

IMATGES D'ATAC

Art i conflicte als segles XVI i XVII

Cristina Fontcuberta i Famadas



Imatges d'atac
Art i conflicte als segles XVI i XVII



Memoria Artium

Imatges d'atac
Art i conflicte als segles XVI i XVII

CRISTINA FONTCUBERTA I FAMADAS

Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions
Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Universitat de Girona. Servei de Publicacions
Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida
Edicions Universitat Politècnica de Catalunya
Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Tarragona, 2011

Índex

Presentació	II
 Imatges d'atac: aclariment preliminar	17
Les obres moralitzants	18
La caricatura	28
La sàtira	34
La pintura difamatòria	38
Les imatges crítiques	40
 Estudis precedents: oblits i fragments	45
 Les condicions per a la crítica	59
Alemanya: l'impuls de la imatge combativa	63
Països Baixos: terra d'invasions i impremtes	76
França: les guerres de religió i l'absolutisme	93
Anglaterra: el bressol de la sàtira social	III
Itàlia: un saqueig controvertit i l'enveja dels artistes	130
Espanya: un cas extrem	147
 Els artistes	173
Els artistes mercenaris	177
La Reforma: la fe en segon terme	177
L'ambigüitat que perdura	187
El compromís de l'artista: excepcions a la norma	206
Heretgies i creences	206
El patriotisme als Països Baixos	214
La rivalitat dels artistes i els conflictes amb els patrons	230
Romeyn de Hooghe	266

Les obres	277
Els mitjans visuals	278
El gravat	278
El dibuix	293
La pintura	306
La medalla	326
L'escultura	337
Rareses o supervivents: altres mitjans	342
Estratègies de persuasió	350
Creences populars, al·legories i símbols	352
La inversió de la imatge	375
Contraatacs, reciclatges o l'abús de la intervisualitat	383
Imatges que gesticulen	393
Propaganda amb crítica	399
La recepció	407
El públic	4II
La ineficàcia de la censura	4II
La fortuna visual, els silencis, els privilegis, les regulacions i les vendes	420
L'analfabetisme i el poder de les imatges	438
Efectes efectius?	45I
Imatges en color	483
Bibliografia	493
Índex onomàstic	529

Presentació

Qualsevol estudi neix d'una pregunta. A vegades, la qüestió té fàcil resposta, no presenta gaires complicacions, o la bibliografia és tan abundant que la problemàtica plantejada pot perdre interès. Cap d'aquestes coses no ha succeït en aquest cas, atès que des del dubte inicial que va provocar aquest estudi, ja fa uns quants anys, la complexitat i l'amplitud de la qüestió no han donat lloc a cap anàlisi similar.

La qüestió a la qual aquí ens referim va sorgir, com s'ha dit, arran d'una pregunta. Davant les diverses funcions de l'art, semblava indubtable que l'art pogués ser un vehicle de propaganda, però també de crítica d'esdeveniments, situacions o personatges individuals. Tanmateix, quan es tractava d'esmentar exemples del segon cas, és a dir, d'obres d'art amb una clara funció crítica, aquestes representacions pertanyien habitualment a una cronologia que començava al segle XVIII. Així, amb el nom de Hogarth com a capdavanter i de tots els caricaturistes anglesos posteriors, se solia explicar els inicis d'aquesta possibilitat de denunciar, ridiculitzar i oposar-se a través de l'art, que, actualment, en molts llocs del món, és vigent i es practica amb freqüència. Certament, de manera quasi immediata, tothom coincidia a anomenar artistes com Hogarth, Goya o Daumier, i més endavant Grosz, Picasso i moltíssims més. En canvi, identificar algun artista anterior al segle XVIII que hagués creat obres amb la finalitat principal de criticar persones o situacions determinades era força més complicat. La presumpció majoritària, fins i tot en l'àmbit universitari, que, en l'època que ens interessa —els segles XVI i XVII—, el nombre d'obres d'art d'oposició era molt poc significatiu ens va fer témer d'estar indagant en un camp erm. El temor s'incrementà quan vam comprovar que la bibliografia dedicada al tema concret era, certament, escassa. La barrera semblava ben clara i, per tant, en aparença, les obres crítiques només existiren en dates més tardanes. Alhora, però, aquesta idea suposava un repte en si mateixa,

i l'interrogant era prou atractiu i important per dedicar-hi un estudi més que justificat, que podia conduir, a grans trets, a dues conclusions: o bé que es confirmés aquest buit, o que s'esmenés amb la “descoberta” d'imatges crítiques d'abans del segle XVIII. Fos com fos, però, calia una explicació, un aclariment a la suposició, i una resposta a la pregunta.

És així com es va iniciar aquesta recerca, que va topar amb els esculls habituals de qualsevol investigació inèdita. Però, en aquest cas, caldria fer ressaltar la dificultat d'iniciar-la amb el dubte de si s'esgotaria en el seu propi silenci. És a dir, l'objecte d'estudi —les obres fetes principalment amb una clara funció de denúncia entre els segles XVI i XVII— era només pretès; però, tal com s'ha dit, si se'n confirmava la inexistència, necessitava igualment una anàlisi. Tal com s'explicarà en el proper capítol, i per no fer repetitiva aquesta introducció, només volem apuntar que la recerca, a manca d'estudis especialitzats en aquest tema, s'inicià amb una bibliografia dispersa de caire molt divers, tant per la temàtica com per la cronologia. Tant a partir de lectures més teòriques, que permetien més aviat conceptualitzar el significat del tipus d'obres que interessaven, com d'altres estudis més històrics sobre alguns períodes o contextos de particular interès, es va començar a albirar la manera com encetar i dur a terme la recerca.

Així, en primer lloc, era necessari buscar les obres que es van fer amb una finalitat crítica a l'alta edat moderna. Identificar-les i situar-les en els seus contextos ja esdevenia una aportació, tenint en compte l'aparent absència i la dispersió del material. Moltes lectures ens conduïen al moment que la impremta va irrompre en el món i va revolucionar tots els camps del saber, cosa que pràcticament coincidia amb la ruptura que provocaren les tesis luteranes i les posteriors guerres de religió. Aquest clima d'enfrontament i els nous mitjans artístics havien afavorit l'ús i la difusió de les imatges d'atac, i van marcar els límits cronològics de l'estudi que havia d'acabar amb la barrera abans esmentada, la de l'aparició d'artistes coneguts per aquesta faceta de la seva producció. Això significa la legitimació social d'aquesta funció de l'art i, d'altra banda, la nombrosa bibliografia que ha explicat aquest episodi de la història de l'art.

A partir d'aquí, la tasca consistí a anar ampliant el repertori d'obres que presentaven aquestes característiques, i, afortunadament, resultà que el nombre d'imatges combatives era molt més notable que no pas semblava. Com que la necessitat de realitzar aquest tipus d'imatges sorgia arran d'un conflicte, que podia ser de diversa índole, resultà que molts dels combats i disputes de l'època moderna s'acompanyaven d'obres que criticaven, rebaixaven i ridiculitzaven l'enemic. Malgrat que semblava una condició *sine qua non* perquè proliferessin les imatges crítiques, no era l'única, atès que alguns conflictes no van tenir cap paral·lelisme visual similar. L'anàlisi d'aquestes condicions havia de ser un dels temes principals de la recerca, cosa que s'abordarà en un dels capítols del llibre.

Així, doncs, a mesura que anàvem descobrint més estudis parcials sobre contextos particulars, el nombre d'obres augmentava. Però si el primer escull semblava que s'havia superat, la bibliografia era sempre fragmentària, i estava enfocada a tractar, a vegades, una cronologia o un conflicte concrets, una obra o un artista determinats. No hem trobat visions de conjunt, ni anàlisis comparatives de les diverses situacions, i, en definitiva, els enfocaments metodològics o amb certa dimensió teòrica sobre la qüestió són igualment escassos. Tampoc no es podia enfocar aquest tema centrant-lo en els casos català o espanyol, perquè el material, aquí, és gairebé inexistent. En canvi, hi havia territoris i contextos que presentaven un panorama ben diferent, amb moltes imatges d'atac contra l'enemic de l'època, i que havien estat estudiades de manera més detallada, però sense cap connexió o amb poca connexió entre aquestes anàlisis parcials. Per tant, de seguida ens adonàrem que calia adoptar una mirada que contemplés el panorama europeu, i, així, partint d'aquesta bibliografia fragmentària, es tractava de reconstruir una mena de trencaclosques per tal d'analitzar el tema d'una forma global.

Atesa la magnitud de la pregunta inicial i, en conseqüència, l'amplitud del tema, era impossible fer un estudi exhaustiu dels principals contextos europeus durant 200 anys. Per això, lluny de pretendre elaborar cap recopilació enciclopèdica ni cap catalogació, la qual cosa hauria estat inabastable, es plantejava l'estudi de casos suficients i il·lustratius per treure'n conclusions sobre les condicions de producció, difusió i recepció. Aquesta perspectiva oferia la possibilitat d'establir comparacions, d'assenyalar trets comuns, constants, tipologies, tendències o canvis en els diversos àmbits de la recerca i, en definitiva, d'analitzar globalment el fenomen en les seves principals dimensions.

Així, els capítols que divideixen els continguts del llibre responen a la voluntat d'explicar el funcionament de les imatges crítiques, des de les condicions que en van afavorir l'aparició, passant per l'actitud dels artistes que les van realitzar, pels mitjans artístics més utilitzats, com també pels recursos i per les estratègies de representació més habituals, fins a acabar en la recepció que van tenir. La divisió final, doncs, s'ha anat forjant al llarg de la recerca, atès que respon, precisament, al tipus d'informació que era remarcable per ajudar a comprendre la naturalesa d'aquestes obres.

Amb relació a això, i tal com es veurà al llarg d'aquestes pàgines, si bé allò que interessa de les obres és la seva intenció i, per tant, els missatges, cal, també, assenyalar que una gran part de les obres que s'han estudiat són gravats. Tanmateix, també hi havia pintures, i les medalles són força nombroses, mentre que les escultures són gairebé inexistent. I aquest fet ens ha obligat a endinsar-nos en diverses activitats artístiques amb les seves particularitats tecnicolingüístiques.

Igualment, voldríem aclarir que s'han estudiat els territoris de l'Europa occidental més poderosos de l'època, o bé els que tenien obres crítiques nombroses i

significatives. Tanmateix, som conscients que, en parlar d'alguns països, s'ha utilitzat la nomenclatura actual i no s'han delimitat les fronteres geopolítiques tal com es dibuixaven a l'època, sobretot d'Itàlia, que estava fragmentada en diverses ciutats estat. Però hem cregut que, per a la nostra pròpia comoditat i per a la del lector, era més adequat i senzill ajustar-nos als noms coneguts, atès que, d'altra banda, aquestes fronteres sovint eren susceptibles de canvis i moviments.

Pel que fa al títol, no ha estat senzill escollir una expressió que resumís el contingut de l'estudi, en gran part a causa dels pocs precedents bibliogràfics, que ja hem assenyalat. Si bé l'ataac que vehiculen les imatges que aquí s'estudien n'és el tret principal, i el conflicte n'és la condició indiscutible, això a algú li podria semblar desorientador o poc clar. Per tal d'aclarir els possibles dubtes sobre l'objecte d'estudi, la problemàtica s'explicarà de manera més extensa en el primer capítol.

Finalment, pel fet de tractar-se d'un tema d'abast europeu, la major part de la bibliografia que s'ha consultat és forana. Hem trobat pocs estudis en català o castellà que abordessin, ni que fos tangencialment, el tema que ens ocupa. A vegades, la localització d'aquests textos —la traducció al català dels quals és responsabilitat nostra— ha estat una feina difícil; i, en aquest sentit, val a dir que les tres estades a Londres, gràcies a sengles beques de la Universitat de Barcelona i del Ministeri, han estat molt profitoses. La consulta dels fons del Warburg Institute, de la British Library i dels gabinets de Gravats i Dibuixos i de Monedes i Medalles del British Museum ha resolt una gran part d'aquest problema. Recentment, una altra beca de la Generalitat de Catalunya m'ha permès treballar al Gabinet d'Estampes i Dibuixos dels Uffizi, així com al Kunsthistorisches Institut de Florència, la qual cosa ha estat clau per a l'actualització de la bibliografia i l'estudi d'un dels capítols d'aquest llibre, el que s'ha dedicat als artistes que van realitzar aquest tipus d'obres.

Fets aquests aclariments, i en un altre ordre de coses, és evident que una investigació duta a terme al llarg d'uns quants anys ha anat acumulant molts deutes, tant professionals com personals. Més que deutes, m'estimo més pensar que es tracta de préstecs voluntaris de persones amb qui he compartit o la vida personal o la vida acadèmica i professional. Préstecs sense obligació de retorn, que és el que compta. Tots m'han deixat alguna cosa: visions i comentaris sobre la meua recerca, o l'afecte, l'amistat o l'amor necessaris per no defallir en aquesta tasca i en altres. La meua gratitud més sincera a tots ells.

Aquest treball, com el lector perspicaç ja deu haver sospitat, sorgeix d'una tesi doctoral presentada a la Universitat de Barcelona el 2003. El Dr. Vicenç Furió, director de la tesi, va acceptar de dirigir-la i va patir-ne les conseqüències molt de temps. Però sempre li agrairé el guiatge, el suport i l'amistat.

També agraeixo als membres del tribunal que van jutjar el treball els comentaris i els suggeriments, i el tracte gentil en un dia assenyalat de la vida acadèmica.

Les seves observacions s'han tingut en compte, malgrat que, segurament, aquest treball es podria haver millorat. Gràcies, doncs, als Drs. Joaquim Garriga, Bonaventura Bassegoda, Joan Ramon Triadó, Joan Lluís Palos i Manuel López Lozano.

Dec també la meva gratitud als editors d'aquesta col·lecció per la gosadia de publicar en català un llibre d'una autora desconeguda sobre un tema internacional. En un moment que alguns valors sobre la cultura i les humanitats sembla que trontollen, crec que és important remarcar-ho.

Totes les institucions en les quals he treballat per tal de tirar endavant aquest llibre i, sobretot, les persones que hi treballen m'han facilitat enormement aquesta tasca. En especial, voldria agrair-ho als membres del Warburg Institute, i al seu director, el Dr. Charles Hope, i a la directora de l'Arxiu Fotogràfic, la Dra. Elizabeth McGrath. El Dr. Jean Michel Massing a Cambridge i el Dr. Simon McKeown del Marlborough College mereixen el meu reconeixement més sincer. També a la Dra. Marzia Faietti, directora del Gabinet de Dibuixos i Estampes dels Uffizi. Igualment, al Dr. Francesc Fontbona i de Vallescar, conservador de la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya. El fet d'estudiar obres internacionals m'ha portat a consultar alguns dels departaments de gravats o medalles més importants del món, a més dels que ja he esmentat: la Biblioteca Nacional de França, el Rijksmuseum d'Amsterdam, el British Museum de Londres, l'Historisches Museum de Rotterdam, la Calcografia Nacional de Madrid o el Catherijneconvent d'Utrecht. Agraeixo el tracte que he rebut en tots, així com en la British Library de Londres o en el Kunsthistorisches Institut de Florència. El plaer de fer recerca en aquests llocs és impagable.

Però, certament, cal, també, ser agraïts amb les institucions que han possibilitat econòmicament aquestes estades a l'estranger. Amb la Universitat de Barcelona, per les borses de viatge; amb el Ministeri d'Educació i Ciència, per la beca Castillejos que em va atorgar el 2007; i amb la Generalitat de Catalunya, per la beca BE que em va concedir el 2008.

En els meus sojorns anglesos, el Dr. Àlex Coroleu, el Dr. Iago Mosqueira i la Dra. Ana Padilla em van fer sentir com a casa. En les estades a Itàlia, la Dra. Diane Bodart, la Dra. Maria Elena de Luca i la Dra. Diana Carrió Invernizzi han estat persones d'inestimable ajut. A Itàlia, tant la Beatrice Polato com la Licia Buttà m'han fet descobrir grans tresors artístics. Amb ells, a més, hem gaudit de l'art, de la bellesa i de les converses tant com la feina ens ho ha permès. El Dr. Adolf Pou i Serradell n'ha estat testimoni a distància, i li agraeixo tots els consells i la seva saviesa.

Molts companys de professió, col·legues de feina i personal d'administració han estat igualment importants pel seu suport. Afortunadament, tant al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona com en altres llocs, la llista és llarga i amb alguns d'ells col·laborem en projectes, bescanviem opinions o

mantenim converses de gran valor. A la Dra. Rosa Alcoy, li agraeixo la confiança depositada quan vaig ser secretària de la revista *Matèria* durant els anys en què ella la va dirigir. Especialment, amb la Sílvia Canalda hem compartit moltes coses en aquests darrers anys. La tasca docent i investigadora es fa més fàcil amb companys que creuen en el que fan i que treballen per millorar.

Evidentment, el deute més gran és per a la família, i també per als amics que sempre han estat amb mi o amb els meus. Amistats d'infantesa — ara ja adultes — a Argentona i al Maresme, o altres que s'han forjat al llarg dels anys, són pedres angulars de la supervivència. El record per als qui ja no hi són és sempre present.

Res no hauria estat possible sense les persones que m'ho han donat tot, incondicionalment i generosament. Són els meus pares, els meus germans, els meus nebots i la resta de la meva família. Ells no cal que llegeixin aquest llibre, perquè ja l'han patit prou.

A la resta de les persones que pugueu llegir el llibre, per curiositat o per insomni, gràcies.

Imatges d'atac: aclariment preliminar

Aquest és un estudi sobre les imatges que es van fer al llarg dels segles xvi i xvii amb la finalitat principal d'atacar, és a dir, que posseeixen una hostilitat clara. Aquesta intenció desfavorable, però, ha de ser expressada contra persones o situacions específiques. Són obres que posen en evidència i denuncien les faltes i els defectes de personatges particulars o d'actuacions i fets concrets. En mostrar aquesta denúncia, responen habitualment al fet de prendre partit davant d'un conflicte polític, religiós, social o cultural específic.

No es tracta de cap categoria artística, ni de cap tipologia, ni de cap concepte que compti amb cap tradició en la història de l'art, i no és la nostra intenció crear-ne una de nova, sinó explicar un episodi de la història de l'art que, com ja s'ha dit, no gaudeix de bibliografia específica. Tanmateix, necessitem una nomenclatura per referir-nos al nostre objecte d'estudi, i una manera de fer-ho és, precisament, destacant-ne la funció. D'altra banda, per entendre més bé aquesta delimitació, val la pena excloure altres tipus d'obres que poden confondre el significat de les imatges que estudia aquest llibre. Així, queden fora dels objectius les obres que tracten del malestar espiritual general de l'home, que manifesten un descontentament amb el destí de la humanitat, la psique de l'autor, o representen una condemna dels vicis humans. És a dir, d'una banda, se n'exclouen les obres moralitzants, entre les quals hi ha el gènere de les *vanitas*, que són tan freqüents a l'època moderna. Algunes també poden ser reaccions contra la societat, però en termes molt generals. D'altra banda, també queden fora del camp d'estudi les caricatures. Malgrat que la caricatura pot tenir certs paral·lelismes amb el tema que es tracta i una evolució semblant, no s'han de confondre. Moltes vegades, i contràriament al que sovint s'ha pensat, la caricatura no presenta cap tipus de crítica. I, per tant, cal distingir entre les caricatures més còmiques i innocents i les

que posseeixen un aspecte més mordaç, més corrosiu. També cal fer referència a la sàtira i a la pintura difamatòria, perquè són dos gèneres que, igualment, poden conduir a confusions.

Malgrat que aquesta definició pot semblar, a priori, senzilla, com passa sovint en el món de l'art, les etiquetes no són rígides, i de vegades hi ha obres difícils de classificar i d'interpretació incerta. L'oposició i la denúncia en una obra poden expressar-se de manera explícita, deliberada, clara, però també poden no ser tan evidents i formular-se indirectament, amb certa ambigüitat. La imprecisió d'aquesta invectiva coincideix gairebé sempre amb obres moralitzadores o amb caricatures. Així, doncs, al costat d'obres amb una càrrega polèmica inequívoca, en ocasions salvatges, existeixen casos que tenen un significat ambigu, i que provoquen interpretacions diverses. Serà necessari, aleshores, analitzar més detalladament l'obra per discernir la interpretació correcta.

Les obres moralitzants

“Com n'és, de diferent, el seu esperit del dels manuscrits bohemis! Aquest no és un atac contra el diable en general, amb la intenció de suscitar por i terror al cor de tothom, sinó una temptativa directa de denunciar el papat de Roma com l'Anticrist” (Saxl 1957, I: 264).

Aquestes paraules de Saxl fan referència a una de les primeres grans obres de la Reforma protestant, el famós *Passional Christi und Antichristi*, aparegut el 1521, una obra cabdal que Luter encarregà al taller del seu amic i artista Lucas Cranach. Fritz Saxl, en un estudi antic sobre els pamflets il·lustrats de la Reforma, n'identificava els precedents i, entre altres observacions, afirmava que Luter no fou el primer d'interpretar un monstre en un sentit antiromà. Van ser els seus col·legues bohemis els qui utilitzaren aquesta analogia com a arma en la nova disputa religiosa. Però en els manuscrits il·luminats es limitaven a contrastar la doctrina de Crist amb la de l'Anticrist. Luter, que hi estava familiaritzat, encoratjà Cranach a il·lustrar amb gravats una de les obres més punyents de l'època, en la qual l'atac al papa, comparat amb el diable, és clar i directe (figura 1).

En aquest breu però eloqüent passatge, Saxl gairebé resol el problema de la distinció entre l'obra moralitzant general i la crítica, que conté l'atac a una situació, a una institució o a un personatge concrets. Tanmateix, cal insistir en aquesta qüestió, perquè a l'època moderna les obres moralitzants són nombroses, de temàtica molt diversa i, com s'ha dit anteriorment, d'interpretació a vegades complicada. Si bé durant els segles medievals aquests temes són abundants tant en les arts visuals com en la literatura, el segle XVI és molt fructífer en obres que vehiculen continguts moralitzadors. Això no és una casualitat, sinó una petita mostra de la



Er hat funden ym tēpell vorlauffen / schaff / o chsen vñ taroben
n̄ wech / la sigen / vñ hat gleich ein geysel gonaht vñ strickē
ille / schaff / o chsen / taußē vñ wechler außem tēpell trieben /
das gelt verschide / die gall biete vñ kart vñ zu den dietawben
vorlauffen geprochen. Seht euch h̄r mit diesen auß mans
n̄tem hauß solt ir nit ein lauff hauß machē. Joh. 2. Ir habes
nuß sunst / daruß gebes vñ sunst. Mat. 10. Dein gelt sey mit
ir yñ vordannuß. Act. 8



Sie sitzt der Antichrist ym tēpell gots vñ erzeygt sich als go
wie Paul? vorunder 2. Thessal 2. vorandert alle gotlich ord
nung wie Daniel sage vñd vñschawet die heylig schaff
vorlaufft dispensacion / Ablass Pallia Bisthumb lehen / erbet
die schar der arden / Loß vñ die ehe / Bschwadt die gewissen
mie seymen gesegen / Macht recht vñd vñs gelt nureyft a das
Erhebe heyligen / Bendeget vñ maledyget yns vñd geschlech
vñ geberet seym seym zuchoren gleich wie gots syen c. sic oī
dis. 1. 9. vñd nūnans soll ym eruchen. 17 q. 4. c. nemi.

1. Lucas Cranach, *Passional Christi und Antichristi*, 1521, xilografia.

resposta artística als esdeveniments polítics, socials i religiosos que van sacsejar Europa. Els temes artístics sorgits en el marc d'aquesta Europa turbulenta afecten diversos àmbits de la societat. El ventall és ampli, i sovint pertanyen a l'antiga tradició del Món a l'Inrevés, terme que existeix en quasi tots els idiomes, i algunes obres visuals el duen inscrit al títol (Cocchiara 1963). El seu fort contingut social s'ha assenyalat freqüentment, atès que, a través d'aquesta gran varietat de temes, s'hi amagava sovint la fantasia sobre la subversió de l'ordre jeràrquic. Els temes de la roda de la fortuna, de la inversió dels sexes, del mestre i el deixeble, de l'amo i el servent, o del ric i el pobre, són alguns dels que es van tractar en obres literàries i visuals. Relacionats amb el món dels proverbis i la folia, i dels llibres d'emblemes, el to moralitzant s'hi fa ben palès. Si bé la tradició és antiga, a l'època moderna aquest tipus d'obres esdevingueren més accessibles a la població; i una part d'aquesta població, de classes més baixes, descontenta i anhelosa de subvertir l'ordre existent, va veure-hi la possibilitat d'expressar aquestes inquietuds. Entre aquest repertori, s'ha destacat, pel to reivindicatiu, la història del pobre que dona

diners al ric, perquè no tan sols vehiculava una queixa pels impostos abusius, sinó que esdevingué una protesta contra l'explotació en un sentit més ampli (Kunzle 1978: 39-93).

Certament, aquesta tradició serví d'inspiració als artistes de l'època moderna per expressar algun tipus de protesta més concreta, i, així, en alguns gravats dels segles XVI i XVII, s'utilitzen certs motius provinents d'aquesta imatgeria per denunciar, per exemple, la injustícia d'un clergat ric i hipòcrita que roba i enganya els seus fidels, encarnat en la figura del papa —com en l'obra citada, *Passional Christi und Antichristi*, de Luter i Cranach—. En el conflicte dels Països Baixos, algunes crítiques visuals contra la invasió espanyola es van basar igualment en la imatgeria del Món a l'Inrevés. Així, en un gravat del 1576, any del saqueig d'Anvers per part de les tropes de Felip II, la inscripció "Lypocrite, et Tiran, tiennent le Monde a rebous / Foy, et Charite dort, tesmoin le Temps et nous tous" il·lustra la imatge de l'Enveja, una dona vella amb un grapat de serps a una mà, i un rosari a l'altra. Un altre personatge vestit de guerrer i amb una espasa que ha travessat un cor, el Tirà, es troba dret al costat del globus terrestre capgirat, i entre tots dos el sotmeten lligat amb una corda. La Fe es representa amb dues mans juntes a terra, i la Caritat dorm, mentre el Temps assenyalava el futur amb el rellotge profètic i la Mort amenaçadora (Omodeo 1965: 11-13) (figura 2). El gravador en va ser A. Wierix, però la invenció es deu a Marten Van Cleve, i W. van Haecht va ser l'editor i l'autor del text.



2. W. van Haecht (inventor); M. van Cleve (editor); A. Wierix (gravador), *El món a l'inrevés*, 1576, gravat calcogràfic.

Però cal tenir en compte que aquestes obres que ataquen de manera clara i concreta són casos particulars dins d'una vasta i llarga producció de temes moralitzants en els quals s'expressa una inquietud humana general o universal. Tàn llarga, que es pot traçar des de l'antiguitat fins al segle XIX, amb grans autors com Goya o Daumier, que en seran hereus, i que la utilitzaran tant en les obres moralitzants com en les obertament combatives (Lorenzo de Márquez 1988: 107; Bozal 2001: 13).

A banda d'aquesta tradició, cal tenir presents altres tipus d'obres que expresaven cert rebuig a algun aspecte social que aleshores s'intensificava. El context d'allò més conflictiu de l'època va fer que alguns temes artístics fossin àmpliament i especialment representats, com va ser el cas dels soldats i els mercenaris. J. R. Hale l'ha anomenat *gènere militar* i opina que va ser una especialitat d'Alemanya i Suïssa, que contrasta amb la manera de representar-lo del sud, sobretot d'Itàlia, i que s'ha d'entendre com una resposta visual als aspectes emocionals més remarcables de la guerra. Tota una sèrie de conflictes bèl·lics van convertir la figura del soldat en un focus d'interès (Hale 1990).

No s'ha d'oblidar que Erasme, el gran humanista nòrdic, en el seu *Elogi de la follia*, del 1511, va llançar un atac radical, i afirmava que en el joc furiós de la guerra hi participaven “paràsits, vàndals, bandits, assassins, pagesos, insolvents, borratxos i tantes altres escòries de la humanitat” (2004: 97). Així, al costat d'obres descriptives sobre el món militar, altres reflectien un replantejament moral davant aquests esdeveniments —sovint influïdes pels escrits moralistes del suís Thomas Murner, o dels satírics, com l'alemany Hans Sachs—, i van denunciar aquesta situació i els seus protagonistes. Sovint se'ls acusava de malgastar els diners, de jugar, de beure, de la passió per les dones, en definitiva, de les distraccions i dels vicis, que eren perillosos per als ciutadans i nocius per a la societat.

Entre aquestes nombroses imatges, fou molt coneguda *La processó de la golafre-ria* de Peter Flötner (c. 1485-1546), del 1540, que al·ludia als mals hàbits del soldat evidenciats per la panxa prominent (Dienst 2002).

Altres obres, basant-se en la tradició iconogràfica de la dansa de la mort, emfatitzaven l'amenaça que suposaven els soldats a l'hora de transmetre malalties sexuals. A *Dona jove amb home vell i jove* (1511), Urs Graf representà el tema del mercenari i l'amor desigual, el comerç del sexe, la unió d'homes vells amb dones joves per diners, tema en el qual fou especialment prolífic, mostrant la idea que els afers de la casa i els soldats no es concilien. I com en altres gravats de temàtica similar, la moralitat recorda això: “Considera el final que és el meu consell, quan tot acaba amb la Mort”. Altres artistes com Cranach, Niklaus Manuel o Hans Baldung també el tractaren (Stewart 1978: 33). Així, al segle XVI, i al costat d'una literatura que enaltia la glòria i la fortuna que hom podia aconseguir al camp de batalla,



3. Cornelis Anthonisz, *La caiguda de la Torre de Babel*, 1547, gravat calcogràfic.

se'n desenvolupà una altra que alertava dels desastres que la guerra ocasionava a les famílies, amb malalties, deshonors i ruïna.

Altres temes esdevingueren freqüents al segle XVI, sobretot arran de la Reforma i les guerres de religió, entre els quals cal destacar les representacions de la caiguda de la Torre de Babel, de llarga tradició iconogràfica i bibliogràfica. Al mateix text de les Escriptures s'identifica Babilònia amb Roma, i aquesta analogia es va continuar fent en altres escrits i també en les obres d'art. En

l'Apocalipsi (17, 6-9), la gran barjaula de Babilònia està "borratxa amb la sang dels sants i els màrtirs" i munta una bèstia "els set caps de la qual són muntanyes", amb clares referències a Roma i als seus set turons. Entre els escrits que van continuar fent aquesta comparació, destaca el *De civitate Dei* de sant Agustí (compost entre el 412 i el 426), en el qual es caracteritza la Roma pagana com la "filla de l'antiga Babilònia" i com "una segona Babilònia a l'oest". Però cal distingir entre les obres que, seguint el to moralitzador de les Escriptures i de la tradició iconogràfica, feien referència al pecat de l'orgull i a les seves conseqüències, i les que comparaven el papat actual amb Babilònia. Així, és clar que el gravat de Cornelis Anthonisz *La caiguda de la Torre de Babel*, del 1547 (figura 3), cal inserir-lo en aquesta llarga tradició que ha relacionat Roma i les seves runes amb la Torre de Babel i Babilònia, amb el pecat de l'orgull, el tema de les *vanitates* i la fi del món. Per tant, no té cap finalitat crítica concreta contra ningú (Armstrong 1990: 114).

Els protestants, però, recollint aquesta tradició, utilitzaren repetidament la metàfora de la Roma papal com a Babilònia per atacar l'Església catòlica. El mateix papa era identificat com a Nimrod o com l'Anticrist, la proliferació dels diversos ordes monàstics es comparava amb la confusió de les llengües. Luter i els seus seguidors predicaven que els dies finals s'acostaven amb la caiguda del papa-Anticrist i de Roma-Babilònia. En els gravats que el taller de Cranach realitzà per il·lustrar la *Bíblia de setembre* del 1522 del teòleg alemany, es mostrava la Bèstia de l'Apocalipsi i la gran barjaula amb tiars papals al cap. En el gravat per al capítol catorzè, Babilònia és representada sense deixar lloc al dubte com la ciutat de Roma, mostrant la seva caiguda i destrucció. Es distingeixen amb força claredat el palau del Vaticà, el Belvedere i el castell de Sant'Angelo. En oposició a Babilònia, la Nova Jerusalem sembla haver estat retratada com una ciutat alemanya (figura 4). L'acusació també és present en la còpia de Maarten van Heemskerck del 1569 (figura 5). Mentre que en l'obra d'Anthonisz la destrucció és universal, afecta els edificis que envolten la torre i els vaixells que naufraguen al mar, en l'obra de

Van Heemskerck hi ha només la Torre que s'ensorra, i l'arquitectura del voltant roman intacta. Les obres clarament protestants, que participaven en aquesta propaganda anticatòlica, contraposaven les runes de la Roma pecadora, identificada amb el papat catòlic, amb els edificis intactes del nou ordre i la nova religió luterana. A primera vista, per tant, es fa difícil d'interpretar correctament l'obra i la possible intenció combativa.

Un cas equiparable és el d'algunes al·legories de la Paciència realitzades al segle XVI als Països Baixos. Si bé els gravats fets amb esperit edificant eren nombrosos a l'època, alguns reformistes van utilitzar aquesta al·legoria per expressar les seves opinions contràries al catolicisme, atès que no tenien llibertat per mostrar-les d'una manera més



4. Lucas Cranach, *La Torre de Babel*, il·lustració per a la *Bíblia* de setembre del 1522 de Luter, xilografia.



5. Maarten van Heemskerck, *La caiguda de la Torre de Babel*, 1569, gravat calcogràfic.



6. Peter van der Heyden (gravador), Hieronymus Cock (editor), basada en Peter Bruegel, *La Pacència*, 1557, gravat calcogràfic.

directa, com els seus homòlegs alemanys. Karel G. Boon, que les ha analitzades, distingia entre les planxes moralitzadores un grup d'estampes amb una intenció que anava més enllà que les altres; mostraven l'oposició a la corrupció del clergat i a la repressió de les noves idees que circulaven aleshores (Boon 1982: 7). Així, l'orientació religiosa i la denúncia contra els catòlics eren expressades de manera velada, a causa, sobretot, de la censura a la qual estaven sotmesos, utilitzant una al·legoria que havia estat àmpliament difosa sense implicacions crítiques. Atès que aquesta qüestió es reprendrà més endavant, aquí només esmentarem una de les obres més controvertides i interessants, *La Pacència* de Bruegel, del 1557, gravada per Peter van der Heyden i editada per Hieronymus Cock (figura 6). Pel fet de no formar part de cap sèrie i per la posició aïllada en l'obra de Bruegel, alguns dels seus biògrafs s'han interrogat sobre la seva significació política. Així, ben aviat, Menzel ja va relacionar-la amb l'oposició a la intervenció del duc d'Alba als Països Baixos. Boon ho descarta perquè no coincideixen les dates, però relaciona l'estampa amb les activitats repressives del cardenal Granvela, que el 1556 ja era als Països Baixos. S'ha debatut molt la intenció antipolítica i anticlerical de l'obra, desxifrant-ne tots els detalls, entre els quals hi ha el de la figura principal de la

Paciència lligada a una pedra i impotent davant les lluites absurdes i injustes del moment (Menzel 1966; Boon 1982: 7-24). No es poden debatre aquí les diverses interpretacions de què ha estat objecte aquesta estampa, ni referenciar la llarga historiografia sobre la qüestió, amb autors que han vist també en altres obres bruegelianes un component crític clar contra la situació política i religiosa del seu país. Aquest és un debat que encara desperta posicions i estudis, i, així, *La matança dels innocents* o *El cens a Betlem* del mestre flamenc també han estat llegits recentment des d'aquesta perspectiva (Kunzle 2001). L'exemple serveix per remarcar els límits confusos que sovint existeixen entre les imatges amb contingut crític i les moralitzadores, i per insistir, per tant, en la necessitat d'un bon examen i d'una bona contextualització de l'obra per discernir-ne les intencions originals.

Un cas tant o més controvertit és el de Jacques Callot (1592-1635). Aquesta dificultat de distingir si una obra supera el to moralitzant per convertir-se en invectiva, se'ns mostra en les nombroses i variades interpretacions que ha suscitat la seva obra *Les misèries de la guerra*, una sèrie de gravats del 1633 aproximadament que, per a Félibien, era una de "les plus belles choses qu'il ait faites" (Félibien 1725: 380). Són, sobretot, tres dades les que han contribuït a veure-hi una denúncia molt concreta i, a més, amb la intencionalitat del mateix artista. En primer lloc, la coincidència de la realització de la sèrie amb la invasió per part de Richelieu i Lluís XIII del ducat de Lorena, la pàtria de Callot, que comportà la pèrdua de la meitat de la població. En segon lloc, hi ha el fet que Callot s'havia casat el 1623 amb una rica hereva, i això li aportà independència econòmica dels encàrrecs de la cort. Per acabar, el fet que no se sàpiga que les sèries fossin comissionades. Per aquests motius, s'ha afirmat en algunes ocasions que Callot escollí el tema ell mateix. També és força acceptat entre els historiadors que *Les petites misèries* van ser un estudi preliminar de les definitives. S'ha assenyalat que *Les grans misèries* tenen un to més dur i violent que les primeres, i que, per exemple, l'única escena de pau que s'incloïa en la primera sèrie s'ha eliminat en la segona. Les informacions biogràfiques de Félibien poden ser molt reveladores, ja que l'autor explica que Callot es negà a gravar el setge de Nancy que li comissionà el rei, i, malgrat que alguns cortesans li reprovaren la negativa, ell fou categòric quan digué que abans li haurien de tallar la mà i, a més, rebutjà, agraïnt-li, una pensió que el rei li oferí per treballar a la cort (Félibien 1725: 380-381).

Per totes aquestes circumstàncies esmentades, la interpretació més primerenca, de mitjan segle XIX, i que ha estat compartida per diversos autors fins a l'actualitat, és la que creu que Callot protestava contra la invasió de Lorena a través dels seus gravats, interpretació que han defensat Meaume i Levertin. S'ha posat èmfasi, sobretot, en el fet que fos el mateix Callot qui escollís el tema i en el fet que l'artista devia atacar, així, la imatge hipòcrita del poder. Autors més recents l'han recollida (Shikes 1969: 42-53; Wolfthal 1977: 222-233; Stoll 1992: 85-108).

No és una interpretació, però, ni de bon tros unànime. Es defensa, per exemple, la consciència social de Callot en gravar les misèries de la població, en mostrar el sofriment i en reclamar justícia a través d'una revolta camperola (Sadoul 1969: 290; Von Blum 1976: 7-8). Alguns autors hi han vist una al·lusió a la doctrina cristiana o a la història bíblica, mentre altres creuen que *Les misèries* de Callot són una acusació contra totes les guerres. Un altre punt de vista és el que no involucra Callot amb cap intenció moral. Així, per exemple, se sosté que l'artista, en aquesta sèrie de gravats, pretenia fer simplement una crònica objectiva de la guerra dels Trenta Anys, i en una línia semblant s'ha proposat de descriure l'obra *Les misèries* com un poema dramàtic. El to moralitzador dels versos que acompanyen els gravats ha estat un element clau per a aquestes interpretacions, atès que Callot destaca l'horror, apel·lant, així, a les emocions de l'espectador —com en el famós gravat dels homes penjats amb el vers “C'est le destin des hommes vicieux / d'esprouver tost ou tard la justice des Cieux”. I això ha portat a opinar que Callot hi fa una crònica de la pobresa, de la fam i de la crueltat de les guerres de l'època. En aquesta lectura, s'assenyala que allò que preocupa l'artista és el dany causat a l'estructura de la societat i les ferides a la humanitat (Philippe 1982: 44; Choné 1992: 396).

Sovint s'han comparat les sèries de Callot amb les d'altres artistes, coneguts, en part també, per les obres sobre els desastres de la guerra, com Goya o Romeyn de Hooghe; i la conclusió és que Callot destaca per aquest to moralitzador. Per a l'autor, els soldats són violents i destructius, però també són víctimes en aquesta àmplia apreciació de l'experiència humana. Així, en una lectura que remarca la descripció de les conseqüències nefastes de la guerra per a tothom —Callot parla en la seva obra del destí dels soldats, causants i víctimes alhora de la violència—, s'ha relacionat amb la tradició del *memento mori* i amb una visió cristianomoralitzant en la qual el crim es veu com a vici, i el càstig s'igual a la vergonya i a l'agonia final. Tanmateix, s'ha recordat la complexitat de l'obra de Callot, que va fer que autors com Focillon hi veiessin al primer cop d'ull la simplicitat com a cronista de guerra, cosa que després rectificaren. Hom n'ha dit que és “un dels repertoris més sorprenents d'humanitat que la història de les arts ens pot oferir”. Així, segons aquesta visió, el microcosmos representat per Callot no expressa l'odi de la població contra l'invasor, sinó el seu martiri i la venjança contra les tropes indisciplinades (Thuillier: 1999, 2: 15-27; Bussmann i Schilling 1998: 509-515; Pellegrini 2002: 148).

No sembla haver-hi cap dubte que la invasió de Lorena, la presa de Nancy i la rendició ignominiosa del duc devien haver influït en la vida de l'artista, i que la seva reacció es pot veure en aquests gravats, la “seva última gran obra”, en paraules de Blunt (1977: 195). Si bé el mateix autor atorga una certa implicació personal dels sentiments de l'artista en l'obra, que es desborden després de la invasió de Lorena, i si bé desmenteix l'opinió dels qui veien en Callot un observador distanciat, tan-

mateix, tampoc no precisa les intencions combatives de l'obra. Finalment, però, hi ha també qui ha negat categòricament que hi hagués cap mena de protesta de Callot, subratllant, a més, que és difícil que algú encara “estigui disposat a sostenir aquesta tesi” (Briganti [*et al.*] 1983: 22).

En canvi, les sèries de Goya s'han entès, en termes generals, com una visió contrària a les guerres peninsulars — amb una presa de partit en la causa antifrancesa — i s'han vist plenes de passió personal, de compromís, de pur sentiment (*Fatal consequences* 1990: 24). De manera similar, els gravats de Romeyn de Hooghe del 1673, que il·lustren l'obra del diplomàtic Wicquefort sobre les atrocitats de les tropes franceses, s'han interpretat com una acusació directa a la salvatgeria de la invasió francesa dels Països Baixos, comparada amb el caràcter general de l'obra del francès, no basada en esdeveniments concrets (figura 7). La crítica, en el cas de Hooghe, és concreta i evident, i s'ha afirmat que va més enllà tant de Callot com del text que il·lustra (Cillessen 1997: 136), i es conclou que, en comparació amb altres gravadors de sèries de guerra, “les obres de Callot, Franck i el monogramista CR són predominantment religioses i edificants” (Bussmann i Schilling 1998: 515).

El cas de Callot, tan complicat com fascinant, mostra un cop més la dificultat a l'hora d'interpretar certes obres que oscil·len entre el propòsit moralitzant i la intenció crítica. Però, precisament, els nombrosos intents d'aplanar aquesta dificultat testimonien alhora la importància d'aquesta diferenciació. La interpretació correcta sempre estarà precedida de la recerca exhaustiva i de la con-



7. Romeyn de Hooghe, *El mirall de la tirania francesa i Avis fidel als veritables holandesos*, 1673, gravat calcogràfic que acompanya el text d'Abraham de Wicquefort.

textualització de l'obra. Justament per aquest motiu, i perquè transcendeix els objectius d'aquest llibre, no es pretén decantar el lector vers cap de les tesis en el cas de Callot, sinó fer ressaltar aquesta diferència en el to de l'obra de l'artista francès respecte de la de l'holandès i de l'espanyol, com la majoria de la historiografia especialitzada ha assenyalat.

La caricatura

Tots els artistes coneixen les caricatures de Leonardo da Vinci, autèntics retrats. Repel·lents i fredes, aquestes caricatures no estan exemptes de crueltat, però els manca comicitat; ni expansió, ni abandonament, el gran artista no es divertia dibuixant-les, les ha fetes com a savi, com a geòmetra, com a professor d'història natural. No s'ha preocupat d'ometre la menor berruga, el pèl més diminut. En suma, pot ser que no pretengués fer caricatures. Ha buscat en el seu entorn tipus d'una lletgesa excèntrica, i els ha copiat (Baudelaire 2001: 188).

Molts autors havien assenyalat Leonardo da Vinci com el primer caricaturista, però aquesta atribució s'ha rebutjat des de fa temps. Els dibuixos de caps grotescos de Leonardo, dels quals encara se'n conserven un centenar, més aviat representen experiments de fisonomia. Els estudis de Leonardo, per tant, no són exemples de distorsions ridícules i burletes de la caricatura, sinó demostracions de l'interès científic per les formes orgàniques. Tal com han suggerit diversos autors, el propòsit de Leonardo deu haver estat eixamplar el repertori formal. Baudelaire ja ho apuntava en aquest sentit, quan parlava de la fredor de les caricatures del mestre italià, i autors com Limentani han comparat la seva curiositat per les transformacions del món visible i el seu interès per la natura — també reflectits en els seus textos — amb el discurs moral i didàctic que contenen les deformacions d'algunes obres de Massys (Limentani 1974: 19-26; Gombrich 1993: 123).

Amb les caricatures es corre el mateix perill de confondre's que amb les obres moralitzants. Malgrat que sovint se les ha relacionades amb la crítica social, moltes vegades es tracta de deformacions còmiques i grotesques, però sense cap propòsit d'atac concret. Els intents de definir la caricatura i el seu origen han estat una qüestió llargament discutida. Es podria considerar la caricatura com una representació de persones, de fets, de costums o d'habituds socials amb els trets més característics i més aptes per produir un efecte grotesc. Malgrat que l'art còmic ja apareix en les civilitzacions antigues, com en l'egípcia o en la grega, la caricatura, tal com l'entendem avui, té uns orígens molt més tardans. Una diferència important és que els nombrosos tipus còmics que s'han conservat de l'antiguitat no caricaturitzen mai cap individu, perquè això era tabú. És ben conegut que a l'època medieval fa acte de presència tot un món de criatures grotesques als capitells, a

les gàrgoles, a les cadires i als diversos ornaments. O en la representació dels pecats també apareixen distorsions còmiques, i aviat hi ha tipus satiritzats, com el dandi, l'avar o el fanfarró de la dansa de la mort. Però tal com ja afirmaven Kris i Gombrich, si bé "l'art medieval sabia com utilitzar el riure per insistir en una lliçó moral", aquestes distorsions encara no eren caricatures (Gombrich i Kris 1940: 8).

La distorsió, per tant, no és una característica exclusiva de la caricatura. Proporcions allargades, postures convolutes i trets distorsionats també poden veure's, per exemple, en moltes obres del segle XVI, com en algunes de Parmigianino, de Rosso, Pontormo i Beccafumi. Però en aquestes obres l'interès de l'artista no és la ironia i la paròdia, sinó l'expressió, el virtuosisme artístic, la inventiva decorativa i la preocupació per la varietat. El cas de Stefano della Bella i de Jacques Callot és diferent, atès que les seves representacions de nans i geperuts posen l'èmfasi en febleses i manies humanes; els trets deformats d'aquestes criatures serveixen com a metàfores de les faltes dels éssers humans (Daniel 1974: 9-24). Tampoc no són referències a individus específics d'identitat coneguda, sinó crítiques generals de les debilitats humanes. Per tant, malgrat que són deformacions molt típiques de la caricatura, s'acosten més al gènere moralitzant.

Un cas similar és el del Bosch i les seves figures grotesques. Fernando Marías i Isidro Bango, més que cap a la influència leonardesca, es decanten cap a l'influx, més probable, de les pròpies tradicions populars flamenca i alemanya aleshores vigents. A més, els autors també diferencien els estudis de fisonomia de Leonardo de les "vertaderes caricatures humanes" del Bosch, que, d'altra banda, mostra desinterès pel retrat. A través d'elements del món animal, l'artista de 's-Hertogenbosch hauria buscat accentuar de manera fortament expressiva certes qualitats morals, que, com que són depravades i bestials, s'assimilen a les dels trets ferotges dels animals (Marías i Bango 1982: 85). Són, per tant, i com en els casos anteriors, deformacions físiques que extremen els trets tipificadors dels humans, però que estan associades a actituds morals menyspreables.

Molts autors, però, han coincidit a atribuir al cercle dels Carracci de Bolonya la invenció o l'origen de la caricatura en el sentit modern del terme. En la literatura artística de l'època, els autors es preocupaven per temes propers, i es discutien qüestions com la natura, la semblança o el retrat. Això va portar a considerar que el retrat no era l'única manera d'acostar-se a la semblança de la realitat, sinó que la distorsió també ho podia aconseguir. D'aquesta manera, i tal com assenyalen Gombrich i Kris (1940: 12), "l'objectiu real del vertader caricaturista és transformar l'home en una figura nova i ridícula que, malgrat tot, s'assembla a l'original d'una manera colpidora i sorprenent".

Bellori les havia definides com a retrats que pretenen assemblar-se a la realitat, i Giovanni Massani, en el prefaci d'una col·lecció de *Diverse figure* d'Annibale Carracci, utilitza l'expressió *ritratti carichi*, i les defineix com "un procediment del

retrat, nascut d'un interès realista, però amb finalitat comicofantàstica" (Mosini 1646: 4); i, de fet, dibuixos com aquests van circular entre el cercle d'amics i admiradors dels Carracci, foren imitats per altres membres de l'escola bolonyesa, i Bernini els prengué com un passatemps. L'escultor italià realitzà dibuixos satírics de papes i cardenals, els quals normalment s'han considerat com una diversió de Bernini més que una ofensa als seus patrons. Això és el que el seu biògraf Filippo Baldinucci, a qui s'atribueix la definició de la paraula *caricatura* per primera vegada en el diccionari italià del 1694, va deixar escrit, i afirmava que aquestes criatures eren simplement un entreteniment:

Un producte particular de la seva gosadia en dibuix fou el seu treball en aquest tipus de disseny que nosaltres anomenem caricatures o "cops de càrrega", el qual per broma distorsiona l'aparença dels altres, sense treure semblança o grandiositat si els personatges eren, com sovint passava, prínceps. Alguns personatges es deixaven entretenir amb això, sobretot quan incloïa la seva pròpia aparença i passava pels dibuixos d'altres persones de rang no menys alt (Baldinucci 1966: 74).

A finals del segle XVII, l'artista italià Pier Leone Ghezzi s'havia especialitzat en aquest gènere, i se sap que viatgers que anaven a Roma creien que era un honor ser inclosos en aquesta galeria de tipus còmics. La deformació còmica era molt apreciada, doncs, pels entesos i els il·lustrats que formaven el públic internacional de la Itàlia dels segles XVII i XVIII. Tanmateix, alguns autors han vist un cert component crític en la famosa caricatura berniniana del papa Innocenci XI. Irving Lavin afirma que l'obra és el punt d'inici del que s'anomena *art de la sàtira social*. La considera la primera caricatura que s'ha conservat d'un personatge d'un rang tan elevat, que demostra que ningú no fuig del ridícul, i creu que és diferent de les altres caricatures de Bernini, que eren apreciades pels mateixos retratats. D'una banda, creu que la manera de retratar el papa, tant físicament com pel que fa a l'actitud, s'acosta més al ridícul que a la broma i reflecteix aspectes de la seva personalitat que havien criticat alguns contemporanis —l'austeritat, l'obsessió per la lluita contra l'heretgia— i dels seus hàbits, com rebre la gent al llit perquè tenia gota i era de natura malaltissa. D'altra banda, Lavin també argumenta que Bernini li devia tenir antipatia personal, a causa, sobretot, de la seva austeritat davant els projectes artístics; a Bernini, el 1679, li negà el permís de dur a terme la part final del pòrtic davant de Sant Pere. Per tot això, i pel mateix tarannà de Bernini, que havia escrit comèdies i pasquins, Lavin creu que la caricatura d'Innocenci XI no es pot considerar un exercici formal o una broma còmplice, sinó que cal entendre-la com una expressió profunda de la seva creativitat, atès que difondre-la no era la seva intenció. I, per tant, aquesta diferència és clau respecte de les caricatures posteriors (Lavin 1981: 25-54; 1982: 93-115; 2007: 397-468).

Malgrat tot, si la caricatura berniniana implicava algun tipus d'intenció polèmica contra el papa, s'hauria d'entendre com una excepció, perquè la caricatura en els seus orígens moderns és un gènere sobretot còmic, apreciat pels qui són caricaturitzats, i, en canvi, no té cap intenció de denúncia. Quan es relaciona, doncs, la caricatura amb la funció crítica? Diversos autors han assenyalat la importància de l'Anglaterra de mitjan segle XVIII en aquest terreny, i, en general, s'afirma que va ser allí i en aquell moment quan es descobriren per primer cop les possibilitats de la caricatura en la polèmica política. Recordant els experiments anteriors dels Carracci o Bernini, i l'ús que se'n féu com a forma d'entreteniment social, al segle XVIII s'assisteix a la trobada de la caricatura i el gravat polític, i el període aproximat de 1730-1770 marca una línia divisòria en aquest sentit, que és quan Hogarth apareix en escena i es basa en la tradició precedent —tant italiana com holandesa— en les seves obres. Però els seus objectius eren uns altres. De fet, Hogarth desitjava dissociar la sàtira social d'aquestes bromes que estaven tan de moda, atès que la seva intenció no era fer comparacions gracioses, sinó revelar el caràcter a través de la cara. La seva aportació artística i la de la seva pròpia manera de veure la vida van ser vitals perquè la caricatura rebés un nou impuls. Gombrich i Kris (1940: 18) fan la següent consideració:

Quan la caricatura arribà a Anglaterra era una broma més o menys sofisticada, tal com Hogarth l'havia descrita. Quan deixà Anglaterra per conquerir el món, s'havia convertit no només en una branca de l'art, sinó també en una arma.

En efecte, la caricatura s'utilitzà generalment com a arma des de finals del segle XVIII. La demanda d'aquestes obres s'anà escampant, i hi hagué amateurs, com George Townshend, que van aplicar el retrat caricaturesc a la política i van retratar els oponents amb gargots divertits. Els artistes professionals van adoptar el gènere ben aviat, i nombrosos fulls il·lustrats d'aquest caire es van publicar entre el 1780 i el 1820 (Godfrey 1984; *Folly & vice* 1989: 8). El mestre en va ser James Gillray, que va treballar en les seves millors obres entre el 1790 i el 1810. Els especialistes han assenyalat la diferència amb Hogarth, la qual bàsicament rau en el fet que Gillray i els seus contemporanis utilitzen la caricatura individualitzada, combinant-la amb els antics mètodes basats en estructures simbòliques i al·legòriques. Així, doncs, l'art de caricaturitzar és deutor de Gillray i de Rowlandson, que inauguren el sentit que encara té actualment el terme, és a dir, de ridiculitzar i castigar per mitjà de la distorsió de la broma alegre. Malgrat tot, no va ser a Anglaterra, sinó a França on la caricatura adquirí un lloc definitiu en el món social. Amb la Revolució Francesa, va viure un gran moment l'estampa caricaturesca, en la qual sovint es demonitzava l'enemic. La violència política i social va fer que les obres també adquirissin un to molt cruel, amb enemics que calia extermini-

nar. Una mica més tard, va aparèixer Goya, que va transcendir les circumstàncies per mostrar-nos la naturalesa de les coses.

És força clar, per tant, que la caricatura no té cap intenció crítica concreta, almenys fins al segle XVIII, que és quan adquireix aquest perill com a arma social i política. Les raons per les quals aquest gènere còmic tan antic no es convertí en una arma fins tan tard ja s'han apuntat, però és important recordar la sentència de Gombrich segons la qual va sorgir aleshores i allí perquè el terreny estava preparat. Havia nascut en un ambient que apreciava la virtuositat artística, i hi havia prou llibertat perquè s'acceptés la distorsió de la imatge com una consecució artística i no com una pràctica perillosa. També hi havia prou llibertat perquè l'artista ja no hagués de representar exactament cap individu, sinó que podia expressar la visió personal de les característiques essencials de la persona retratada, atès que ja havia après que l'art no era el servent de la natura. Cal remarcar, per tant, la importància de combinar la invenció artística i la pressió social, perquè ambdós factors no haurien produït separatament el mateix efecte (Gombrich 1999: 10).

Igualment, cal tenir en compte els canvis en l'ideari artístic i estètic tan notables que s'esdevenen al segle XVIII. Amb la defensa de l'element pintoresc com a categoria estètica, la comicitat en l'art ja no es tracta com un gènere menor. Hogarth en va iniciar el camí i, tal com s'ha assenyalat, el seguiren artistes com Gillray, Rowlandson o Cruikshank, en les obres dels quals, tal com assenyala Bozal (2001: 46), "l'excés es multiplica exponencialment", i el món que representen és la quotidianitat. Tothom és susceptible de ser caricaturitzat. Aquesta caricatura de tipus social i individualitzada, en la qual tothom es podia sentir identificat o veure's realment retratat —com en el cas dels polítics—, és un dels factors que marca la diferència respecte de les obres anteriors. El clima artístic, tant pel que fa a l'ideari estètic com a la posició de l'artista, i la mateixa naturalesa del gènere, han canviat.

Cal, encara, considerar un altre aspecte igualment important per entendre aquesta situació, i és la llibertat política de la qual gaudia Anglaterra, en comparació de la resta del continent, al segle XVIII. Aquest és un factor determinant per al desenvolupament de la caricatura i de qualsevol tipus d'art que pretengui criticar. Mentre a la majoria dels països la censura encara funcionava i prohibia aquesta mena d'imatges, a Anglaterra "el gravat polític gaudia d'una aparent immunitat de la persecució" (*Folly & vice* 1989: 8). Així, el mercat de gravats amb comentaris polítics i socials, i caricatures, va poder sorgir i créixer. La caricatura política anglesa va arribar a tenir renom internacional, fins al punt que un visitant alemany descrigué Gillray com l'artista més famós d'Europa.

Finalment, també s'ha d'esmentar una diferència de caire més formal o visual entre la caricatura que es desenvolupa a partir del segle XVIII i l'anterior. S'ha

assenyalat que una de les característiques més importants de la caricatura fou la preponderància de la imatge sobre el text, relació tan essencial fins aleshores en els fulls il·lustrats de temàtica semblant, que arribà a provocar, fins i tot, un canvi en la relació entre el text i la imatge de la sàtira pictòrica europea, atès que les imatges s'anaren independitzant del text, i en comptes de versos i estrofes es va tendir a emprar un títol punyent, que concentrava de manera econòmica el que calia dir. Aquesta relació s'analitzarà en un altre apartat del llibre.

Coupe, que estudià els fulls il·lustrats polèmics alemanys del segle XVII, afirmava que la caricatura era un enginy que no havia estat “descobert” a l'època, i que si els satiristes del moment haguessin estat conscients d'aquest ús que en feren els Carracci, igualment no hauria estat un mitjà gaire adequat per dirigir-se a l'audiència del segle XVII, perquè allò que entenia i apreciava era, precisament, aquest lligam entre la il·lustració i el text, i conclou que “fou només en les atmosferes més democràtiques d'Holanda i Anglaterra on la caricatura esdevingué una institució nacional” (Coupe 1967: 79-80). Per tant, és una barreja de factors el que explica els canvis de significació del terme *caricatura*, els quals s'emmarquen en contextos socials i artístics diversos, i que cal tenir presents per entendre'n els usos i les funcions, que varien amb el temps, fins a arribar a aquest paper polèmic de la caricatura.

Així, el gravat de Marcus Gheeraerts del 1577, en el qual es representa Guillem d'Orange com a sant Jordi alliberant la princesa Bèlgica i el xai —la religió— del drac de la tirania espanyola, és una imatge combativa d'abans del segle XVIII (figura 8). Allò que la diferencia de les caricatures, o de la vinyeta



8. Marcus Gheeraerts, *Guillem d'Orange com a sant Jordi*, c. 1576, gravat calcogràfic.

moderna, segons Gombrich, és el tractament del mitjà utilitzat, sobretot en dos aspectes. En primer lloc, la presència de les referències simbòliques i les inscripcions que ajuden a desxifrar la imatge, tan habituals en les obres anteriors al segle XVIII. En segon lloc, el fet que no es dóna al drac la fisonomia deformada del duc d'Alba, com es fa sovint amb els polítics posteriors. Aquestes són les dues característiques diferenciadores. Però cal remarcar que, tal com diu l'autor britànic, la intenció —crítica— és la mateixa (Gombrich 2002: 133).

Per no caure en errors de denominació o categorització, en definitiva, és necessari tenir presents tots els factors esmentats. I és que el problema és compli-

cat. La complexitat es demostra pel fet que molt sovint en la bibliografia que hem consultat es parla d'obres amb intenció crítica com a *caricatures* o *caricaturesques*, però són anteriors al naixement de la caricatura, com ha estat el cas de les obres alemanyes de l'època de la Reforma. Així, molts autors han utilitzat, una mica indiscriminadament, una sèrie de gèneres, de tipologies o, més aviat, de formes artístiques amb diferències importants de la mateixa manera. Si el terme es fa servir en el sentit ampli de retrats deformats, aleshores abasta un tipus d'art que es va fer durant quasi tota la història. Però aquí s'ha mirat de restringir el terme a allò que la historiografia contemporània ha entès per caricatura, i de matisar-ne, per tant, el significat i l'ús. Tenint això en compte, certament, es pot dir que algunes imatges de denúncia poden tenir trets típics del gènere de la caricatura, i a la inversa; també es pot parlar de caricatures amb relació a l'art de Bernini, Callot o Mola, però hem de recordar que en aquests casos no s'utilitzava, encara, com a expressió de cap crítica concreta.

La sàtira

En un llibre ja clàssic sobre la sàtira, Hodgart (1969: 7) la definia com el procés d'atacar mitjançant el ridícul en qualsevol mitjà d'expressió. En efecte, la sàtira és un altre dels termes o gèneres que apareixen freqüentment en la historiografia que hem consultat, i, malgrat els lligams existents amb l'objecte d'estudi del llibre, és important assenyalar-ne les diferències. Establir els límits entre les imatges satíriques i les que contenen un component de denúncia és potser la distinció més complicada. Un dels motius d'aquesta complexitat és que la sàtira pot assumir una enorme varietat de subformes, i, a més, mai no ha estat cap gènere clarament definit com la tragèdia o la comèdia, que responien a unes normes fixes. D'altra banda, en diverses ocasions, la sàtira s'utilitza com a sinònim de la caricatura en la bibliografia que hem consultat, la qual cosa encara afegeix més confusió a la qüestió.

El terme *sàtira* prové de la literatura, i els seus orígens es remunten a l'antic Egipte i a Grècia. Tanmateix, la sàtira apareix en quasi tots els mitjans d'expressió humana, incloent-hi les arts visuals. Pel que fa a l'art, la sàtira s'ha definit com la representació feta per denunciar i ridiculitzar els vicis, les estupideses i les maldats de l'espècie humana a través de la paròdia i la ironia. Els motius dels artistes satírics per atacar aquestes febleses podien ser diversos. Anaven des de l'expressió de la irritació personal, passant per la voluntat d'agitar l'audiència, o simplement d'entretenir-la, fins a la voluntat d'educar el públic perquè compregués més profundament la condició humana. Tot i que, des de l'antiguitat, la relació entre sàtira escrita i visual mai no va deixar d'existir, les obres amb contingut satíric han proliferat entre els segles XVI i XXI. Entre els principals artistes destaquen el Bosch,

Bruegel, Rembrandt i Hogarth, que van posar les bases de les manifestacions modernes amb temes similars, com les de Gillray, Goya, Daumier, Heartfield o els muralistes mexicans (Von Blum 1996: 868-872).

Si hom atén a aquestes definicions, certament, les imatges de denúncia i l'art satíric s'assemblarien molt, perquè tots dos pretenen atacar. A més d'algunes similituds, però, hi ha també matisos diversos entre les imatges d'atac i l'art satíric, que mirarem d'esclarir.

De fet, hi ha notables diferències, perquè denunciar les febleses humanes i utilitzar l'humor per fer-ho són característiques de la sàtira que les imatges amb una clara finalitat d'oposició als segles XVI i XVII no comparteixen del tot. Per a Hodgart, la sàtira no pot ser només una denúncia agressiva, sinó que ha de tenir algun tret estètic que produeixi pur plaer a l'espectador, independentment del tema. Per això, ell descarta que algunes obres polèmiques es puguin anomenar *satíriques*; així, aquestes obres no entrarien en aquest regne per la manera d'enfocar el tema, per certes convencions artístiques que no comparteixen amb la sàtira, entre les quals destaca la capacitat d'abstracció. És a dir, per tal de transformar la trista realitat, la sàtira se serveix d'enginy i de fantasia. Cal fer un atac agressiu, però amb comentaris aguts i reveladors sobre el món. A més de requerir fantasia, la sàtira ha de contenir un judici moral —almenys implícit— i comptar amb una actitud militant.

Tot i tractar-se de la sàtira literària, a partir d'aquestes reflexions, hom comença a trobar punts de desacord amb l'art que aquí s'estudia. En les imatges que són focus d'interès d'aquest llibre, no és imprescindible aquesta qualitat d'abstracció, aquesta dosi de fantasia. Hi ha obres crítiques, gravats, pintures o dibuixos que contenen un atac concret, però sense gaires floritures estilístiques. Fins i tot algunes són força repetitives, i altres, d'escassa qualitat artística.

Una altra diferència és aquesta militància de la qual parla Hodgart. Essent la política potser el tema més freqüent tant en la sàtira com en les imatges d'atac, val la pena considerar l'afirmació de l'autor britànic, per al qual la sàtira política necessita una determinada dosi de llibertat, l'ambient de les grans ciutats i sofisticació: sofisticació política —tant l'autor satíric com el públic han d'entendre una mica del procés polític— i sofisticació estètica —cal que l'autor satíric contempli la realitat política amb humor, imparcialitat i passió; si no, el resultat serà una simple polèmica. No ajuda a la bona sàtira el fet d'estar plenament compromès amb una causa. En contrapartida, a l'artista que fa imatges crítiques, no se li exigeix aquesta condició d'imparcialitat.

Malgrat que són aspectes interessants, que es tractaran en un altre capítol, no són determinants per classificar o definir un artista combatiu i les obres resultants. D'altra banda, en les seves obres sovint no hi ha humor, perquè precisament es pretén mostrar la crueltat de la situació. Finalment, cal ser escèptics a l'hora de

pensar en la comprensió del procés polític representat pel mateix artista, atès que sovint treballava per encàrrec. Així, aquesta actitud de l'artista esdevindria una altra diferència remarcable: mentre que la posició de l'autor satíric envers l'obra sembla que era més personal i lliure de lligams, la de l'artista d'obres crítiques era sovint força ambigua, tal com s'analitzarà més endavant, precisament perquè molt freqüentment ell era només l'artífex dels missatges d'atac, amb els quals podia o no combregar.

Pel que fa a la temàtica, hi ha enormes coincidències entre els atacs satírics i els crítics, però allò que distingeix la sàtira d'altres gèneres és l'enfocament. L'actitud davant la història que s'explica és fonamental. Així, tot i que la sàtira tracta freqüentment de dures realitats i veritats crues de l'existència humana, té la intenció d'incitar-nos a riure o somriure. Certament, aquesta característica no sempre es troba en el tipus d'art que aquí s'estudia. Tenint en compte la naturalesa de moltes de les obres referenciades al llibre, l'humor no és un dels objectius primordials. Algunes pretenen més aviat indignar, enfurismar, commoure o ofendre, i no busquen la comicitat. Però sí que hi ha imatges crítiques que alhora són divertides, còmiques o iròniques, en les quals es busca el riure còmplice de l'espectador. Per tant, és una característica que poden compartir les imatges d'atac i les satíriques, però que en el cas de les primeres no es perfila com un tret indispensable.

Val a dir que el riure, que ha estat objecte de nombrosos estudis i reflexions, tindria com a causa primària l'alleujament de la tensió. Freud afirmava que darrere de qualsevol acudit hi ha el desig de criticar el pròxim, d'humiliar-lo mitjançant el ridícul o, dit en altres paraules, de satiritzar, atès que, en definitiva, tant l'acudit més agressiu com la sàtira més elaborada comparteixen el mateix recurs bàsic, que és la voluntat de desemascarar les persones o els objectes a través de la degradació, la paròdia i la farsa, substituint-ne així els caràcters coneguts per altres d'inferiors (Hodgkin 1969: 110).

Tal com afirma Bareau, no és gens estrany, aleshores, que el poder i el riure tinguin una relació molt particular. El poder, durant llargs períodes i en molts llocs, reprimia el riure i la contestació que podia comportar, i, per tant, la sàtira només podia ser indirecta; i així, molt sovint, les formes d'oposició al poder han hagut de ser ambigües i aprofitar moments de certa tolerància, com el carnaval. Tot i així, s'han dut a terme a través de faules, apologies, pamflets o libels. Bareau, que entra en el terreny antropològic per explicar la causa del riure, afirma que la seva representació per part del poder parla alhora de les pròpies febleses i els propis odís. Aquesta inseguretat d'un mateix porta a mostrar els altres com a inferiors a través d'estereotips satírics: riure's dels altres per reforçar-se un mateix. Aquesta en seria la funció (Bareau 1991: 140). L'autor ho exemplifica amb les obres franceses que es van fer al segle XVII contra els espanyols, les quals es tractaran més endavant. Autors anteriors a Bareau, com Baudelaire, havien distingit entre el que és còmic i el

que és grotesc. Els trets còmics no han de provocar necessàriament el riure, i, així, al primer cas ell l'anomenava *còmic significatiu*, i al segon, *còmic absolut*. El poeta veia una certa degradació en aquest riure, mentre que Bergson parlava de venjança. També Lévi-Strauss i Bathkine van reflexionar en els seus escrits sobre l'efecte de la repressió del riure (Bergson 1956: 150-151; Lévi-Strauss 1964: 402; Baudelaire 1968, 11: 978; Bathkine 1970: 392; Bareau 1991: 137-145; Baudelaire 2001: 46).

En aquest sentit, també és important apuntar una reflexió sobre la manera com es perceben les obres satíriques o com s'hi respon. Ens separen molts anys d'aquestes sàtires, i la visió d'un espectador actual és diferent de la d'un individu del segle XVII. El públic actual sovint es diverteix o s'entreté amb les obres satíriques. A més, rep informació, i pot estar d'acord o en desacord amb el missatge. En canvi, Coupe afirmava que, en el passat, l'objectiu principal d'aquests gravats crus no era la comicitat. Tanmateix, aquestes obres, que han estat anomenades *sàtires* i que avui il·lustren llibres d'història, i que en algunes ocasions no eren gaire elegants, en aquell moment eren plenes de significació, properes quasi a la màgia, transcendint la realitat, atès que "la imatge no era només un comentari al·legòric divertit de les situacions i els fets contemporanis, sinó que misteriosament tanca el gran món en l'àmbit d'un retall de paper" (Coupe 1967: 65). En moltes imatges d'atac, doncs, el riure no és ni un dels primers objectius ni un dels principals efectes. A més, actualment, la percepció no és la mateixa, i el que fa segles era detestable i, per tant, criticable visualment, avui pot provocar indiferència, rebuig o un somriure.

Així, quina relació es pot establir entre les obres que s'estudien aquí i l'acudit, la sàtira o la caricatura? Cal considerar-los com a gèneres que l'art, amb un patent propòsit d'atac, pot utilitzar com un recurs per expressar la condemna, l'oposició, el desacord, però no hi són imprescindibles. L'art que té una clara funció de denúncia, com ja s'ha dit, no cal que utilitzi l'humor, que és una característica de la sàtira. Tampoc no hi són imprescindibles dues armes de la sàtira, com són la ironia i la invectiva, que requereixen certa elegància de forma per contrarestar la grolleria del contingut i un determinat domini de l'al·lusió culta per compensar l'insult directe. Aquests són recursos freqüents i definitoris del satirista, la qual cosa també el distancia del polemista. Els temes que utilitza poden ser els vicis humans en un sentit molt general, i adopta un to moralitzador que aquí s'exclou, atès que no hi ha cap crítica concreta. La intenció de fer riure, l'ús de la ironia i la invectiva elegant, són ingredients que poden tenir certes obres que pretenen atacar, però no són essencials. La sàtira pot ser crítica o moralitzant, però l'art crític no és sempre satíric. Per això la paraula *sàtira* es pot utilitzar de vegades per qualificar certes imatges que denuncien algú o alguna situació particular, però cal tenir en compte aquestes particularitats que les diferencien. Així, per exemple, el mateix Hodgart, en parlar de l'allau d'imatges que van acompanyar la Reforma

i les guerres de religió, afirma que poques d'aquestes imatges poden considerar-se satíriques; són grolleres, partidistes i violentes; però alguna de les obres de l'època, que tenia la mateixa intenció anticatòlica, se'n pot salvar, tenint en compte la fantasia, com *El diable tocant la gaita* de Schön (figura 41, vegeu la pàgina 484).

Finalment, només hem d'apuntar una qüestió que, alhora que diferencia la sàtira de les imatges crítiques, permet, també, posar l'èmfasi en una problemàtica important de les imatges en general. S'ha comentat anteriorment que tant les formes literàries satíriques com les arts visuals es veuen afectades durant les èpoques de tirania i de manca de llibertats, òbviament, perquè se'n dificulta la producció i la difusió. En moltes ocasions, però, aquestes obres sorgeixen després de superar la censura i la persecució, i es venen de manera clandestina. És una situació que ambdues comparteixen. Tal com s'ha assenyalat, en èpoques adverses, la sàtira pot ser quasi catàrtica, "l'humor pot ser una arma que dissol el món en l'absurditat" (*Folly & vice* 1989: 6).

Però s'ha detectat una diferència entre la literatura, en la qual l'humor baix i el sentiment elevat poden coexistir fàcilment, i les arts visuals, camp en què la perspectiva còmica no ha estat benvista, sobretot en pintura. Les excepcions destacables, com Bruegel, Hogarth, Goya i Daumier, eren els grans gravadors, i, de fet, va ser el gravat el vehicle més eficient per comentar els aspectes de la societat. La literatura, doncs, ha pogut transmetre la crítica a través de l'humor amb més facilitat que l'art visual. Igualment, tal com es tractarà més endavant, el gravat polèmic predomina com a mitjà per criticar, atès que als pintors els eren reservades moltes altres funcions, i aquesta no es considerava precisament la més idònia. Això fa pensar que el mitjà té certa importància a l'hora d'establir els límits del gènere o de l'objecte d'estudi, potser sense ser una característica interna, sinó circumstancial. Allò que se n'espera i les funcions que s'atorguen a la lletra i a la imatge, o al satirista i al crític, són factors que expliquen, també, les diferències que s'han assenyalat.

La pintura difamatòria

Per acabar, en aquest apartat dedicat a aclarir nocions i conceptes, i a explicar què són les imatges crítiques i les seves característiques, cal fer menció de la pintura anomenada *difamatòria*. Aquest gènere respon a uns trets més definits, i, de resultes d'això, és més fàcil de delimitar. Es tracta de la classe d'imatges realitzades per castigar els condemnats a través de la humiliació. Formaven part d'un codi legal establert, i era un dels càstigs que s'imposava als malfactors, una pràctica eminentment italiana. Les pintures dels condemnats penjats cap per avall o a la força apareixien als murs de les ciutats, sobretot als del palau del Podestà. Aquesta

pràctica neix a l'època medieval, es desenvolupa sobretot als segles xiv i xv, però en perduren alguns casos, encara, durant el segle xvi (Ortalli 1979: 49-50).

Durant molt de temps es va distingir entre la infàmia popular —sancionada per l'opinió pública— i la legal —derivada de la condemna d'un judici públic—. Caldria, per tant, distingir entre la pintura *infamante* d'efecte o conseqüència, que feia palesa, en aquest cas, la decisió presa en el judici i que castigava l'individu, i una altra d'acusatòria, que mirava de provocar una situació d'infàmia ultratjant la persona. En aquest segon cas, no hi havia cap judici al darrere, però la intenció era la mateixa: crear el sentiment de pèrdua de l'estima pública.

Així, doncs, cal preguntar-se si són, també, imatges amb una explícita funció crítica. Malgrat que el component d'atac és innegable, per a Ortalli, sovint no era tan important provocar el deshonor i la infàmia d'algú com el fet de celebrar la victòria contra els elements disgregadors i, al mateix temps, afirmar la pròpia força i la pròpia capacitat d'intervenció. Cal no confondre, però, aquesta pintura amb l'art que en certs conflictes ataca i ofèn l'adversari. Keller ja va parlar de la barreja entre pintura històrica i imatges difamatòries, i va destacar com en les obres de caràcter polític l'exposició dels adversaris a la ignomínia té un paper important en la composició; i, de fet, per la proximitat amb les imatges crítiques, dedicarem algunes reflexions a aquestes obres que combinen la principal funció de propaganda i atac —potser no concret, però sí punyent— als enemics (Keller 1939: 227-365; vegeu l'apartat sobre propaganda i crítica).

Això significa que les obres amb una finalitat crítica poden utilitzar característiques semblants a les de la pintura difamatòria per atacar l'enemic i mostrar el seu deshonor. Però són manifestacions diferents. La pintura *infamante* és una pràctica jurídica molt concreta, amb la qual sembla que es manifesta més el poder dels qui condemnen que no pas la denúncia d'un individu ni l'oposició. D'altra banda, com que és un tema tan específic, ha rebut una notable atenció per part d'alguns autors, i s'ha estudiat de manera monogràfica. Pot sorprendre que artistes tan importants com Botticelli o Andrea del Sarto participessin en aquest tipus de pintura, però, certament, se'ls va comissionar obres similars en moltes ocasions.

Malgrat el poder indiscutible de les imatges, en aquest cas, i tal com ja advertia Gombrich, no hi ha cap implicació amb la pràctica del vudú, la màgia o els malefics. No s'utilitzaven amb la creença que causarien dolor físic real als condemnats, sinó amb la voluntat de perpetuar la deshonra pública. També se'n podien treure altres profits, atès que la mera amenaça de fer pública una imatge així, podia ser utilitzada com un mitjà de pressió per assegurar el pagament d'un préstec o perquè es corregís una injustícia o un mal. Gombrich també assenyalava que aquest insult pictòric no era cap caricatura: no hi havia intenció de distorsionar la fisonomia de cap individu (Edgerton 1985; Gombrich 2004: 337).

En definitiva, es pot concloure que l'art amb propòsit de crítica també detracta l'enemic, i que, alhora, la pintura difamatòria també conté un cert component de denúncia. Però la seva naturalesa és molt diferent de les obres que conformen l'objecte d'estudi d'aquest llibre. Són imatges molt simples, molt repetitives, sense gaire invenció ni mèrit, segurament, que pertanyen a un codi legal establert. Són el càstig al malfactor que fa l'autoritat més que una crítica de l'enemic. Per tant, queden excloses de la present recerca.

Les imatges crítiques

A partir d'aquestes diferenciacions amb les obres moralitzants, les caricatures, la sàtira i la pintura difamatòria, esperem haver explicat l'objecte d'estudi d'aquesta recerca, o almenys haver aclarit quin és el tipus d'imatge que aquí s'estudiarà.

Ja hem dit en començar que no es pretén crear cap tipologia nova d'imatges o de gènere, però és essencial entendre quines són les que ens interessen i buscar un nom per designar-les i marcar-ne les particularitats de la manera més entenedora. Certament, és poc habitual l'ús de les expressions *imatges crítiques* o *imatges d'atac* en la historiografia; tanmateix, tal com es veurà en l'apartat següent, això es troba estretament lligat al fet que la bibliografia sobre el tema ha estat escassa. En canvi, alguns autors que han estudiat aquest tipus d'obres, les denominen sovint *obres de contrapropaganda*. No obstant això, existeixen altres maneres d'anomenar aquestes obres. Així, Bob Scribner, historiador social que dedicà un llibre a l'estudi de les imatges durant la Reforma alemanya, definia el camp d'anàlisi contraposant la *propaganda* a la *propaganda adversa*. És a dir, oposava la propaganda que contribueix a construir o projectar, per exemple, la imatge d'un regnat o la política particular —més relacionada amb la publicitat—, i la que mira d'establir una imatge positiva o la identitat d'un fenomen o d'una sèrie d'idees tot contrastant-la amb una altra. Així, ell distingeix entre la propaganda a favor i la propaganda en contra de l'ordre establert de les coses, i les anomena *pro-establishment* i *anti-establishment* (Scribner 1994a: 22). Per a l'autor, si el propòsit de la propaganda és crear tipus o, més ben dit, estereotips, en la propaganda "adversa" aquests estereotips s'han creat en dues direccions simultàniament: les idees aprovades i les desaprovades. Aleshores es fan dues sèries interdependents d'estereotips: els d'un mateix, que s'identifiquen amb el bé i es canonitzen, i els dels altres, identificats amb el mal o el diable, i que es demonitzen.

Són les imatges que, en el cas de Lluís XIV, Peter Burke (1995: 129-142) anomena *el revers de la medalla*. Eren les obres contràries al rei, que s'oposaven a la imatge de propaganda, i que també va anomenar *contrapropaganda*. Altres autors, en estudiar obres que ens interessen, utilitzen altres paraules, però esmenten la intenció

crítica de l'obra. Així, Hodgart (1969: 42), en parlar de l'edat mitjana, afirmava que “la crítica política [...] s'emascarava sovint darrere la sàtira i la polèmica anticlerical”. En els estudis sobre el context dels Països Baixos, freqüentment es parla de lluita a través de les imatges; o sovint sorgeix la idea de ridiculitzar algú, com en el cas de les guerres de religió a França, o de la guerra entre Espanya i França, quan es vol projectar una imatge pròpia triomfal i una altra que escarneixi l'enemic. També es diferencia, de vegades, entre la sàtira i altres tipus d'imatges amb una intenció diferent, imatges polèmiques que serveixen a interessos partidaris.

Altres autors, com Schapiro, parlen de l'art de protesta social o de consciència social, però ja es refereixen a obres posteriors al 1789. Haskell, per exemple, en estudiar la pintura dels *bamboccianti*, afirmava que en aquest cas no es podia parlar de protesta social (Haskell 1980: 142; Schapiro 1999). Altres denominacions han estat *imatges injurioses*, *atacs* o *diatribes religioses*; *obres de contingut polèmic*, *de dissensió*, *de desacord*; *imatges d'acusació*, *d'oposició*, *de desprestigi*; *obres amb càrrega visual* o *armes visuals*. Molt sovint trobem que els autors utilitzen el prefix *anti-* per referir-se a imatges contràries a alguna institució, algun país, alguna religió, algun col·lectiu; així, es troben amb freqüència paraules referides a certes obres com *anticatòliques* o *antiluteranes*, *antiespanyoles* o *antifranceses*, *antipapals* o *anticlericals*. Són, totes elles, maneres de designar les imatges crítiques a través de la negació.

Tanmateix, en algunes ocasions, es poden trobar exemples en els quals s'usa el terme *crítica*, referit clarament a la intenció d'unes quantes imatges. Aquest és el cas dels Getlein, que en la introducció del seu llibre afirmen que la intenció és “mostrar que una actitud molt crítica envers l'home i la societat es va esdevenir amb la producció dels primers gravats a Europa” (Getlein 1964: 10). Però ells parlen d'una actitud general, amb el tractament de certes temàtiques artístiques que, altre cop, s'adiuen més amb reflexions de caire moralitzador sobre els grans mals de la humanitat. Això queda explícit en el contingut del llibre, en el qual es fa un repàs, des del segle xv fins al segle xx, de gravadors i de certes iconografies, que configuren una barreja molt heterogènia, i, pel que fa a l'època moderna, se centren sobretot en temes com la dansa de la mort.

En un sentit més proper al que s'estudia, Fernando Bouza, en parlar d'una important sèrie de gravats d'Hoefnagel sorgits arran de la invasió espanyola dels Països Baixos, afirma que “la *Patientia* d'Hoefnagel no és tan sols un tractat de dissimulació, és també una obra de crítica social a través de vint-i-quatre vinyetes” (Bouza 1998b: 562-563). És important remarcar que, en aquest cas, l'autor assenyalava que no es tracta de cap crítica a la injustícia en general, sinó a les realitats particulars, com la Inquisició.

De manera més freqüent, en canvi, es pot trobar aquest terme per designar obres literàries. Aquesta qüestió està relacionada amb el fet — esmentat quan hem parlat de la sàtira — que un missatge contrari a l'ordre establert tenia més oportu-

tunitats d'aparèixer en la literatura. Per la importància que això suposa entre les possibilitats d'un tipus de llenguatge i un altre, aquesta problemàtica sorgirà inevitablement al llarg del llibre.

Probablement és anacrònic parlar de crítica visual, atès que s'està extrapolant un terme més modern que apareix als segles XVIII i XIX. Tanmateix, cal tenir en compte, d'una banda, que l'escassa historiografia sobre el tema, s'ha mostrat poc atenta a cercar la manera de designar aquest tipus d'art. A més, si fos necessària la legítima defensa, només caldria recordar que en història de l'art és usual utilitzar termes anacrònics, començant per la mateixa paraula *art*, que s'ha aplicat sempre a l'estudi d'alguns moments de la història en els quals aquest mot ni existia.

D'altra banda, malgrat que els termes *contrapropaganda* o *propaganda adversa* hagin estat prou entenedors, són alhora restrictius, perquè no totes les imatges que s'estudien formen part de cap campanya visual ni es dirigeixen a una audiència tan àmplia com implica el significat d'aquests termes. Algunes d'aquestes imatges anaven destinades a un cercle reduït de persones, i altres es referien a un incident personal. Segurament hauria estat poc adequat incloure-les en aquests termes i, per tant, hauríem corregut el risc de perdre una part dels matisos del significat i de les intencions de les imatges d'atac de l'època moderna.

Tempta pensar que seria revelador saber com anomenaven aquestes obres els seus contemporanis, si s'hi referien o si les designaven d'alguna manera particular. Es pot recordar, per exemple, que a l'època moderna la *propaganda* podia designar una obra triomfal o positiva, i una de negativa. A vegades l'atac visual sovint quedava expressat també a través de la sàtira, tot i que, com ja s'ha vist, solien ser obres que tractaven defectes de caràcter general. Tot i que no va existir cap terme equivalent a la *propaganda fidei* en la literatura de l'època i en el debat ideològic per referir-se a les obres amb una clara finalitat crítica, a partir de les fonts que hem consultat, sembla que hi predominen paraules com *sàtira* o *caricatura*. Per posar un exemple contemporani, un ambaixador francès a l'Anglaterra convulsa del segle XVII explicava que "és una cosa estranya la ràbia amb la qual és mostrat el rei en libels difamatoris i caricatures desvergonyides" (Larkin i Hughes 1973: 496).

Malgrat la problemàtica amb la nomenclatura, i tal com es fa palès en aquesta opinió esverada del diplomàtic, el que és segur és que tant en èpoques passades com actualment ningú no es confondria davant la intenció d'exaltar o criticar una obra. Tant les unes com les altres, però, comparteixen la voluntat de persuadir. Mentre les unes són victorioses i triomfants, les altres vehiculen principalment la protesta, la denúncia, i sovint ridiculitzen algú. Això respon a dues de les funcions que l'art pot tenir: la de propaganda i la de crítica. Aquesta qüestió ha estat tractada per Vicenç Furió (2000a: 130), que assenyalava que la possibilitat d'exercir crítica social a través de l'art —almenys en l'art vinculat a la cultura d'elit— només es legitima a l'època contemporània, i això és una conseqüència de la Revolució

Francesa, a partir de la qual es comença a construir el sistema democràtic actual i neixen les llibertats polítiques.

Tanmateix, abans del segle XVIII ja van existir obres amb finalitat crítica, però no és fàcil trobar-ne als segles del Renaixement i el Barroc, perquè els artistes estaven a les ordres de poderosos patrons i mecenes. Aparentment n'hi ha poques, i potser aquesta qüestió planteja precisament un repte en si mateixa perquè, per trobar-les, cal formular-se preguntes diferents de les habituals. Per tant, les obres que s'estudien en aquest llibre són obres anteriors al segle XVIII en les quals predomina la funció crítica. Aquesta frontera cronològica és significativa, i se n'explicaran les causes de manera més detallada en capítols posteriors.

El fet que les imatges d'atac de l'època moderna són menys nombroses o més desconegudes en relació amb les realitzades en l'època contemporània explica també que la historiografia que les ha estudiades ha estat escassa i fragmentària, i, en conseqüència, ha esdevingut un tema poc tractat. Malgrat tot, o precisament per això, aquest fet resulta il·lustratiu per entendre la naturalesa d'aquestes obres i fer un breu repàs dels autors i dels tipus d'estudis que s'hi han acostat.