



ORIOI PASCUAL I SANPONS (ed.)

Santa Eulàlia, patrona de Barcelona

Ajuntament de Barcelona,
Institut de Cultura, Museu
Etnològic i de Cultures
del Món de Barcelona,
Barcelona, 2018

Sota el monogràfic i alhora concís títol *Santa Eulàlia, patrona de Barcelona* es presenta el resultat d'un treball conjunt de diversos especialistes. Aquests, des del camp de recerca respectiu, s'interroguen sobre l'evolució del culte envers la santa, així com sobre el significat històric de la seva imatge –tant simbòlica com figurativa– al llarg dels segles. Es tracta d'un total de sis capítols precedits d'una suggeridora introducció que, seguint un ordre cronològic, il·lustren la història del patronatge d'Eulàlia a partir d'una acotada selecció d'obres d'art conservades a Barcelona. Al final de cadascun dels apartats s'inclou un catàleg amb les imatges esmentades més significatives, les quals són ressenyades individualment i presentades a partir de fotografies d'excel·lent qualitat,

quelscom extensible a la resta de l'obra.

Aquesta iniciativa, encapçalada pel Museu Etnològic i de Cultures del Món de Barcelona, aconpleix un repte socialment imprescindible i no sempre assolit com és l'elaboració d'un discurs didàctic, rigorós i contrastat.

En el primer capítol, dedicat a la vida i al culte de santa Eulàlia, Robert Baró ressegueix les primeres evidències de devoció envers aquesta figura a la ciutat de Barcelona. Presumptament martiritzada sota l'imperi de Diocleciana (segles III-IV) i tradicionalment considerada un desdoblament de la seva homònima de Mèrida, el seu culte no es troba materialment documentat fins al segle VII. En el marc de la pietat barcelonina tingué un paper secundari respecte a sant Cugat fins a la invasió musulmana, quan les despulles d'aquest sant foren traslladades a França. Va ser, però, la iniciativa presa pel bisbe Frodoí de traslladar les relíquies de la santa a la catedral el 878, la que formulà definitivament l'associació entre la ciutat i Eulàlia. Acció també interpretada com una estratègia política de l'església francoromana per alleugerir la transició de la litúrgia visigòtica a la carolíngia. A partir del segle XIII, amb l'establiment del culte i l'expansió mediterrània de la Corona d'Aragó, s'assistí a la difusió de la seva veneració arreu de l'Europa meridional, tal com proven les esglésies i els santuaris erigits sota la seva advocació a Mallorca, Eivissa, Menorca,

Múrcia, Palerm, Càller o Madrid, per ordre de fundació.

D'altra banda, Pablo Abella elabora el seu discurs a partir de la relació de santa Eulàlia i les diferents transformacions que visqué la catedral de Barcelona al llarg de l'edat mitjana. Les despulles de la santa arribaren a la Seu durant la campanya de treballs de remodelació iniciada pel mateix Frodoí l'any 863, tot i que ni pel que fa a aquesta construcció ni pel que fa a la posterior romànica no coneixem el lloc exacte on es disposaren les relíquies. El més probable és que romanguessin sempre en un punt proper a l'altar. La remodelació gòtica va incloure la construcció d'una cripta que, tot ho apunta, ja estava acabada el 1337, any de consagració de l'altar major. Per bé que les escales d'accés a aquest espai foren modificades a les acaballes del segle XVIII, encara es pot contemplar l'arquitectura originària i el cèlebre sepulcre marmori de Lupo di Francesco destinat a acollir les despulles de la santa. La llavors nova doble dedicació de la catedral a la Santa Creu i a santa Eulàlia es feu també palesa en altres imatges repartides arreu del temple, per exemple a les claus de volta, als vitralls o a la trona de predicació del cor.

Així com la imatge, la festa també ha estat un element de propaganda i difusió ideològica. Tot i la seva naturalesa efímera, tingué una importància cabdal en les societats de l'Antic Règim i esdevingué un espai d'intensa vivència col·lectiva i d'alt impacte simbòlic

sobre els participants. És per aquesta raó que ens semblen especialment interessants dos esdeveniments esmentats per Abella –un dels quals és inèdit–, relacionats amb la promoció del culte a santa Eulàlia. En primer lloc, la coneguda processó de les relíquies de la santa organitzada pel capítol abans que fossin dipositades al sepulcre gòtic referit anteriorment. En segon lloc, l'acte d'obertura de la mateixa tomba ordenat el 1451 per la reina consort d'Aragó, Maria de Castella, en un intent de promoció propagandística del seu mandat.

Posteriorment, a les acaballes del segle XV i durant el segle XVI assistim a un moment de canvi en les formes artístiques arreu d'Europa, impulsat per les escoles flamenca i italiana. En el cas català, la irrupció del llenguatge renaixentista no implicà la desaparició de la tradició gòtica ni la total adhesió a la novetat per part dels artistes i els comitents. Encara més, la introducció de les noves formes s'instaurà de manera gradual i, sobretot, a partir de mestres forans. Així i tot, tal com afirma Oriol Pascual en el capítol dedicat al quatre-cents i al cinc-cents, aquesta nova manera d'entendre l'obra d'art impulsà un canvi en la funció simbòlica de la imatge de santa Eulàlia que vingué fixada per un context històric determinant.

Amb la irrupció del protestantisme, Barcelona, com també bona part del sud d'Europa, es va veure abocada a la urgència de la defensa de la seva catolicitat. En el cas del Principat, aquest al·legat es va

veure intensificat per les sospites que despertava la proximitat geogràfica amb la França hugonota. Mentre que des de les noves esglésies reformades es negava el paper dels sants com a intercessors entre el fidel i Déu, l'Església catòlica convertí aquestes figures en un bastió de la religió vertadera, i en va promoure d'una manera fervent no només el culte, sinó també llurs imatges. D'altra banda, Barcelona passà a ocupar un espai perifèric dins de la monarquia composta, nascuda a partir de la unió de les corones de Castella i Aragó. Això comportà un enfortiment i una reivindicació de l'aristocràcia urbana i de les elits locals, les quals, entre d'altres, se serviren dels sants patrons ciutadans per configurar una identitat fortament arrelada en la religiositat cívica.

És en aquest context que a principis del cinc-cents s'encarrega la decoració del rerecor de la catedral de Barcelona, una de les obres cabdals del Renaixement a Catalunya. Es tracta de quatre plafons de marbre en què es representen escenes del judici i la passió de santa Eulàlia, així com de quatre escultures del mateix material que representen la santa i els sants Sever, Oleguer i Raimon de Penyafort. L'obra, encarregada primerament a l'escultor burgalès Bartolomé Ordóñez, fou continuada després de la seva mort sobtada per Claudi Perret i Pedro Vilar. Si bé per a una aproximació detallada a aquesta hom es pot dirigir als estudis de J. M. Ainaud o J. M. Madurell, de mitjan segle XX, o també a les aportacions presen-

tades per Marià Carbonell a principis de la centúria actual, el més interessant del text de Pascual és la perspectiva des de la qual s'aproxima a la peça. L'autor, més enllà de les qüestions formals que l'obra planteja, la defineix com una declaració d'intencions, ja que, encara que fou encarregada l'any 1517 sota contracte que seria realitzada en vuit anys, els treballs es van veure accelerats en concretar-se la dinovena reunió de l'orde del Toisó d'Or. A la importància de l'esdeveniment s'hi sumava el fet que hi havia d'assistir l'acabat de nomenar hereu al tron del Sacre Imperi Germànic, Carles V. Per tant, enmig d'un clima festiu fastuós, van coincidir els interessos d'un rei que buscava el suport de la noblesa hispànica amb l'empenyorament d'una ciutat que volia tornar a adquirir un paper rellevant en la política internacional.

Fou a partir del segle XVI, però amb especial intensitat durant els segles XVII i XVIII, que es potencià arreu de l'Europa catòlica la devoció envers els santorals urbans, ocupats preeminentment per aquells sants amb una hagiografia lligada al territori que salvaguardaven. Aquest fenomen, susceptible de ser explicat per múltiples variants, comportà també un canvi en la concepció de les imatges, com demostra Cristina Fontcuberta. A mesura que avança l'edat moderna, santa Eulàlia comparteix el patronatge de Barcelona amb altres sants com Madrona –que el 1564 fou nomenada copatrona pel Consell de

Cent— o els bisbes Sever i Oleguer, fet que explica que en moltes de les representacions se la mostrés en companyia d'aquestes figures.

L'ús polític de la figura del sant és també extensible a l'edat moderna. Aquest era usat per les elits —tant les cortesanes com les locals— com a element primordial en la creació de les identitats col·lectives, i li conferien un paper protagonista en la fortuna futura de les societats que el veneraven. No només durant les epidèmies o males collites eren invocats els sants protectors, sinó que també foren cridats a files en els conflictes bèl·lics. No és, doncs, casual que les imatges i els textos dedicats a santa Eulàlia durant la Guerra dels Segadors i la Guerra de Successió augmentessin considerablement, ni que la seva bandera militar fos destruïda durant els combats del 1714.

Fontcuberta, que els últims anys ha publicat diversos treballs dedicats a la imatge de santa Eulàlia, crida l'atenció sobre el fet que en època moderna els artistes tendiren a sintetitzar la història en una sola figura i que, rarament, se'n representava el martiri, de manera que obres com el rerecor de la catedral o la pintura anònima de *Santa Eulàlia a l'eculi*, conservada al Recinte Modernista de Sant Pau, en són una excepció.

Si bé hem pogut constatar la important presència de santa Eulàlia en la plàstica moderna catalana, Carme Grandas mostra que en la contemporaneïtat la seva

empremta perdurà sota noves formes de representació. Si bé amb el nomenament de la Mare de Déu de la Mercè el 1687 com a nova patrona de Barcelona el protagonisme de santa Eulàlia inicià una reculada progressiva, seguí gaudint d'una presència important en la pietat barcelonina. Encara que en el text no s'esmenta, disposem de representacions de la santa que, tot i que són de qualitat més aviat mediocre, destaquen per la quantitat. Es tracta sobretot de petits gravats o estampetes, de vegades soltes i de vegades acompanyant textos com ara goigs o nades, que s'editen de manera gairebé ininterrompuda fins a principis del segle xx.

Com a resultat dels constants i a voltes radicals canvis succeïts al llarg del segle XIX i que d'una manera o altra havien afectat Barcelona, la ciutat es va veure desproveïda de gairebé totes les mostres d'escultura pública religiosa i en restà com a excepció la santa Eulàlia de la plaça del Pedró —la qual, però, no va sobreviure a la ràtzia anticlerical del 1936—. Per tant, tal com afirma l'autora, hem d'esperar a inicis del segle xx per assistir a una proliferació important d'imatges de la santa en diferents espais de la ciutat, tant religiosos com civils, cosa que il·lustra mitjançant diversos exemples. La recuperació de la figura de la santa s'insereix, doncs, en un context en què la ciutat es trobava en pugna per esdevenir moderna, alhora que construïa part de la seva identitat amb elements recuperats del passat.

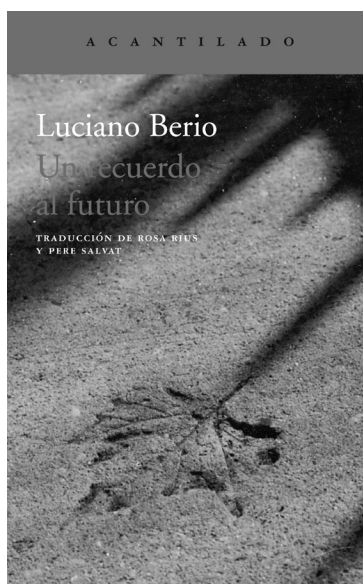
Les noves representacions, alhora, demostraren com els nous llenguatges artístics interferien en la forma en què la santa era presentada. Si bé en alguns casos s'optà per una imatge figurativa i ancorada en la tradició, en d'altres es tendí a reduir-la a algun dels seus atributs —generalment, la creu en aspa—, quelcom que també passava en època medieval i moderna però que, en aquest cas, hom considera que cal llegir paral·lelament a la irrupció de noves tendències artístiques com són l'abstracció o el minimalisme.

El darrer capítol, a càrrec d'Amadeu Carbó, presenta i desenvolupa les iniciatives contemporànies relacionades amb la celebració de la festa de santa Eulàlia, entre les quals hi ha la col·locació del penó o el ball de la santa.

Duta a terme una panoràmica de les principals idees presentades pels autors del llibre, és important destacar que aquesta és la primera vegada que es dedica un estudi amb exclusivitat a l'evolució del culte i la imatge de santa Eulàlia. És aquesta natura d'obra pionera la que li confereix un doble interès: d'una banda, per algunes de les dades i dels enfocaments inèdits que aporta i, de l'altra, pels interrogants i futures línies d'investigació que planteja i que encara esperen a ser encetades. Qüestions relatives a la santa, però també a la resta de sants patrons, o el nomenament de la Mare de Déu de la Mercè com a nova protectora de la ciutat, així com altres aspectes relacionats amb l'obra d'art vincula-

da a la religiositat barcelonina, queden obertes a recerques futures.

Laura Farías Muñoz
Universitat de Girona
laurafariasmunoz@gmail.com



LUCIANO BERIO

Un recuerdo al futuro

Acantilado, Barcelona, 2019

Aquest volum que acaba d'aparèixer a Acantilado reuneix les sis conferències impartides per Luciano Berio durant el curs acadèmic 1993-1994 a la Universitat de Harvard com a titular de la Càtedra Charles Eliot Norton, i que van ser llegides al Sanders Theatre del Memorial Hall. Hi ha un concepte present en totes i cadascuna de les lliçons: *work in progress*. Aquest concepte s'hi va fent present com si fos el tema principal de tot un seguit de variacions que desenvolupen les qüestions també principals que es van tractant al llarg de les xerrades.

El títol del llibre, *Un recuerdo al futuro*, procedeix de les conclusions que Italo Calvino va escriure per a l'òpera de Berio *Un re in ascolto*, quan el protagonista s'acomiada dient: «Un record al futur». Aquesta mirada cap al futur és el que marca el caràcter de Berio, però també la seva música, una música que, tenint present el que s'ha esdevingut en la història de l'art dels sons, explora nous camins del tot oberts i experimentals.

En la primera conferència, titulada «Formacions», fa referència al teòric dels segles v i vi Severí Boeci i a la seva idea que la teoria de la música és com un text silenciós, susceptible de l'especulació filosòfica. La música està governada per números i, per aquest motiu, és filosòfica. I per això mateix és una font de coneixement, a més del millor instrument per arribar a l'ànima de manera directa.

El que la música pronuncia, segons Berio, és sempre la mateixa paraula musical, és sempre la mateixa cosa, la mateixa essència. La música no pot ser desconstruïda perquè, segons el compositor italià, allò metamusical no existeix. La música pot ser vista o mirada perquè, des que va aparèixer la partitura gràfica, es va palesar la divergència i la indiferència entre el pensament i el resultat sonor. Els signes que nodreixen la partitura han de ser capaços de suscitar sentiments musicals. Aquesta condició de la partitura facilita la proliferació d'associacions, possibilitat dialògica entre la funció musical, el resultat sonor i la seva representació.

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

