Francis PIERREPONT BARNARD, *Satirical and Controversial Medals of the Reformation*, Oxford, Clarendon Press, 1927, p. 9.

⁵⁰ Henry KEAZOR, «Theodor de Bry's Images for America», *Print Quarterly*, XV, 1998, p. 131-149: 148.

cia els seus crims. En aquest cas, per tant, assistiríem a una reutilització de les imatges però amb una altra intenció a banda de la simple repetició. Caldria tornar a parlar de la inversió d'una imatge, la catòlica, per a demostrar-ne la seva falsedat i mostrar-ne el seu negatiu.

Cal recordar que en aquesta època, amb la Reforma i la Contrareforma, els tractadistes recomanen l'ús de la imatge per a persuadir l'espectador. Es produeix un bombardeig dels sentits a través d'una gran quantitat d'imatges religioses, sobretot catòliques i amb una funció pedagògica, i amb un missatge redundant. Creiem, per tant, que la repetició d'aquest tipus d'obres respon igualment a aquesta intenció mnemotècnica. Si es contraatacava amb imatges similars o es reutilitzaven en diversos conflictes, les crítiques i els missatges devien arribar a ser més fàcilment reconeixidors per l'espectador.

Cillessen ha analitzat aquest ús establert d'elements al·legòrics i satírics en els gravats polítics holandesos del segle XVII. Molts *topoi* iconogràfics, originats des del període de la Reforma i de la revolta dels Països Baixos, eren reutilitzats i adaptats a la situació actual. Maxime Préaud discuteix aquesta qüestió al mateix llibre, al capítol titulat *Transformationgraphik*. L'autor explica com és possible fer gravats amb una representació alterada, simplement fent canvis amb les mateixes planxes de coure. A més d'una anàlisi de la tècnica i a tra-

vés de diversos exemples il·lustratius, Préaud creu que els motius d'aquest recurs es deuen tant a raons econòmiques i pràctiques com a una revisió manipuladora d'imatges i símbols per a propòsits polítics. Una altra raó apuntada per l'autor és una certa variació limitada del tema (batalles, tractats de pau, etcètera). I les presses relacionades amb l'actualitat de l'edeventiment i potser la manca d'inspiració, a vegades també hi jugaren un paper⁵¹.

Entre els gravats francesos antiespanyols en el marc de la guerra entre Espanya i França, hi trobem igualment imatges que han tingut una vida molt llarga. Hi ha una obra sobre la presa de Montmédy, un gravat editat per Lagniet, que mostra un espanyol amb una panxa inflada i s'ha «empatxat» de manera ultratjant, vomita vaixelles i places fortes, entre les quals hi ha Montmédy i una silueta femenina a terra representa la consciència trepitjada pel protagonista (fig. 13). Per a Bertièrre, «aquesta imatge és el punt final del resultat d'una llarga cadena, i ella en reporta les traces»⁵². De fet, en el seu estudi d'aquests gravats, afirma que la recuperació i la reutilització de les imatges per part dels satiristes n'és un tret característic.

Entre els millors gravadors i impressors dels Països Baixos de finals del segle XVI i inicis del XVII, i que participaren sovint de la crítica hi havia Hendrick Hondius, el qual des de molt aviat va reim-

⁵¹ Vegeu Maxime PRÉAUD, «Was das Kupfer hergibt...» a CILLESSEN, *Krieg der Bilder*, p. 63-66. Horst emfatitza l'aspecte financer d'estalviar en feina i en el cost del metall per aquest reaprofitament. I també «l'ús està i comprensible dels mateixos elements iconogràfics fan fàcil disfressar i mudar diversos esdeveniments o persones de la mateixa manera». Hi ha molts exemples, però molts d'ells són obres de propaganda, d'imatges triomfals d'algun personatge. Hi ha imatges que gaudiren d'una vida molt llarga, com testimonia el gravat de Hans Sebald Beham *Nose-dance at Gumpelsbrunn* de 1534, que més tard es convertí en un gravat holandès que satiritzava la desfeta de Lluís XIV a la batalla de Saragossa el 1710. Vegeu Daniel HORST, «Krieg der Bilder», *Simiolus*, 26, 1998, p. 321-325: 324.

⁵² BERTIÈRRE, «La guerre en images», p. 180. Tot i que prové d'una escena de la vida quotidiana, la transposició política és antiga, i a la Biblioteca Nacional hi ha una imatge semblant, amb text flamenc, que representa Richelieu vomitant Valteline. Una altra, també amb versos flamencs però del bàndol oposat, mostra un castellà vomitant Brisach, Breda i Hesdin. Una versió francesa anònima és la font directa de la que hem citat, que modifica tant la imatge com la llegenda que en comptes de polítiques, són mèdiques. Al lloc de l'anglès, el suec i el flamenc, els quals els 1657 ja no són d'actualitat, reapareixen el cirurgià i el barber. La figura femenina que porta una ombrel·la és inexplicable: en el gravat anterior era Àfrica, que al costat d'Amèrica i d'Àsia, assisteixen a la desmembrament de l'imperi espanyol. Però aquí és difícil trobar-li el sentit.



14. Anònim publicat per William Peake, *El Papa assegut sobre la Bèstia de set caps de Roma*, 1643, gravat calcogràfic, British Library, Londres.

primir un gran nombre de planxes antigues que havia adquirit d'impressors anteriors i les adequava a circumstàncies canviants. A vegades eren obres pròpies i en altres ocasions, planxes d'altres artistes; per exemple va reelaborar el famós gravat satíric de Bruegel el 1619, *El peix gran es menja el petit*, afegint-hi detalls que feien referència a la caiguda política d'Oldenbarnevelt. És un dels gravats que reflecteix les seves lleialtats *Contra-Remonstrants* i els seus sentiments anticatòlics⁵³.

A Anglaterra, durant molts anys van importar nombrosos gravats del continent. Per exemple, aquest anònim d'*El Papa assegut sobre la Bèstia de set caps de Roma*, de 1643, segurament va ser fet per un gravador holandès o flamenc i demostra el coneixement de les obres primerenques alemanyes i holandeses (fig. 14). A aquesta època, l'inici de la guerra civil anglesa, la imatge pot ser llegida com un atac tant a la cort com a l'església angleses⁵⁴.

⁵³ Orenstein, Leeflang, Luijten, Schuckman, *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1993, p. 189.

⁵⁴ O'Connell afirma que a Anglaterra, durant molts anys es van importar nombrosos gravats del continent i ho il·lustra amb diversos exemples. Vegeu Sheila O'CONNELL, *The Popular Print in England*, Londres, British Museum Press, 1999, p. 131. Per a més detalls d'aquesta obra, vegeu F. G. STEPHENS, *Catalogue of Personal and Political Satires preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, vol. I-IV, Londres, Trustees of the British Museum, 1870, 378.

De fet, la pervivència en les imatges hostils d'un tema com el de l'Apocalipsi associat al diable es manté fins ben entrat el segle XVIII i demostra la importància d'aquest «reciclatge». Tanmateix, el seu significat s'ha anat matisant⁵⁵. Gombrich ja havia assenyalat que una figura com el diable conserva la seva posició al llarg de molts segles, tenint en compte certes transformacions. L'autor britànic fa notar que gairebé totes les cultures primerenques compartien la creença en presagis i aparicions com a símbols i senyals de poders superiors. Universalment els cometes o els naixements monstruosos han estat interpretats com a presagis de cataclismes, i com ja hem vist, la imatgeria política sempre ho ha recollit. Des de l'*Ase Papal* fins a gravats de la Revolució Francesa hi apareix.

Però la qüestió és, fins a quin punt l'artista i el públic creien en la veritat literal d'aquesta història? O simplement s'explotava per a destacar la predicció del judici final? Gombrich creu que la naturalesa humana no ha canviat, i per això en la sàtira pictòrica hi ha aquesta repetició de models, però sí que l'espectador de la Reforma o el de la Revolució Francesa veien de manera diferent, per exemple, les imatges que mostraven el diable. Mentre els espectadors de la Reforma creien tant en la realitat del diable com en la de Déu, progressivament aquesta creença es va diluint. Es tracta d'un procés de transformació de creences mítiques i màgiques en una metàfora d'allò que es vol explicar⁵⁶. Per tant, és la seva lectura allò que canvia, no pas la seva intenció.

I en obres en les quals la intenció de crítica és evident, el recurs del «reciclatge» de les imatges és sens dubte, un dels més utilitzats. Els seus avantat-

ges són diversos i els polemistes van saber explotar-los. Si parlem de la reutilització de les matrius de fusta o de les planxes de coure, és evident que l'estalvi de feina i de cost de producció era un benefici atractiu. Tenint en compte, a més, que aquestes obres a vegades, havien d'adaptar-se ràpidament a conflictes canviants, la rapidesa que suposava canviar detalls de l'obra era un altre incentiu afegit. Si ens preguntem, com va fer Gombrich, pel perllongament de molts símbols, per la reutilització de molts «topoi» iconogràfics, i pels contraatacs visuals de dos bàndols enfrontats, és evident que es tracta d'una tàctica de persuasió. La població identificava de seguida la imatge i en captava el missatge. La repetició de models iconogràfics no és una tàctica innocent, la repetició sempre ha actuat de recordatori.

Imatge i text

Gran part de les obres d'atac fetes durant l'època moderna inclouen alguna mena de text. A vegades es tractava d'una simple inscripció o d'una llegenda, però altres esdevenien paràgrafs sencers de prosa o de versos. Aquesta característica no respon a cap costum ni caprici, es tracta d'un altre recurs per fer arribar el missatge de l'obra a l'espectador o lector de l'època.

Si fins ara hem anat reivindicant la importància de la imatge, ara també caldrà prestar atenció a la del text. De fet, sovint s'havia afirmat que en la propaganda de la Reforma, el text i la imatge són inseparables. Eren impresos de manera conjunta i es podien fer diverses combinacions. La forma popular i la més barata, unia el text polèmic amb una o més il·lustracions xilogràfiques en un sol full de paper, era el full il·lustrat, el *broadsheet*.

⁵⁵ Bindman afirma que «al segle XVII el Llibre de la Revelació era una profecia assequible a tots els cristians, i les figures grotesques del Drac, la Bèstia, i la Prostituta de Babilònia eren, tal com havien estat en la Reforma, un tema principal de sàtira política i religiosa. Hi ha pocs exemples al segle XVIII, però les bèsties de molts caps encara serien part de l'arsenal del satirista, i fou reviscuda durant el període de la Revolució Francesa i la pujada de Napoleó al poder». Vegeu David BINDMAN, «The English Apocalypse», a Francis CAREY (ed.) *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, Londres, British Museum Press, 1999, p. 232.

⁵⁶ Vegeu Ernst H. GOMBRICH, *The Essential Gombrich*, Londres, Phaidon, 1996, p. 331-353.



15. Mathias Gerung, *El naixement i el bateig de l'Anticrist*, 1544-1548, gravat xilogràfic, British Museum, Londres.

D'altra banda, va arribar a ser molt comú d'aquesta època utilitzar dos idiomes en el text explicatiu, el llatí i la llengua vernacle. En les sèries de fulls impresos amb gravats de Gerung sobre el tema de l'Anticrist identificat amb el Papa, se'ns mostra el naixement de l'Anticrist i el seu baptisme, ambdues amb inscripcions en llatí i alemany als extrems. Però certament en aquest cas l'eloqüència de la imatge no s'escapa a ningú i el text en precisa el significat (fig. 15). Andersson afirma que la importància de les imatges impreses com a eines polèmiques va ser reconeguda durant el segle XVI. I com que tenien la mateixa responsabilitat, eren considerades igualment perilloses o ofensives i per

això, les regulacions de censura prohibien el text i la imatge junts⁵⁷.

Si bé hi ha imatges com aquesta, que són molt vehements pel que fa a la seva crítica, hi ha casos en els quals el to polèmic de l'obra rau més en el text. Comparant-ho amb el *Passional*, del qual hom en destaca l'efectivitat de les seves imatges, en un tractat anònim de la mateixa època i difós també des de Wittenberg, és el text el que conté de manera més clara la crítica (fig. 16). Està basat en textos de Luter i les imatges són de Hans Sebald Beham. Aquest *Das Babstum mit seynen gliedern gemalet und beschryben*, és una mena de catàleg

⁵⁷ ANDERSSON, «Polemical Prints», p. 35. Segons els textos, el part de l'Anticrist fou tan lent i dolorós que els diables podien banyar-se mentrestant a l'Acheron, el riu de les regions infernals. En la segona imatge, el text té un to més elevat i afirma que el vertader baptisme allibera la humanitat de l'amenaça del Judici Final, i que el senyal de la creu mostra la falsa religió per a la qual està fet.



16. Anònim alemany, il·lustracions del tractat *Das Babs-tum mit seynen gliedern gemalet und beschryben*, 1526, gravat xilogràfic.

il·lustrat que descriu la jerarquia catòlica amb setanta-quatre il·lustracions i que en critica la proliferació de les ordes monàstiques i els seus mals costums. És interessant el fet que Luter a l'epíleg afirmés que el tractat no era calumniós, sinó que posava atenció a les ofenses públiques dels catòlics i per tant, seguia la voluntat de Déu. Segurament no podria haver afirmat això del *Passional*, perquè les imatges del Papa-Anticrist eren massa evidents.

L'elevat analfabetisme de l'època augmentava el perill polèmic de les imatges. El text explicatiu, malgrat ser important, a vegades només era accessible a un nombre molt més reduït de lletrats. Però hem de tenir en compte la tradició oral de l'època, la qual feia possible la difusió del text. I igualment, la hibridació dels mitjans és fonamental. Els famosos *Monjo Vedell* i *Ase Papal* en són un exemple

excel·lent, atès que les figures anaven acompanyades d'un text que podia ser explicat a un espectador il·letrat, però alhora també podien ser separades de la dependència amb la paraula visual com a signes visuals autosuficients⁵⁸.

Per tant, segons la naturalesa de la imatge, la importància del text per a captar-ne el seu missatge crític era més o menys essencial. I si calia, hi havia qui el llegia en veu alta fent-lo accessible a un públic més nombrós. En algun cas, però, la propaganda disseminada per Luter sembla que no arribà a l'efectivitat esperada perquè la comprensió de la imatge depenia massa de l'exposició literària, massa llarga i elaborada. Per a Scribner, això diu alguna cosa de la importància de la propaganda visual. Ja n'havíem parlat del fet que a vegades la complicació d'una al·legoria feia que s'enterbolís el missatge. En algun cas, les imatges necessitaven una explicació textual, i força intricada, a la qual molts espectadors de l'època no hi podien accedir i per això la imatge del *l'Ase Papal* va gaudir de molt més èxit.

Entre les imatges polèmiques fetes durant les guerres de religió franceses, les obres més freqüents eren xilografies i anaven acompanyades de text, tal com afirma Cynthia Burlingham. En el gravat anònim *El martiri cruel del reverendíssim cardenal de Guisa*, de 1588, el text que acompanya la imatge explica com van succeir els esdeveniments que denuncia, si bé «els esdeveniments són representats d'una manera clara i dramàtica, fàcilment intel·ligibles per un gran públic»⁵⁹. En aquest cas, qui

⁵⁸ Vegeu SCRIBNER, *For the Sake*, p. 132. L'autor explica que això és més evident en la *Representació del Papat* de Luter i de 1545, i la sèrie comença amb *l'Ase Papal*. El títol llatí menciona que el monstre va ser trobat al Tíber a Roma el 1496 i el text en alemany conté el missatge breu però essencial: *What God himself holds as the papacy is shown by this terrible picture. Everyone should therefore shudder as he takes it to heary*. Scribner afirma que el poder icònic de la imatge ha estat capturat en aquests versos curts i la seva forma rimada, en facilitava la memorització. Se'n van fer edicions en alemany, francès, anglès, i holandès.

⁵⁹ Cynthia BURLINGHAM, «Le portrait comme instrument de propagande. L'estampe sous le règne d'Henri IV» a *La Gravure Française*, p.421. Aquest gravat xilogràfic de c. 1588 es troba a la Bibliothèque Nationale de Paris. El text evoca els diversos episodis del drama, que en la imatge tenen lloc en diversos espais arquitectònics. Per a una anàlisi de la literatura en aquesta època, vegeu David A. BELL, «Unmasking a King: the Political Uses of Popular Literature under the French Catholic League», *Sixteenth Century Journal*, 20, 3, 1989, p. 371-86.

sabés llegir tindria una informació addicional valuosa, però el missatge era transmès amb prou eloqüència a través de la imatge.

També és simptomàtic de l'afany d'arribar a la població d'aquestes obres, el fet que el text imprès de moltes d'elles ja no eren llatí, sinó en francès en aquest cas, o bé en anglès, holandès, alemany.

Per primer cop en la història humana –havia afirmat A. G. Dickens–, un gran públic lector va jutjar la validesa d'idees revolucionàries a través d'un mitjà de masses que recorria a l'ús de les llengües vulgars juntament a arts de periodista i caricaturista⁶⁰.

A més d'aquest acostament al públic a través de l'ús de llengües vulgars, cal recordar la importància abans esmentada dels emblemes, el llibre il·lustrat, l'art de la memòria o les al·legories. I el fet que l'emblema, que combina paraules i imatges, es va fer més proper a l'espectador de l'època amb l'adveniment de les guerres religioses. L'analfabetisme era una de les barreres que calia combatre per a disseminar aquest missatge. Diversos recursos es conjugaren per a fer més efectiu el missatge, i la unió del text amb la imatge fou un d'ells. Aquests polemistes eren ben conscients que l'associació del text amb la imatge reforçava el contingut i per tant ajudava a exercitar la memòria⁶¹.

La contrapropaganda, o les obres que pretenen ridiculitzar o criticar l'enemic, fan un ús semblant de l'emblema o del símbol que la propaganda.

La importància de difondre un missatge que sigui entès i que es memoritzi, objectiu que comparteixen ambdues, hi troben un bon recurs. Fent referència altre cop als *Grans Viatges* de Théodore de Bry, cal recordar que Bry il·lustra amb talla dolça textos diferents de viatgers protestants, com el de Hakluyt amb un to clarament anticatòlic i antiespanyol. Tant el text com la imatge seran essencials.

La ideologia de la col·lecció –afirma Duchet– és la seva marca distintiva i veurem que el conjunt imatge-text complí en aquest respecte una funció d'il·lustració, que repeteix la de la imatge en relació al text. D'aquí la remarcable eficiència d'aquesta «màquina de guerra» (...). Deduir d'aquestes diferents dades que n'hi havia prou de «llegir» per a retrobar el sentit inscrit d'entrada en la tria mateixa dels textos, de «mirar» les planxes per tenir el parell icònic i del text i del sentit, i per veure funcionar –tota sola– la ideologia de l'autor, seria malgrat tot una deducció força en va. Es tractaria de fet de canviar l'objecte i substituir a la lectura i respecte als mecanismes de la parafrasi⁶².

Malgrat que pugui semblar marginal en l'obra, Duchet creu que el text dels frontispicis i els títols de les pàgines és essencial, que està molt pensat. Pel que fa a les imatges, als textos es diu que l'obra és plena de figures i mapes bonics que serveixen tant per a aclarir el text com per a delectar-se amb la seva lectura. Es diu que han estat gravades sobre coure i que són nombroses, cosa que per a Duchet, representa un gran reclam pel lector. La unitat de l'obra es deu també a la naturalesa dels textos escollits per Bry, que els utilitza per a ata-

⁶⁰ Citat a Elizabeth E. EISENSTEIN, *La revolució de la impremta en la Edat Moderna*, Madrid, Akal, 1994 (1983), p. 143. L'autora corrobora aquesta opinió i afirma que «en escriure pamflets per a obtenir el recolzament popular i en dirigir-se a lectors que no sabien llatí, els reformadors foren, sense saber-ho, pioners tant de la revolució com de l'agitació». Pel que fa a les guerres de religió a França i sobre els pamflets i fulls il·lustrats amb textos en francès o anglès, vegeu Keith CAMERON «L'illustration au service de la propagande contre Henri III», *Le livre et l'image en France au XVII^e siècle*, Cahiers V. L. Saulnier, 6, Paris, 1989, p. 89-104.

⁶¹ Normalment l'emblema presenta una composició tripartita: imatge, lema i epigrama. Així doncs, tres o quatre conjunts de signes reiteren el mateix missatge, i la comunicació s'intensifica en un procés de redundància. Becker recorda que s'utilitzà freqüentment en diverses formes cerimonials de l'època del Renaixement i del Barroc. BECKER, «Emblem book», *The Dictionary of Art*, p. 176.

⁶² Michèle DUCHET, «Le texte gravé de Theodore de Bry», a DUCHET (ed.), *L'Amérique*, p. 10. Per a l'autor, l'economia pròpia de la col·lecció, es descobreix en una relació constant del text a les imatges i de les imatges al text i també en una definició molt clara de la funció dels gravats.

car els espanyols i per a servir la causa de les nacions protestants. Duchet afirma que les imatges il·lustren de manera sorprenent aquesta tria de textos. Per a l'autor, el treball de Bry és aquesta gran cura en la relació del text i la imatge, la qual li reportà grans beneficis.

El pamflet amb diverses pàgines, el diari i el full il·lustrat constituïen un mitjà periodístic important durant l'època de la Guerra dels Trenta Anys, i especialment a Alemanya i als Països Baixos, centres de producció importants. La majoria de fulls il·lustrats són comentaris dels esdeveniments històrics contemporanis. Amb la imatge s'atreïa l'ull i se'n destacava el missatge, i amb una selecció determinada del text i de la il·lustració s'adreçava a un ampli ventall d'interessos i solvències del públic potencial. Allò que totes aquestes formes «periodístiques» compartien era aquesta combinació del text i la imatge.

Coupe reflexionà sobre la naturalesa d'aquestes obres i la diferència amb l'espectador modern pel que fa a la relació entre text i imatge. Com que allò més atractiu d'un full il·lustrat és sens dubte la imatge, fa que ens oblidem que la combinació íntima entre la il·lustració i el text n'és el seu tret característic, i per tant, concentrant-nos en la imatge a expenses de la lletra, ens perdem molt de la seva finalitat. Tendim a veure'ls, de manera potser inconscient, com un còmic modern, i en canvi l'explicació textual és bàsica per a la total comprensió de l'obra. És molt significatiu de la importància que li atribuïen els seus contemporanis, la llargada d'aquests textos i el seu ús freqüent de cites llatines i al·lusions clàssiques, que indiquen

igualment la naturalesa educada de molts dels seus lectors. Fins i tot, hi havia editors que publicaven els textos independentment dels gravats en forma de pamflets ⁶³.

Per tant, hem d'aprendre a veure i analitzar aquesta relació entre text i imatge d'aquestes obres de l'època moderna sense els ulls d'espectadors del segle XXI, atès que el text era essencial per a entendre la imatge, que és sempre el que crida més l'atenció. Bertière, reflexiona sobre la mateixa qüestió en la seva anàlisi de gravats francesos antiespanyols de la mateixa època, del segle XVII. L'autora afirma que aquestes imatges no tan sols multipliquen els signes remetent-se a un únic referent sinó que s'hi adjunta el socors del llenguatge. I el llenguatge hi apareix sota formes diverses: en els títols amb lletra gran, o les «bom-bolles» que delimiten les paraules del personatge, les cançons amb versos, normalment a la part inferior o superior de la imatge, a més aclariments tècnics amb els noms dels llocs o dels actors, i finalment, proverbis, llegendes, comentaris breus que ocupen qualsevol espai buit que deixa la imatge.

Hom es troba, per tant, amb un discurs formidablement redundat, on la multiplicitat dels signes actua amb complementaritat, amb efecte d'insistència. Per a assegurar-se que tots l'entendran, fins i tot aquells que no saben llegir, els nostres gravadors fan mans i mànigues⁶⁴.

És sobretot la voluntat de convèncer i d'informar que explicaria l'ús de recursos com aquest, el del missatge redundat amb la combinació de text i imatge. Però sembla que aquesta importància va

⁶³ COUPE, *The German Illustrated*, p. 90-91. L'autor explica pel que fa a aquest ús del gravat per separat que «en això aquests no només van anticipar certs antiquaris del segle XIX, sinó que també van tipificar el procés que havia de portar a la decadència del full il·lustrat com a forma d'expressió artística –l'afebliment de la imatge que tradicionalment aquests homes tenien en ment i la seva final substitució per la paraula impresa com a mitjans d'instrucció i informació».

⁶⁴ BERTIÈRE, «La guerre en images», p. 149. L'autora explica que aquesta multiplicació dels signes és el mateix que Georges Couton deia quan feia referència a les imatges que «gesticulen». Couton, comentant la definició de Beaudion sobre la «imatge» com una «retòrica muda» en el prefaci de la *Iconologia* de Ripa, deia que només és muda a la manera d'aquells que, privats de paraula, «gesticulen amb una rapidesa infatigable». Bertière reprèn aquesta reflexió, per tant, per afirmar que les imatges que ella analitza, també «gesticulen». Vegeu Georges COUTON, «Réapprendre à lire: deux langages de l'allégorie au XVIIIe siècle», a C. A. I. E. F., 28, maig 1976, p. 84.

variant al llarg dels segles, o almenys això és el que defensa Marcus Wood quan parla de les tècniques utilitzades per la sàtira pictòrica des dels seus inicis fins el segle XX. Creu que en aquestes obres hi ha una disminució progressiva de text, atès que a l'inici estan molt lligades a la tradició dels llibres d'emblemes i als jeroglífics més populars i fàcilment interpretats, però aquesta relació tan estreta no canviaria de manera fonamental fins al segle XVIII. Quan la caricatura va ser utilitzada com a arma satírica la imatge va anar esdevenint cada cop més independent del text ⁶⁵.

Aquesta relació entre imatge i text en les imatges d'atac de l'època moderna va variant en funció de les necessitats de cada moment. Si bé a l'inici, l'objectiu de fer arribar un missatge a una audiència majoritàriament analfabeta hi té un paper essencial, i per tant la imatge i el text s'ajuden mútuament a fer-se entendre, poc a poc, això es va oblidant. La redundància del missatge esdevé cabdal, a través d'emblemes, al·legories, o repeticions, fins que al segle XIX i XX, la separació entre el comentari polític escrit i els còmics i acudit o les imatges crítiques serà cada cop més gran. Però no s'ha d'oblidar que hi ha un altre tipus d'imatges de crítica, que per la seva claredat o l'audiència a qui es dirigeixen, no han necessitat mai l'ajuda dels textos explicatius. El monjo-diable de Schön (fig. 16) és prou explícita i aquells que la veien segur que l'entenen a primer cop d'ull.

Propaganda amb crítica

Finalment, aquest darrer recurs o estratègia utilitzat fa referència, no a les obres que es van fer



17. Anònim, *El Duc d'Alba matant els seus adversaris*, ca. 1560, escultura en fusta, Palau de Liria, Madrid.

amb la principal i clara intenció d'atacar algun personatge o situació, sinó a les obres que tenen com a propòsit mostrar una imatge triomfal, bene-

⁶⁵ Marcus Wood, a *Folly & Vice. The Art of Satire and Social Criticism*, Londres, The South Bank Centre, 1989, p. 7. En aquestes imatges, les quals ja es troben fora dels nostres límits cronològics, la imatge era cada cop més independent del text i com que es creà la necessitat d'un llenguatge que sintetitzés aquest material de manera econòmica i sensacionalista, es va arribar al desenvolupament del que arribarien a ser els titulars de la premsa del segle XIX, un tipus de «block language» tal com l'anomena Wood. I al llarg del XIX, amb diaris que dominaven el mercat del gravat, formes equivalents al còmic modern van anar evolucionant, i el llenguatge es limitava a títols simples que feien broma o comentaris en referència a la imatge, tal com féu Daumier. Ja al segle XX, el llenguatge juga un paper relativament petit en els gravats polítics i socials, i molts d'ells en prescindeixen.

factora i positiva de l'individu representat, els valors defensats per una institució o la victòria d'un bàndol en un conflicte. És a dir, són imatges de propaganda, però que alhora contenen un atac als enemics, els quals poden ser representats de manera personalitzada o de manera al·legòrica. La vehemència d'aquest atac, però sempre inserit en una finalitat publicitària dels protagonistes de l'obra, fa que s'hi combinin la propaganda amb la crítica.

Les imatges en les quals els enemics són mostrats humiliats, trepitjats, derrotats amb violència, mostren una voluntat d'enaltir els responsables d'aquestes victòries però també de denunciar els culpables d'un conflicte guanyat. Malgrat que són nombroses les obres d'aquestes característiques que es van fer als segles XVI i XVII, en citarem només dos exemples il·lustratius.

Una estatueta de fusta, anònima i del 1560 aproximadament que representa el Duc d'Alba com a Sant Jordi (fig. 17), respon a la imatgeria que va sorgir durant la invasió espanyola dels Països Baixos, i aquesta va ser utilitzada pels dos bàndols. Així doncs, Guillem d'Orange també era comparat amb el sant i se li atribuïa la seva valentia en d'altres obres. Aquí, Alba amb la seva llança mata un monstre de tres caps, els quals s'han identificat com alguns dels enemics del Duc. Es tracta del Papa Pau IV, la reina Isabel I i l'Electoral de Saxònia Johann Friedrich I. Es tracta d'una obra que enalteix la força del duc d'Alba i alhora assenyala i ataca, personalitzant-los, els seus principals enemics⁶⁶.

Ara bé, si seguim la hipòtesi de Trevor-Roper, el qual creu que aquesta obra no hauria agradat gens al Papa per raons òbvies, ens obliga a matisar aquest propòsit atorgat anteriorment a l'escultura⁶⁷. Creiem que la crítica també hi és present i amb força vehemència, en especial contra el Papa, en principi un aliat del Duc. Segurament es troba enmig de la bona i la mala publicitat d'un i altre personatge, però allò que preval és oferir la visió victoriosa del protagonista. Els enemics del Duc i de Felip II hi són representats de manera individualitzada. Això i el fet que es tracti d'una escultura, que no és un mitjà utilitzat per a mostrar una imatge de denúncia, li confereixen una qualitat de raresa entre els exemples trobats.

El 1625 Rubens va rebre l'encàrrec d'Isabel Clara Eugènia, filla de Felip II, de fer una sèrie de pintures per a tapissos coneguts com *El Triomf de l'Eucaristia*, probablement per a commemorar la victòria espanyola de Breda i destinats a decorar el convent de les Descalzas Reales de Madrid. Era un regal pel convent, i el tema de l'Eucaristia es devia sobretot a la gran devoció que li tenien les Descalzas Reales. Tot i que la infanta tingués una estima personal cap als sagraments eucarístics, i el convent de les Descalzas representés un edifici emblemàtic de la família Habsburg, no podem oblidar que Isabel era una regent espanyola en ple context de la Contrareforma. La crítica als valors que defensaven els seus enemics vençuts, per tant, s'integra plenament en l'ambient de l'època. La seva funció és explicada per Nora de Poorter, per a la qual la realització d'aquests tapissos encaixen

⁶⁶ Vegeu HORST i TANIS, *Images of Discord*, p. 33-34. Els autors també apunten que aquesta imatge d'un monstre multi-cefàlic, també es podria relacionar amb la història d'Hèrcules i la Hidra de Lerna. L'obra es troba en possessió dels ducs d'Alba al Palau de Liria a Madrid, la qual cosa resulta determinant per a corroborar aquesta lectura de l'obra en base a una funció més d'enaltiment o triomfalista que no pas d'oposició. És probable que els descendents d'Alba l'hagin heretat del seu il·lustre avantpassat. Per tant, caldria pensar que si Alba posseïa aquesta obra era perquè formava part d'una imatgeria triomfalista del duc. Vegeu H. TREVOR-ROPER, *Princes and Artists. Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts 1517-1633*, Nova York, Thames & Hudson, 1991 (1976).

⁶⁷ TREVOR-ROPER, *Princes and Artists*, p. 70. L'autor explica que, així com a Felip II no li hauria agradat gaire la pintura del Vaticà que mostrava Enric IV agenollat davant el Papa Gregori VII, el Papa ni hauria vist algunes de les obres d'art que es feien en l'Espanya catòlica de l'època, com aquesta escultura del Duc d'Alba. Ignorem si l'autor identifica el Papa com a Pau IV o Gregori VII.

amb la necessitat política de justificar la fe catòlica i les seves creences en oposició als moviments herètics que s'estenien pels seus dominis. I això s'adeïa amb les consignes de Trento, entre les quals es recomanaven les processons durant la festa eucarística, com una forma d'apologia i un mitjà de convertir heretges ⁶⁸.

En una de les escenes del programa, es mostra *El triomf de l'Eucaristia sobre la ignorància i la ceguesa*, és a dir, el paganisme i l'heretgia, representats com dues figures que són esclafades pel carro de la vertadera fe. En l'anàlisi de la iconografia d'aquesta sèrie, diversos estudiosos han suggerit les fonts iconogràfiques i literàries en les quals es basà Rubens⁶⁹. Poorter descriu l'escena del tapís, i explica les diverses personificacions que hi apareixen. El Temps porta la Veritat cap a la llum, i la Veritat mira l'espectador i assenyala la llegenda *Hoc Est Corpus Meum*. Ambdues figures floten en una escena resplendent sobre un monstre ferit i heretges prostrats i malgrat que no totes les figures disperses per la Veritat poden ser identificades, Poorter creu que la figura de cara estreta i barba és Calví i el monjo de cara plena i prostat a terra és Luter⁷⁰.

Poorter diu que no han pogut identificar els altres personatges heretges de la composició de Rubens, però sembla que Luter i Calví també hi són representats. Tant si els dos enemics del catolicisme es representen explícitament com si no, l'esperit invectiu de l'església, que en principi encarna valors de pau i humilitat, hi és ben present en aquesta escena. Es tracta, per tant, d'una obra de propaganda amb una càrrega crítica, atès que mostra la humiliació d'uns enemics concrets per enaltir la ideologia defensada, que és la vertadera i la victoriosa.

En seguir les consignes de Trento pel que fa a l'adequació de les imatges a la doctrina i l'expressió dels valors cristians contrareformistes, gran part de l'art i la cultura visual s'impregna d'aquesta «propaganda combativa». Wittkower creu que es pot parlar d'una iconografia contrareformista, en la qual es veneraven nous sants i màrtirs i a més, «de cara al desafiament protestant, els dogmes de l'Església catòlica havien de ser reafirmats en pintures que enfortissin la fe dels fidels i captessin les seves emocions»⁷¹. Altres obres contrareformistes podrien exemplificar aquesta estratègia de persuasió utilitzada per aquells que volien legi-

⁶⁸ Nora de POORTER, «The Eucharistic Series», 2 vol. a *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Londres i Filadèlfia, Harvey Miller, 1978, p. 165. Els tapissos encara es conserven al convent i alguns dels esbossos a l'oli preparatoris de Rubens al Prado. Vlieghe afirma que en aquest encàrrec no glorifica l'absolutisme reial com en el cas del Triomf d'Enric IV o la sèrie dedicada a Maria de Mèdici, sinó l'Església de Roma: «Rubens va fer el mateix ús d'al·legories i associacions per cantar les lloances, amb la mateixa propaganda i retòrica, de la doctrina nuclear de la Contrareforma, la missió de la *Una Sancta Catholica*». Vegeu Hans Vlieghe, *Arte y arquitectura flamenca 1585-1700*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 90.

⁶⁹ S'ha discutit la seva possible relació amb l'obra de Lope de Vega *Triunfos eucarísticos*. I segons explica Vosters, admet que podria haver-hi certa relació entre els vuit carros triomfals del poeta amb els tres carros de Rubens: Müller-Bochat, en canvi, «compara el Luter i Calví del carro 4 amb els dos reformadors idèntics de la Victòria sobre l'Heretgia (núm. 17), que no pertany als Triomfs». Vegeu Simon A. Vosters, *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 95. Vosters dedica tot un capítol a analitzar aquesta possible relació i altres fonts a les quals hagués pogut recórrer Rubens. Per a una explicació detallada vegeu el capítol, «Lope y la apoteosis eucarística», p. 85-108.

⁷⁰ Nora de POORTER, «The Eucharistic Series», p. 377-380: 378. Altres personatges heretges que hi ha al tapís són Berenguer de Tours (998-1088), John Huss (1369?-1415), Martin Bucer (1491-1551) i Tanchelm (heretge del segle XII que tenia molts seguidors als Països Baixos).

⁷¹ Rudolf WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992 (1958), p. 41. Un estudi clàssic sobre aquesta qüestió és el d'Emile MÀLE, *El arte religioso de la contrareforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001 (1932).

timar a través de les imatges la ideologia de la seva institució. Si bé ni a Espanya ni a Itàlia, als segles XVI i XVII, es van fer les imatges que amb un clar propòsit de denúncia van sorgir amb tanta profusió i vehemència als Països Baixos o a Alemanya, la justificació de la defensa de la seva fe, monarquies i invasions a través de l'art, a vegades va prendre un to d'invectiva com aquest de Rubens que els acosta a la crítica de les imatges que estudiem.

Harms, en el seu estudi sobre el full il·lustrat de la Guerra dels Trenta Anys, afirmava que encara cal un estudi sistemàtic de la retòrica d'aquestes obres. Tanmateix, si bé la imatge de propaganda i els recursos que utilitza ha estat analitzada per una historiografia nombrosa, el seu revers no ha rebut la mateixa atenció. És evident, però, i així és el que s'ha volgut mostrar aquí, que la *persuasio* és igualment present en les imatges d'atac.

Cristina Fontcuberta i Famadas
Universitat de Barcelona

RESUM

El arte de propaganda ha recibido la atención de numerosos especialistas. En cambio, el estudio del arte con una función crítica en la época moderna es escaso. Uno de los principios de este arte que glorifica y legitima el poder ha sido la *persuasio*. Este artículo pretende examinar cuáles fueron las estrategias utilizadas por los artistas que realizaron imágenes que criticaban y ridiculizaban una persona, una institución o una situación, la mayoría de las veces hechas a raíz de un conflicto social, político o religioso. Como en el arte de propaganda, el contenido y el mensaje de estas imágenes son esenciales, y por lo tanto las técnicas de persuasión pueden ser estudiadas teniendo en cuenta diversos conflictos de la época y las obras que suscitaron. El análisis de la retórica de la imagen crítica es el objetivo de este artículo, en el cual se muestran algunos significativos ejemplos que lo ilustran.

Paraules claus: Persuasión, sátira, arte crítico.

ABSTRACT

The art of propaganda has been studied in detail by several scholars. However, the study of art with a critical function on the Early Modern period is not abundant. One of the most important rhetorical principles of this art that tends to glorify and legitimate power has been persuasion. This article aims to examine which strategies the artists used in the images that they pretended to criticize and sometimes including ridicule of a person, an institution or a situation, (most of the time as a manifestation of social, religious or political conflicts). As the art of propaganda, the content and the message of these images are essential to study of the techniques of persuasion regarding different conflicts during the sixteenth and the seventeenth centuries in Europe. The analysis of the rhetoric of the critical image is the subject of this paper, which includes , meaningful examples, which help to shed light upon the topic.

Key words: persuasion, satire, critical art.