

*Barcelona es todas las mujeres:
polimorfismo femenino
y polisemia patriótica
de una alegoría capital
(1808-1860)**

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid
carlos.reyero@uam.es

Resumen: La alegoría femenina de Barcelona tuvo un papel central en la presentación visual del patriotismo liberal. Se configuró como un poderoso emblema urbano, pero también encarnó las aspiraciones de poder de las elites políticas o militares, que la utilizaron para legitimarse. Su polimorfismo guarda relación con metáforas sexuales concebidas para enardecer al pueblo. La tensión entre la feminidad ideal y la masculinidad de un poder ajeno (llámese gobierno o nación) modula la personalidad de la ciudad. Esta identidad afectó a las formas de relación en un marco político más amplio.

Palabras clave: patriotismo, género, identidad, alegoría política.

Abstract: The female allegory of Barcelona played a central role in the display of liberal patriotism. A powerful emblem of the city, it also embodied the aspirations of political and military elites who used it as a form of legitimation. Its polymorphism was associated with sexual metaphors, designed to inflame the people. The tension between the ideal of femininity and the masculinity of alien power (be it the government or the nation) moulded the city's personality. This identity affected ways in which different actors related to one another within a broad political framework.

Keywords: patriotism, gender, identity, political allegory.

* Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación «La invención de la ciudad: memoria, visualidad y transferencia cultural en la Barcelona contemporánea» (HAR-2013-42987-P).

La personificación alegórica de un territorio, con independencia de su naturaleza jurídica, proporciona un emblema de identidad a sus habitantes, articula su relación con otros y visualiza una forma de poder. Este tipo de alegoría ha sido utilizada desde época antigua para caracterizar continentes, regiones geográficas, gobiernos, divisiones administrativas o ciudades. Pero desde que la figura de *Marianne* se convirtió en enseña de la República Francesa, la personificación incorporó una dimensión nueva: la capacidad de evocar a la nación soberana.

Ciertamente, solo las personificaciones asociadas a una forma de Estado constituido encarnan la idea de soberanía nacional tal y como fue reivindicada por el liberalismo político. En Francia, *Marianne* no solo es una imagen *nacional*, sino, ante todo, la representación de la República, fruto de un combate ideológico y no solo patriótico, aunque terminó por ser inseparable, resultado de una reivindicación que en su origen no formaba parte del poder¹. Fuera de Francia, las vicisitudes de las personificaciones tienen casuísticas diferentes², pero siempre implican una conciencia patriótica, cuyo carácter político emerge de alguna manera, sea subordinado, compartido o disyuntivo respecto a otros.

La cuestión resulta especialmente relevante en el caso de España, donde coexistieron, junto a la personificación de la nación, otras alegorías territoriales que habían tenido una gran relevancia visual durante el Antiguo Régimen para aludir a los dominios del rey. Por tanto, la alegoría de España, como personificación de la soberanía nacional, hubo de convivir con otras alegorías cuya forma y utilización, a lo largo del primer liberalismo, revelan la complejidad del imaginario nacional³.

¹ Maurice AGULHON: *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, París, Flammarion, 1989, pp. 317 y 320.

² Véanse, entre otros, para Europa, Marie-Claire HOOK-DEMARLE: «Germania: de la figure nationale au symbole politique», y Gilles PÉCOUT: «Des soeurs méditerranéens de Marianne. Allégories politiques en Espagne, en Grèce et en Italie», ambos en Maurice AGULHON, Annette BECKER y Évelyne COHEN (coords.): *La République en représentations. Autour de l'oeuvre de Maurice Agulhon*, París, Publications de la Sorbonne, 2006, pp. 291-300 y 315-324, respectivamente. Para América, José MURILLO DE CARVALHO: *La formación de las almas. El imaginario de la República en Brasil*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997, y Enrique FLORESCANO: *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005.

³ Juan Francisco FUENTES: «Iconografía de la idea de España en la segunda mi-

Esta diversidad fomentó, sin duda, formas distintas de comprender la nación, al menos en términos afectivos o imaginarios, según los grupos sociales o su capacidad para imponerse sobre otros mediante imágenes. Al fin y al cabo, su poder persuasivo no guarda relación con su valor jurídico: las comunidades imaginadas⁴ generan intensas verdades emocionales, mucho más si son *visibles*. En ese sentido, la personificación es un tipo muy particular de alegoría: simplifica y concretiza lo que de suyo es complejo y abstracto. Su expresividad facilita la empatía sentimental. Nacida de un deseo de objetivar que no es real, genera, sin embargo, una ilusión de realidad⁵.

Es evidente que la fortuna visual de las entidades territoriales en España, y por supuesto la versatilidad con la que se usan, tiene que ver con la polisemia que admiten todas las personificaciones alegóricas, cualquiera que sea su origen geográfico, histórico o político. El caso de la alegoría de Barcelona resulta especialmente relevante no solo por su reiterada presencia y por la variedad de soportes y circunstancias en las que aparece, sino por su mutabilidad, utilizada tanto en ámbitos locales como fuera de ellos, cultos como populares, institucionales como partidistas, referente de distintas patrias imaginadas.

Ocupó un lugar preeminente en el imaginario liberal desde sus orígenes, porque sirvió al patriotismo dual como un emblema de su acusada identidad urbana que funcionó más allá de la ciu-

tad del siglo XIX», *Cercles. Revista d'Història Cultural*, 5 (2002), pp. 8-25; íd.: «La matrona y el león. Imágenes de la nación liberal en la España del siglo XIX», *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios sobre la imagen*, 66 (2010), pp. 44-67; Carlos REYERO: *Alegoría, nación y libertad. El olimpo constitucional de 1812*, Madrid, Siglo XXI, 2010; íd.: «Una señora de muy buen ver. La personificación de España como nación, 1812-1873», en Facundo TOMÁS, Isabel JUSTO y Sofía BARRÓN (coords.): *Miradas sobre España*, Barcelona, Anthropos, 2011, pp. 331-360; íd.: «Patria, una mujer tan femenina, un amor tan masculino», en María Dolores BARRAL RIVADULLA et al. (coords.): *Mirando a Clío. El arte español, espejo de su historia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, s.p., e íd.: *Monarquía y romanticismo. El hechizo de la imagen regia (1829-1873)*, Madrid, Siglo XXI, 2015.

⁴ Benedict ANDERSON: *Comunitats imaginades*, Valencia, Afers, 2005.

⁵ Jeremy TAMBLING: *Allegory*, Londres, Routledge, 2009, pp. 5 y ss., y 171, y Maurice ÁGULHON: *Marianne into Battle. Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 12.

dad misma en virtud de su vocación de capital, pero también de las aspiraciones de poder de sus elites o de quienes pretendían imponerse y la utilizaban para legitimarse. En ese sentido se exhibió como un icono de orgullo ciudadano, se aprovechó para la arenga política y se convirtió muy pronto en instrumento de reivindicación económica. Encarna a la ciudad y a sus habitantes; a la provincia a la que da nombre, a través de la cual se convierte en parte esencial de Cataluña y del Estado; a una capital no solo por su condición de *cap i casal* de Cataluña, sino por su pretensión de ocupar un lugar *capital* en España y en el mundo; ciñe la corona condal, título de la monarquía española que la vincula directamente con el poder regio; representa instituciones históricas autóctonas que ejercen funciones administrativas y simbólicas, y remite al pueblo en su conjunto como protagonista de la acción de gobierno.

Como la mayoría de las personificaciones territoriales, la alegoría de Barcelona tiene cuerpo de mujer⁶. En su origen, las fuentes visuales para su caracterización son comunes a otras alegorías: remite al prototipo de Atenea/Minerva, con su casco, armadura, escudo y lanza. Atenea, diosa protectora de Atenas, virgen guerrera, madre, amante y defensora de la ciudad⁷, se relaciona con la noción moderna de ciudadanía, importante en el caso de la Barcelona liberal no solo como concepto político, sino como actitud urbana. Barcelona se identifica, además, en su imaginario histórico, con la industria, entendida como destreza, ingenio o habilidad en cualquier actividad: en la historiografía de los siglos XVIII y XIX, el culto a Minerva, diosa de las artes y de las ciencias, protectora de los artesanos, se remonta a la Barcelona romana⁸.

⁶ Marina WARNER: *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, Londres, Vintage, 1985.

⁷ Florence GHERCHANOC: «L'Athéna casquée des Athéniens: la vierge et le politique (époques archaïque et classique)», en Maurice AGULHON, Annette BECKER y Évelyne COHEN (coords.): *La République en représentations. Autour de l'oeuvre de Maurice Agulhon*, París, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 279.

⁸ Antonio DE CAPMANY: *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, t. I, Madrid, Antonio de Sancha, 1779, p. 41, y Andrés Avelino PI Y ARIMÓN: *Barcelona antigua y moderna, descripción e historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*, t. I, Barcelona, Esteban Pujal, 1854, p. 422.

Esta figura alegórica incorpora, no obstante, atributos iconográficos propios, como la corona condal, el murciélago de Jaime I, el escudo con las cuatro barras y la cruz de Santa Eulalia, y la clava de Hércules. En el Antiguo Régimen, en virtud de los principios estéticos clásicos y de los deseos de expresar una subordinación permanente y estable a la monarquía hispánica, ese cuerpo es inmóvil; a lo sumo llora la muerte del monarca o celebra su triunfo. Cobra vida por el amor patriótico que despierta, en una especie de proceso pigmaliónico, a medida que se introduce el nuevo pensamiento político.

Adquiere, así, una dimensión orgánica, activa, que sugiere participación en la historia, anhelo de transformación social y política, intervención en el poder. Deja de ser la referencia sumisa de un territorio gobernado para mostrar una toma de conciencia derivada de la capacidad de gobierno de quienes habitan ese territorio, o bien sirve para arropar a nuevos gobernantes o a formas de presentar el poder.

Los estudios de las personificaciones nacionales han explorado la relación entre imágenes e ideas como metáforas del cuerpo político. En la medida que se interpreta como un cuerpo sexuado, su articulación visual está determinada por patrones de género. Aunque la alegoría sugiere una metáfora femenina, obedece a una construcción masculina de la feminidad no solo en tanto que *cuerpo imaginado por hombres*, sino también como *carácter diferenciado* de estos. Esta *manera de ser femenina* configura el *alma* del colectivo representado, interiorizado, pues, a partir de un código de relación derivado de la diferencia sexual. Por tanto, responde a los estereotipos que sobre los comportamientos de hombre y mujer funcionan en el ámbito social y político de la época, donde lo femenino se asocia con sentimientos primarios; al fin y al cabo, las identidades nacionales se construyen en relación con otras identidades a través del cariño⁹. Precisamente por eso es posible analizar, a través de la alegoría, la dimensión vital del patriotismo como un impulso que tiene que ver con el sexo en tanto que elemento patrón del comportamiento colectivo, y, en última instancia, de la identificación nacional

⁹ Xavier ANDREU MIRALLES: «Retrats de família (nacional): discursos de gènere i de nació en las culturas liberales espanyoles de la primera meitat del segle XIX (1808-1850)», *Recerques*, 58/59 (2009), pp. 5-30, esp. pp. 6 y ss.

como impulso amoroso, y también como recurso persuasivo emocional y afectivo frente a los discursos teóricos argumentados, sustentados en términos más abstractos o pragmáticos.

Constituye un lugar común del polimorfismo femenino frente al supuesto carácter monolítico y lineal de la personalidad del hombre. En realidad, ese polimorfismo responde a las propias contradicciones de las metáforas sexuales concebidas desde una óptica masculina aplicadas a la patria o a cualquier otra cosa; como se ha dicho, la metáfora de género es siempre problemática y no solo por su paradójica versatilidad, sino porque presupone la naturalidad del sexo utilizada para legitimar la naturalidad del sentimiento nacional¹⁰. De la misma manera que el impulso sexual es algo natural, viene a decirse, el amor a la patria también lo es. Por tanto, se presenta como un instinto al que no se puede renunciar.

Este tópico hizo posible la polisemia del imaginario patriótico articulado en torno a la alegoría de Barcelona, que, a diferencia de *Marianne*, nunca alcanzó una forma canónica, sino que se adaptó a las necesidades y a los contextos en los que fue útil. La diversidad, si bien no constituye un rasgo exclusivo (sucede también con la alegoría de España), es, pues, un testimonio de las varias formas de identificación patriótica.

Bajo el dominio y la protección del rey

La personificación de Barcelona es una alegoría que procede del Antiguo Régimen. La cuestión es determinante porque la alegoría barcelonesa había sido —y no dejó de serlo— un motivo visual con una acusada capacidad de identificación urbana, a través del cual la ciudad expresaba su sometimiento al poder del *Hispaniarum et Indiarum Rex*, que establecía con ella un vínculo singular de protección. Eso no impidió que también fuera un signo de su personalidad y esplendor proyectado más allá de los dominios de ese rey. Como ya se había hecho durante la Edad Moderna, la exaltación de las grandezas de la ciudad pretendía destacar su importancia como

¹⁰ Begoña ARETXAGA: «¿Tiene sexo la nación? Nación y género en la retórica política sobre Irlanda», *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 3-2 (1996), pp. 199-216, esp. p. 202.

patria natural, cuyas instituciones defendían al ciudadano de una monarquía que pretendía imponerse, si bien aquella relación fue interpretada siempre como provechosa¹¹.

En un discurso pronunciado por el fraile Manuel Casamada i Comellas¹² el 28 de mayo de 1815 se subraya no solo la fidelidad de Barcelona al rey, tras el retorno del absolutismo, sino también a la Europa del Congreso de Viena, lo que pone de relieve un imaginario de autoafirmación y reconocimiento mutuo que sobrepasa los límites de la estructura política hispánica: «Barcelona nuestra cuna y nuestra Patria es acreedora por los más justos títulos a la gratitud de la Europa entera»¹³.

La estatua alegórica de Barcelona, obra de Salvador Gurri que coronaba la *Font del Vell*, levantada entre 1816 y 1819 en el Pla de les Comèdies, hoy Plaça del Teatre, responde a esa concepción patriótica determinada por el orgullo local hacia la actividad fabril, la protección real que merece y la proyección comercial que propicia¹⁴. Aunque su cuerpo suele ser calificado de andrógino, de acuerdo con parámetros extemporáneos, su vigor físico no es más que un signo exterior de su fortaleza. La diosa lleva el escudo de Barcelona y la clava de Hércules, relacionado con la fundación de la ciudad. Desde su inauguración se la identificó con la Barcelona industrial (a sus pies se representa también una colmena de abejas, símbolo de laboriosidad), protectora, por tanto, de la manufactura y de las artes. El comercio, y, por tanto, el interés económico como punto de unión con España, estuvo muy presente en el imaginario catalán desde fines del siglo XVIII¹⁵. Alude, pues, a una determinada identidad local, marcada por una relación que va más allá de ella.

¹¹ Richard L. KAGAN: «La corografía en la Castilla moderna. Género, historia, nación», *Studia Historica. Historia Moderna*, 13 (1995), pp. 47-59, esp. p. 56.

¹² Ignasi ROVIRÓ ALEMANY: «Life-writing of Manuel Casamada i Comella», *Journal of Catalan Intellectual History*, 5 (2013), pp. 79-82.

¹³ Manuel CASAMADA: *Barcelona victoriosa por su fidelidad contra los enemigos extranjeros, y por su lealtad contra los traidores domésticos*, Barcelona, Miguel Torres y Gaspar, 1815, p. 10.

¹⁴ Carlos CID: *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1998, pp. 242-243, y María OJUEL: «L'estàtua al·legòrica de Minerva», *L'Aveng*, 365 (2010), pp. 56-58.

¹⁵ Pere ANGUERA: «Entre dues possibilitats: espanyols o catalans?», en Joaquim ALBAREDA et al. (coords.): *Del patriotisme al catalanisme*, Vic, Eumo, 2001, pp. 317-337, esp. pp. 328-329.

A pesar de su tosquedad técnica y de su estilo anticuado, la Minerva barcelonesa de la *Font del Vell* conservó un papel representativo de primer orden en los rituales monárquicos de la ciudad. No es azaroso que aparezca en una de las acuarelas de Onofre Alsamora que representan las ramblas iluminadas con motivo de la proclamación de Isabel II, ni tampoco que la información visual transmitida sobre el desfile del carro que portaba el retrato de la reina Isabel II eligiese el momento en que pasa por delante, en una especie de mutuo reconocimiento¹⁶. Todavía en 1871, poco antes de ser desmontada, se convierte en un elemento icónico fundamental en la ilustración de la serenata ofrecida al general republicano Blas Pierrard, elegido diputado por Barcelona, cuando salió al balcón para agradecer el homenaje que los coros de Clavé le tributaban. Al obsequiado «se dirigieron repetidos vivas, dándolos este a la vez a Barcelona»¹⁷. La vieja alegoría se visualiza así como la protectora del héroe.

Con motivo del viaje de Fernando VII a Barcelona en 1827, la personificación, también con el atributo de la colmena, se reconoce en la carroza real¹⁸. Manifiesta su sumisión al rey, al tiempo que alude al orgullo de los ciudadanos por ser anfitriones del monarca. Asimismo, en la mojiganga que recorrió las calles de Barcelona la noche del 6 de enero de 1828¹⁹. En ambos casos encarna la abstracción de un dominio, a diferencia de lo que había significado la presencia física de los *consellers* cuando el rey entraba en la ciudad y juraba los fueros según el antiguo ritual²⁰.

¹⁶ Carlos CID: *La vida y la obra del escultor...*, p. 242, y *La Ilustración*, 13 de marzo de 1852, p. 106.

¹⁷ *La Ilustración Española y Americana*, 25 de octubre de 1871, pp. 517 y 522.

¹⁸ *Relación de la entrada de los Reyes Nuestros Señores en la ciudad de Barcelona la mañana del 4 de diciembre de 1827*, Barcelona, Imprenta Vda. de Agustín Roca, 1828, pp. 6-7.

¹⁹ *Mojiganga que hizo la ciudad de Barcelona en obsequio a SS.MM, en la noche del 6 de enero de 1828*, Barcelona, Pere Simó, 1828.

²⁰ Un panfleto dirigido a los ciudadanos de Barcelona durante el Trienio Liberal recuerda que «en los anales de la antigua Cataluña están marcadas las acciones heroicas de vuestros mayores; en los salones de estas casas consistoriales resuena todavía el eco de los sabios concellers que admiraron sus virtudes y presenciaron sus sacrificios en defensa de la patria» (*Al público, ciudadanos*, Barcelona, s.n., 1822). El proyecto de decoración del ayuntamiento a mediados de siglo retomará esa idea.

En este momento, por tanto, la personificación no visualiza la ciudad como parte de una nación, sino como testimonio de una relación privilegiada de sus habitantes con el poder. Una estampa propagandística de la legitimidad de la princesa María Isabel Luisa para heredar el trono en la que aparece entre sus padres, como si formara parte de una familia sagrada, renueva este mensaje: flanquean esa escena dos personificaciones muy similares, aunque con nombres distintos, a un lado España y a otro Barcelona, junto a la elocuente inscripción *Ansiosos tributamos mil honores al ver de nuestros reyes los favores*²¹.

Todavía durante la visita de Isabel II a Barcelona en 1860, el cronista recuerda que «apareció la estatua de Barcelona en noble actitud representando a este vecindario que obsequiaba a su soberana»²².

Dualidad patria-nación y sexualidad del patriotismo

El sentimiento de pertenencia a España, cuya visualización unitaria fue una empresa impulsada por la monarquía ilustrada²³, fue alimentado en Cataluña, como en otros lugares, a través de estrategias de diversa índole. El predicador catalán Joan Izquierdo i Capdevila, durante la bendición de las banderas que portaban los barceloneses que iban a combatir contra los revolucionarios franceses en 1793, decía en su discurso que «quando se embravece el león de España, i se vale de nuestras barras triunfantes, no halla enemigos que venza»; ensalza a Barcelona como «la primera de España que se libró de las pesadas cadenas del árabe», y atribuye al valor de los catalanes la redención de la patria²⁴.

²¹ Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (en adelante AHCB), Romanço, núm. 17873.

²² Ángel FAJAS Y FERRER: *Reseña de los festejos tributados a S.M. la Reina Doña Isabel II en su visita a Barcelona en septiembre de 1860*, Barcelona, Librería de El Plus Ultra, 1861, p. 30.

²³ Álvaro MOLINA: *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 121-169.

²⁴ Joan IZQUIERDO I CAPDEVILA: *La lealtad más acendrada*, Barcelona, Viuda Piferrer, 1793, pp. 6, 23 y 26-27, y Jean-René AYMES: «Una guerra distinta de las demás», *Studia Historica. Historia Moderna*, 12 (1994), pp. 35-50.

A comienzos del siglo XIX, el común marco administrativo y económico estaba muy asumido²⁵, y la guerra del francés resultó un elemento aglutinante de carácter emocional indudable²⁶. En todo caso, los habitantes de Cataluña fueron siempre diferenciados como catalanes, apelativo exclusivo o añadido al de españoles. La patria maternal aparece en los discursos locales contra Napoleón. Así sucede en un alegato a los jóvenes de Berga el 18 de marzo de 1812 que animaba a rechazar el reclutamiento de ochocientos catalanes para combatir en Europa: «Padres, madres, hijos todos de la Patria, oíd este aviso de vuestro gobierno, que os ama, y os anima a la más justa venganza»²⁷. Un bando del general Lacy el 1 de agosto de 1812 dirigido a los catalanes recordaba que la Constitución «nos da una patria y nos hace libres»²⁸.

A partir de los años treinta, las imágenes ocuparon un relevante papel en el reconocimiento de la nueva identidad política, fraguada en el marco de intereses contrapuestos²⁹. Es indiscutible que la alusión a la patria —el lugar en el que se ha nacido— despertaba un fuerte sentimiento emocional que el poder utilizaba. No se explica de otro modo que el capitán general de Cataluña Manuel Llauder, una autoridad militar impuesta, dictase un bando en Barcelona el 21 de abril de 1834, con motivo de la promulgación del Estatuto Real, en el que decía, con un lenguaje *restauracionista* no exento de

²⁵ Pere ANGUERA: «Entre dues possibilitats...», pp. 317-337.

²⁶ Joaquim ALBAREDA: «De nació a provincia», en Joaquim ALBAREDA *et al.*: *Catalunya en la configuració política d'Espanya*, Reus, Edicions del Centre de Lectura, 2005, pp. 31-48.

²⁷ *Jóvenes catalanes*, Berga, s.n., 1812.

²⁸ *Catalanes, Hechaos a desear*, Moyá, s.n., 1812.

²⁹ Sin ánimo de agotar un contexto histórico y gráfico complejo véase Josep Maria FRADERA: «El proyecto liberal catalán y los imperativos del doble patriotismo», *Ayer*, 35 (1999), pp. 87-100; Anna Maria GARCÍA ROVIRA: «Los proyectos de España en la revolución liberal: federalistas y centralistas ante la inserción de España en Cataluña (1835-37)», *Hispania*, 59-203 (1999), pp. 1007-1031; Genís BARNOSSELL: «Consens i revolució. Poble i nació a la Barcelona de la revolució liberal, 1835-1843», *Barcelona Quaderns d'Història*, 10 (2004), pp. 137-170; Albert GARCIA-BALAÑA: «Clase, pueblo y patria en la España liberal: comunidades polisémicas y experiencias plebeyas en la Cataluña urbana, 1840-1870», en Fernando MOLINA APARICIO: *Extranjeros en el pasado. Nuevos historiadores de la España contemporánea*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2009, pp. 97-128, y Laura CORRALES BURJALÉS: *L'estampa i la primera guerra carlina a Catalunya (1833-1840)*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.

cierta ambigüedad: «Catalanes [...] nuestras antiguas leyes han recobrado su vigor: las prerrogativas del Trono y los fueros de la Nación son afianzados»³⁰. Así pues, la memoria, sin la cual no hay sentimiento de pertenencia, importaba. En uno de los pasquines destinados a honrar a los voluntarios que salieron de Barcelona el 18 de septiembre de 1834 para defender el trono de Isabel II contra los carlistas, impreso en 1835, se incluye una canción, probablemente para ser entonada con la música del himno de Riego, que dice: «A Dios, Barcelona / patria muy querida; / pues que nos convida / la Reina a la lid»³¹.

La soflama patriótica permea, como es habitual, el discurso político de la nación liberal, pero no termina de fundirse con ella. Una xilografía que ilustra un panfleto dedicado *A la bendición de banderas*³² (imagen 1) representa una formación de soldados, varios de los cuales enarbolan la enseña real (con el escudo de Castilla y León coronado, y las flores de lis en el centro), a quienes se acerca, en tono de arenga, una figura armada con el escudo de Barcelona, personificación de la misma. Se trata de una imagen propagandística que presenta el compromiso de la ciudad con la causa. Ella apela a la emoción, mientras los soldados encarnan la fuerza.

Entre las imágenes más elocuentes de esta doble adhesión se encuentran dos xilografías casi idénticas, insertas en sendos panfletos liberales. En una de ellas, que ilustra una *Canción patriótica*³³, se ve una figura alegórica armada, con los habituales atributos de Minerva, que sostiene una bandera en la que pone «Viva Isabel 2.^a / y la Constitución / de 1837»; lleva un escudo adornado con las armas de Castilla y León, y se sitúa entre un grupo de ciudadanos enardecidos, a la derecha, y de soldados, a la izquierda, destinatarios ambos del ideal que representa. La reconocemos como una personificación de España. En la otra xilografía, que ilustra un texto titulado *El estandarte del pueblo español*³⁴ (imagen 2), únicamente cambia la ale-

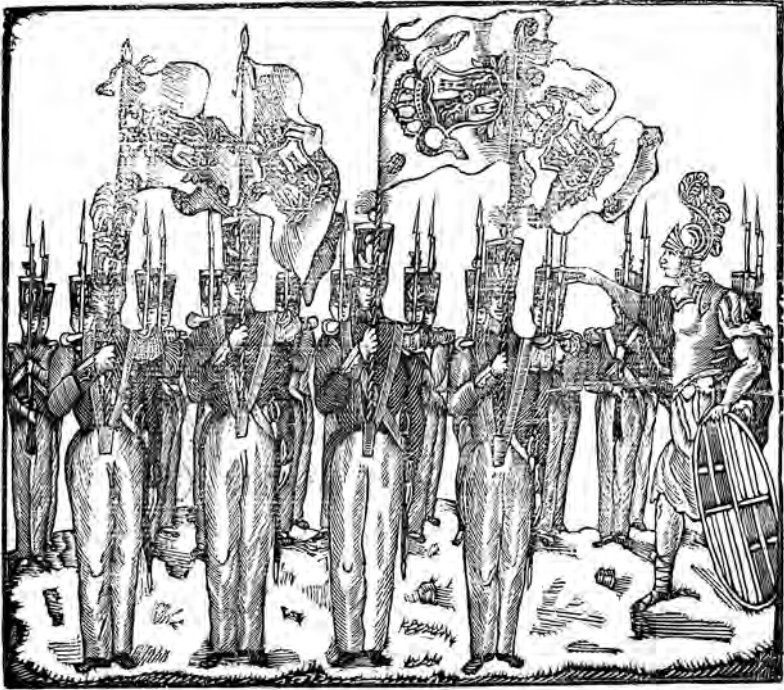
³⁰ *Catalanes*, Barcelona, Imprenta de Gaspar, 1834.

³¹ Recogido por Celia ROMEA CASTRO: *Barcelona romántica y revolucionaria. Una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994, p. 59.

³² AHCB, Romanço, núm. 111.

³³ *Ibid.*, núm. 171.

³⁴ *Ibid.*, núm. 124. Véase también Laura CORRALES BURJALÉS: «La imatge-



À LA BENDICIÓN DE BANDERAS

Imagen 1. *A la bendición de banderas*. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Romanço núm. 111.

goría, que, en este caso, enarbola una bandera en la que se lee «Viva / la / Constitución» y exhibe el escudo de Barcelona, a quien personifica. España y Barcelona se presentan, por tanto, como ideales femeninos intercambiables de una causa común; como si el mismo mensaje tuviese que ser transmitido de dos maneras distintas.

Estas dos imágenes complementarias, en tanto que proceden de una misma plancha sobre la que se han realizado las oportunas

ria constitucional en el procés de la revolució liberal», *Rubrica contemporánea*, 2 (2012), pp. 47-77, esp. p. 66.



EL ESTANDARTE DEL PUEBLO ESPAÑOL.

Imagen 2. *El estandarte del pueblo español*. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Romanço núm. 124.

modificaciones antes de ser reutilizada, ilustran el concepto de doble patriotismo de los liberales catalanes: la nación liberal, por una parte, defendida con las armas, y la comunidad más cercana, barcelonesa en este caso, que se adhiere a ella, por otra³⁵. Se ha dicho que el doble patriotismo no ha de ser entendido como una equivalencia de identidades, la nacional y la regional o local, sino que esta se presenta como subordinada a aquella, de modo que converge en una identidad nacional en construcción³⁶. Pero las mencionadas

³⁵ Josep Maria FRADERA: *Cultura nacional en una sociedad dividida. Cataluña, 1838-1868*, Madrid, Marcial Pons, 2002, p. 36.

³⁶ Ferran ARCHILÉS y Manuel MARTÍ: «Una nació fracassada? La construc-

imágenes juegan con la ambivalencia entre emoción y fuerza, entre lo femenino y lo masculino, entre patria y nación.

En todo caso, en estas representaciones la alegoría pierde definitivamente el estatismo con el que había sido caracterizada hasta entonces. La cuestión es relevante porque la estabilidad está asociada a la respetabilidad que suscitan aquellas ideas que no se ponen en cuestión, que permanecen sin cambios más allá de circunstancias controvertidas. Al presentarse de manera animosa, la figura parece ponerse en marcha hacia un destino que hay que conquistar. En ese sentido adquiere connotaciones populistas que implican una cierta rebeldía³⁷: el patriotismo enardece el espíritu, anima al combate. La viveza de la personificación intensifica el conflicto, como si fuera un ser real³⁸. Pero esa mujer no es del todo real.

Una representación —y mucho menos si es alegórica— nunca ha de ser leída como realidad, aunque es evidente que interfiere en ella. Al fin y al cabo, las metáforas de género referidas a la nación se concibieron para hacer más comprensible un concepto político nuevo en el que *la mujer real* tenía un papel fundamental³⁹. Es bien conocida la implicación de las mujeres en empresas patrióticas desde la Revolución francesa⁴⁰, cuyo grado de idealización, tanto en términos narrativos como visuales, es notable. Baste citar al respecto la retórica ya empleada en Cataluña en 1793: «No le han fal-

ción de la identitat nacional española al llarg del segle XIX», *Recerques*, 51 (2005), pp. 141-163, esp. p. 161.

³⁷ Maurice AGULHON: *Marianne au combat. L'Imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, París, Flammarion, 1979, p. 70.

³⁸ Kathleen M. MCGRAW y Thomas M. DOLAN: «Personifying the State: Consequences for Attitude Formation», *Political Psychology*, 38-3 (2007), pp. 299-327, esp. p. 317.

³⁹ Inmaculada BLASCO HERRANZ: «Mujeres y nación: ser españolas en el siglo XX», en Javier MORENO LUZÓN y Xosé M. NUÑEZ SEIXAS (eds.): *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Barcelona, RBA, 2013, p. 16.

⁴⁰ Joan B. LANDES: *Visualizing the Nation. Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2002, pp. 82 y ss.; Marieta SANTOS CASENAVE: «Déboras, Jaeles y otras imágenes de la literatura patriótica de la Guerra de la Independencia», en Isabel MORALES SÁNCHEZ y Fátima COCA RAMÍREZ (eds.): *Estudios de teoría literaria como experiencia vital*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2008, pp. 87-96, e Irene CASTELLS, Gloria ESPIGADO y María Cruz ROMEO (coords.): *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009.

tado al Principado sus Estheres, Judithes, Déboras. Émulas las antiguas catalanas de aquellas célebres heroínas, las imitaron más de una vez en el valor y fortaleza [...], mujeres valerosas a millares ha producido Cataluña»⁴¹. El paralelismo con la alegoría, en todo caso, es evidente. Si tenemos en cuenta cómo se cuenta y cómo se visualiza a las mujeres que participan en la defensa de la patria, este tipo de alusiones ha de verse como un relato épico de adhesión que reclama la fortaleza de las mujeres para hacer causa común con los hombres, pero sin perder la excepcionalidad: singulares mujeres fuertes llaman a quienes tienen la verdadera responsabilidad.

El patriotismo liberal se mantuvo fiel a este discurso de la implicación femenina surgido en los orígenes. En estampas tiradas durante el Trienio aparecen mujeres barcelonesas que forman compañías de voluntarias⁴². La situación se repitió en la década siguiente. Especial interés tiene un folleto ilustrado con una xilografía que lleva la inscripción «Viva Isabel 2.^a y la libertad», en la que una mujer arenga a una formación de soldados (imagen 3). El título de ese folleto, *La Barcelonesa*, hace referencia a una canción patriótica firmada por el conocido radical José Robreño dirigida contra los carlistas, en la que el coro canta: «Antes que traidores / Vuelvan a mandar / Ellos o nosotros / Hemos de acabar»⁴³. Pero la imagen también remite a una *barcelonesa ideal* que pudiera entonar la canción, como lo sugiere la figura femenina en el famoso grupo de François Rude *La marcha de los voluntarios* o *La Marsellesa* del arco de la Estrella en París.

En esta imagen hay otro aspecto llamativo. Los destinatarios del enardecimiento son hombres concretos, soldados en marcha y en formación, tipos populares con barretina y ciudadanos con levita y sombrero, todos los cuales portan armas. Su diversidad es patente, pero a todos ellos les mueve el mismo espíritu encarnado en una mujer estereotipada. En todos se despierta el mismo deseo por ella. La polarización entre el papel de esta y los diversos varones contribuye a subrayar la idea de un sueño común. La mujer, concebida como un ideal, unifica los sentimientos que justifican la lucha: ser

⁴¹ Joan IZQUIERDO I CAPDEVILA: *La lealtad...*, pp. 8-9.

⁴² Jesusa VEGA: «Estampas del Trienio Liberal», *Villa de Madrid*, 95 (1987), pp. 28-58, esp. p. 40.

⁴³ AHCB, Romanço, núm. 139.

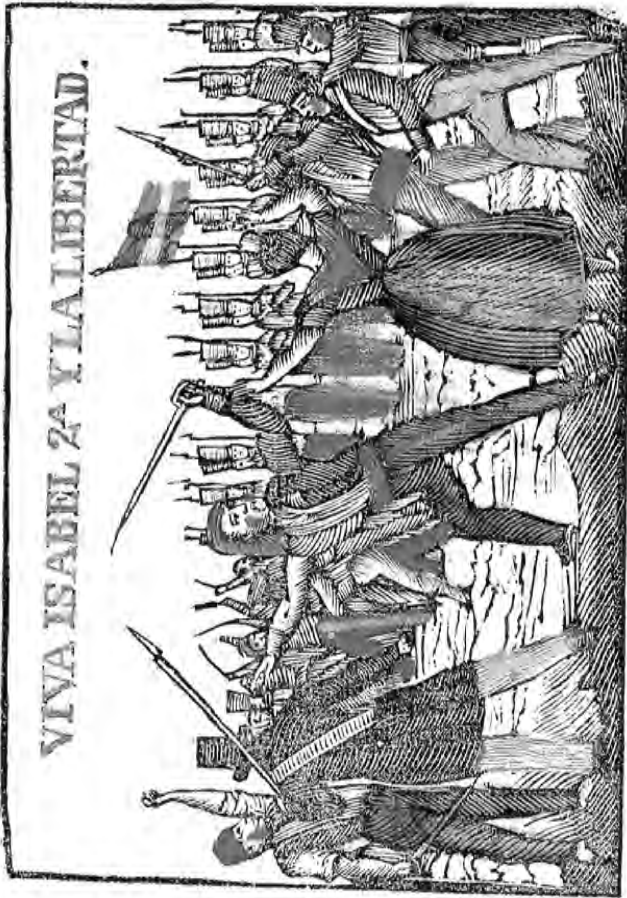


Imagen 3. *Viva Isabel 2ª y la libertad.* Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Romanço núm. 139.

patriota es como ser hombre. La patria-mujer constituye un invento masculino deseable, pero tan imaginario como el amor romántico.

Amante y madre de patriotas

La metáfora visual del patriotismo como un sentimiento que anima en las mujeres y prende en los hombres, indisociable del amor natural que ellas despiertan, estuvo muy generalizada en todas partes. El caudillismo militarista que floreció en distintos países de Europa y América a comienzos del siglo XIX propició imágenes de héroes salvadores de la patria en las que coexisten alegoría y realidad, según unos papeles comparables a los anteriores. En el caso de Barcelona, la propaganda esparterista recurrió a este modelo como instrumento de legitimación.

A propósito de «La corona de oro, ofrecida por la excelentísima municipalidad de Barcelona al excelentísimo Sr. Duque de la Victoria y de Morella», Espartero aparece representado como un orgulloso militar entre Cataluña, sentada, a la izquierda, y Barcelona, en pie, a la derecha, como si fueran el preciado objeto de sus desvelos, que agradecidas reciben y honran al soldado⁴⁴.

En otra imagen, donde se representa a Espartero, en busto, sobre un pedestal que pone, en la parte superior, «al duque / de la victoria», entre dos banderas, «y al ejército» (en la bandera izquierda) y «constitucional» (en la derecha), y en la parte inferior, «Barcelona / agradecida», aparecen dos personificaciones a cuyos pies yacen las alegorías del mal que coronan al héroe: la de la izquierda, con casco y armadura, representa a España, según queda indicado precisamente en el filo de la espada sujeta al cinto, ondea una bandera en la que pone «independencia nacional»; la de la derecha, con ropaje clásico, representa a Barcelona, según indica una inscripción en su talle, que sostiene otra bandera con la inscripción «Constitución de 1837»⁴⁵ (imagen 4). Es elocuente no solo el lugar en el que se coloca el nombre de ambas personificaciones, sino el contraste de sus atributos identificativos: la fuerza militar de Es-

⁴⁴ *Al héroe de la Victoria y de Morella Barcelona agradecida*, Barcelona, José Lluch, 1840.

⁴⁵ AHCB, Romanço, núm. 145.



BARCELONA AGRADECIDA

EN EL DIA 50 DE AGOSTO DE 1840

Imagen 4. *Constitución de 1837*. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Romanço núm. 145.

paña se contrapone a la sensualidad de Barcelona, como si una fuera la nación fuerte y la otra, la patria amada.

Sin olvidar que se trata de propaganda gubernamental, se insinúa un cierto papel masculino y protector de la nación y su ejército, frente a una Barcelona que acentúa su feminidad. Esta metá-

fora ya se había utilizado en un contexto bélico en otros lugares⁴⁶. También con posterioridad se utilizó en discursos de dominio colonial, como el caso de Irlanda, necesitada del gobierno masculino británico⁴⁷. En ese sentido, la dualidad entre los militares llamados a dirigir la *gran* nación española y la alegoría de la *pequeña* patria barcelonesa sugiere una metáfora de dominio sexual.

Los actos públicos organizados para conseguir fondos con los que ayudar a los voluntarios catalanes que habían combatido en la guerra de África⁴⁸, y, en concreto, para festejar la entrada del general Prim y sus tropas en Barcelona, tuvieron una retórica comparable en algunos aspectos, pero incidían más en la idea maternal de la patria orgullosa de sus hijos. Según cuenta Víctor Balaguer, el monumento levantado en la plaza de Palacio simbolizaba a «Barcelona en el acto de recibir y coronar a tan esforzados guerreros». La personificación, de tres metros y medio, vestía «ricos ropajes adornados con variadas franjas y bordados de oro, ciñendo su frente la corona mural»; se trataba de una «matrona, de arrogante y simpática figura, [que] extendía sus brazos llevando en ambas manos grandiosas coronas de laurel y varias palmas, en ademán de coronar y ofrecer los símbolos de gloria a nuestros valientes y esforzados campeones»⁴⁹.

⁴⁶ Por ejemplo, en el cuadro de Vicente CASTELLÓ, *Valencia declara la guerra a los franceses* (Valencia, Museo de Bellas Artes, 1810), la alegoría de la ciudad es claramente una figura sumisa, representación de un pueblo incondicionalmente entregado a los militares que la defienden. Pero ya en un altar levantado en 1814 para conmemorar la vuelta de Fernando VII, Valencia, armada con espada, golpea el águila napoleónica. También la alegoría de España aparece como una doncella sumisa ante Fernando VII o el duque de Angulema. Véase Carlos REYERO: *Alegoría, nación y libertad...*, pp. 14, 19, 51 y 60.

⁴⁷ Begoña ARETXAGA: «¿Tiene sexo la nación?...», p. 210.

⁴⁸ Albert GARCIA-BALANÀ: «Patria, plebe y política en la España isabelina: la guerra de África en Cataluña (1859-1860)», en Eloy MARTÍN CORRALES: *Marruecos y el colonialismo español (1859-1912). De la guerra de África a la «penetración pacífica»*, Barcelona, Bellaterra, 2002, p. 60.

⁴⁹ Víctor BALAGUER: *Reseña de los festejos celebrados en Barcelona, en los primeros años de mayo de 1860, con motivo del regreso de los voluntarios de Cataluña y tropas del ejército de África*, Madrid, Librería Española, 1860, p. 18.

Una señora única

La progresiva articulación visual de los distintos poderes en el Estado liberal no solo no supuso una pérdida de interés por la antigua personificación de Barcelona, sino que se fomentó su uso y se ampliaron sus funciones icónicas, dada la singularidad e influencia que la ciudad aspiraba a tener en la nueva organización política en virtud de su potencial urbano y económico.

Por otra parte, si bien entre los objetivos de la división provincial estaba diluir los antiguos reinos y unificar la administración, la influencia de Barcelona se proyecta sobre la provincia homónima y esta, a su vez, sobre todo el Principado. Por ejemplo, en un escrito fechado en Barcelona el 3 de septiembre de 1835, la provincia se arroga el derecho de hablar en nombre de los catalanes «a la nación», a quienes se dirige como «españoles» en estos términos: «Sabed que los Catalanes se unieron a vosotros por siempre y de buena fe. Barcelona se envanece viéndose llamada segunda población de la Monarquía. Barcelona es toda española, toda entusiasta de Isabel II y su augusta madre Gobernadora [...]. Pueblos todos de una Nación siempre grande y magnánima, recibid la profesión de fe de esta Provincia por el órgano fiel de su Junta auxiliar consultiva»⁵⁰.

En ese sentido, la alegoría de Barcelona amplía sus significados conforme avanza el siglo: es ciudad, es provincia y es también una sinécdoque de Cataluña. En el ámbito urbano institucional, la personificación exalta el orgullo ciudadano como autorrepresentación frente al exterior, sobre todo ante la nación y ante el mundo. Implica una orgullosa reafirmación pública de su poder económico, pero, sobre todo, de su historia, resultado, en gran medida, de la apropiación de un discurso nacional⁵¹. Fuera del marco municipal fue percibida como la representación de una parte indispensable de Cataluña o de España.

En 1851, el ayuntamiento de Barcelona convocó un concurso para coronar la nueva fachada de la plaza de Sant Jaume, entonces

⁵⁰ *A la nación. Españoles*, Barcelona, Imprenta de Gaspar, 1835, p. 3.

⁵¹ Alon CONFINO: «Lo local, una esencia de toda nación», en Xosé M. NÚÑEZ SEIXAS (ed.): *La construcción de la identidad regional en Europa y España (siglos XIX y XX)*, Ayer, 64 (2006), pp. 19-31, esp. p. 22.

de la Constitución, donde había de estar representada la alegoría de la ciudad. Participaron los escultores Josep Bover, Domènec Talarn y Ramon Padró. El fallo se dio a conocer en 1853, resultando ganador el primero, que evocaba una vez más la Barcelona comercial e industrial en forma de matrona, con la corona condal sobre sus sienes y varios atributos a sus pies, aunque finalmente se instaló un escudo⁵². Ya se había pensado colocar una Minerva —sin duda barcelonesa— en una de las hornacinas donde hoy se encuentran las estatuas de Jaume I y Joan Fivaller⁵³. Aunque se ha hablado de un alejamiento del mundo clásico frente a la historia medieval autóctona, en realidad Minerva, que iba a hacer pareja con Hércules, también era una referencia autóctona, pero obsoleta: frente a la dualidad hombre/mujer, de reminiscencias masónicas y liberales, se prefirió la metáfora histórica que exaltaba la gloria imperial de la Corona de Aragón y el contrapoder de las autoridades locales.

Tal vez guarde relación con aquel concurso un dibujo atribuido a Fortuny que representa una *Alegoría de Barcelona*⁵⁴, cuyas coincidencias iconográficas con el único modelo en terracota conocido, el de Padró (en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona), son evidentes. Es interesante la comparación con ambas piezas porque Padró opta por una alegoría más barroca y sensual, como si buscara el atractivo de la delicadeza, mientras el dibujo de Fortuny imagina una Barcelona con trompeta, que tiene un gesto seguro y triunfal.

Como provincia aparece representada en *La Font del Geni Català* situada en pie de igualdad con las otras tres provincias catalanas, vinculadas por el genio que las une y corona el monumento⁵⁵.

⁵² Judit SUBIRACHS: *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 111 y 198.

⁵³ Pilar VÉLEZ: «De la fèrula acadèmica a la consolidació de la modernitat: servituds i autonomia de l'art català entre 1750 i 1900», en Ramon GRAU (coord.): *Presència i lligams territorials de Barcelona. Vint segles de vida urbana*, Barcelona, Quaderns d'Història, 2012, pp. 205-244, esp. p. 224.

⁵⁴ Según Marès, que lo ubica en el museo de su nombre, aunque no se encuentra allí, se trataría de un proyecto destinado a la fachada del edificio de la Llotja que da al Pla de Palau. La atribución a Fortuny es del todo descartable. Véase Frederic MARÈS DEULOVOL: *Dos sigles de ensenyanza artística en el Principado*, Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 1964. Agradezco a Francesc Quílez y al Museu Marès la ayuda prestada.

⁵⁵ Carlos REYERO: «La Fuente del Genio Catalán, Barcelona. Historia y significado político», *Locus Amoenus*, 12 (2013-2014), pp. 157-176.

Esta forma de aludir a Cataluña a través de las alegorías de las cuatro provincias que la formaban evidencia la aceptación de la nueva estructura administrativa del Estado. Es el mismo procedimiento que se aplica en la decoración del Salón de Conferencias del Congreso de los Diputados en Madrid, donde conviven personificaciones de los antiguos reinos, algunos coincidentes con provincias y otros no, con las nuevas demarcaciones, como es el caso de las catalanas. No obstante, estas se mantienen más cercanas entre sí que de otras y, además, una de ellas, Barcelona, destaca sobre las otras con su escudo y su rueda dentada, atributo de la industria y de la modernidad⁵⁶.

En estas dos representaciones se introduce una modificación iconográfica importante: el prototipo de Atenea/Minerva es sustituido por el de una dama elegante de reminiscencias regias, que, con distintas variantes, será el modelo utilizado a partir de ahora. Barcelona deja de ser una diosa para transformarse en una gran señora entronizada. El cambio hay que enmarcarlo en un agotamiento del vocabulario clásico y en la crisis de la alegoría como lenguaje político. Se recurre a la humanización como elemento persuasivo sin perder, en los ámbitos institucionales, su porte distante y soberano. Así aparece en un monumento paródico que ironiza con la utilización del hierro a propósito de la reciente inauguración del monumento a Galcerán Marquet⁵⁷ (imagen 5), o en el frontispicio de *La Ilustración barcelonesa* (1858): la ciudad se personifica como una excelsa dama coronada que reina entre distintos objetos de carácter científico e industrial, enmarcada incluso por cuatro chimeneas, símbolo fabril por excelencia. La patria femenina se formula como un ideal poético que hace suyo la burguesía local para arropar el mundo del progreso, más prosaico, del que se ocupan los hombres.

La presentación pública de Isabel II como condesa de Barcelona durante su estancia en la ciudad en 1860 puede ser interpretada como un testimonio visual de la identificación, en términos simbólicos, de la reina/condesa con la personificación de la patria.

⁵⁶ Martín PÁEZ BURRUEZO: *El clasicismo en la pintura del siglo XIX*. Germán Hernández Amores, Murcia, Editora Regional Murciana, 1995, pp. 242-243.

⁵⁷ Manuel ANGELÓN: *Guía satírica de Barcelona* (1854). Bromazo topográfico-urbano-típico-burlesco, Barcelona, Millá, 1946, p. 26.

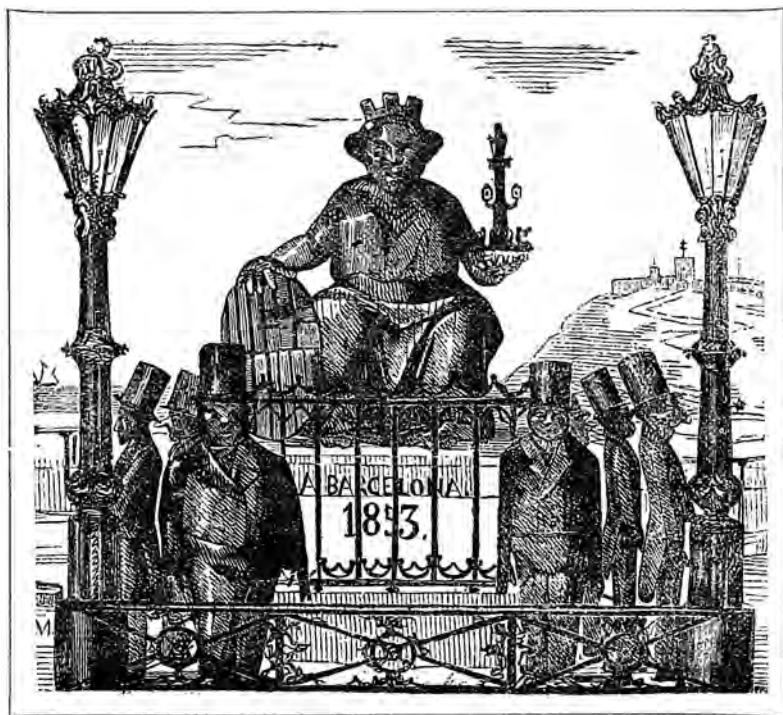


Imagen 5. *Monumento paródico a Barcelona*. Procedencia: Manuel ANGELÓN, *Guía satírica de Barcelona* (1854). Bromazo Topográfico-urbano-típico-burlesco, Barcelona, Millá, 1946, p. 26. Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

Como se sabe, Isabel ciñó la corona condal sobre su cabeza —«el símbolo que recuerda las glorias de Cataluña»—, momento que se aprovechó para evocar las palabras de Carlos V, que había manifestado más orgullo por aquella corona que por la de emperador⁵⁸. La imagen se difundió de forma impresa con una clara intencionalidad patriótica⁵⁹.

⁵⁸ Ángel FAJAS Y FERRER: *Reseña de los festejos...*, pp. 25-26; *La Época*, 27 de septiembre de 1860, y Carlos REYERO: *Monarquía y romanticismo...*, p. 307.

⁵⁹ Además de la fotografía realizada por Charles Clifford (Lee FONTANELLA: *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, Madrid, El Viso, 1997), en

La castigada patria popular

La personificación de Barcelona, como todas las alegorías territoriales, tenía un origen celestial. De esa superioridad nacía su poder de persuasión. Aunque desde el primer momento había sido utilizada para aludir a la realidad urbana en su conjunto, nunca dejó de ser reconocida como una diosa o una reina, un espíritu elevado, un ideal amoroso. Se situaba, por tanto, más allá de *las miserias* de la política terrenal.

En realidad, respondía a una retórica política que trataba de imponerse por la ética de las ideas inalienables y no por la solución partidista a problemas sociales concretos, siempre conflictivos. El hecho de que el destinatario de la acción de gobierno fuera el pueblo no supuso la introducción, de forma inmediata, de elementos populares en las imágenes institucionales como estrategia de identificación con la patria, pues se configuró como una aspiración que había de conquistarse.

Sin perder de vista las distintas acepciones del término pueblo⁶⁰, desde mediados del siglo XIX incrementaron su protagonismo visual tanto los tipos rurales como las distintas clases urbanas, a quienes, no obstante, se reservaron papeles simbólicos diferenciados: mientras aquellos encarnaban valores esenciales de la identidad en virtud de una relación intemporal con la tierra, con lo que perma-

la portada de *El Álbum de las Familias* (21 de octubre de 1860) se inserta un grabado que incorpora una especie de balaustrada, como si estuviera asomada al balcón del Palau Reial donde residió durante su viaje, y da especial realce a la corona condal. En *El Mundo Militar. Panorama Universal* (11 de noviembre de 1860) se reproduce una litografía de Varela con algunas variantes que lleva por título *S.M. la reina D.^a Isabel II, condesa de Barcelona*. Una litografía de Julio Donón, según dibujo de José Vallejo, encabeza la obra de Antonio FLORES: *Crónica del viaje de sus majestades y altezas reales a las islas Baleares, Cataluña y Aragón en 1860*, Madrid, Rivadeneyra, 1861. Agradezco la ayuda a María de los Santos García Felguera.

⁶⁰ Juan Francisco FUENTES: «La invención del pueblo. El mito del pueblo en el siglo XIX español», *Claves de la razón práctica*, 103 (2000), pp. 60-64; íd.: «Mito y concepto de pueblo en el siglo XIX: una comparación entre España y Francia», *Historia contemporánea*, 28 (2004), pp. 95-110, y José ÁLVAREZ JUNCO: «En torno al concepto de “pueblo”. De las diversas encarnaciones de la colectividad como sujeto político en la cultura política española contemporánea», *Historia contemporánea*, 28 (2004), pp. 83-94.

nece, estas se relacionaban más bien con los cambios y disputas del mundo moderno. La ciudad se percibió, pues, como el escenario de la política y, por tanto, de lo contingente. El campo se idealiza, se aquieta, a la vez que la ciudad se vulgariza, se hace mutable, y con ella la alegoría que la representa, adaptada a las circunstancias de cada día.

Este proceso coincide con la aparición de las primeras tensiones entre el marco general español y las aspiraciones catalanas de organizar el Estado de otro modo⁶¹. Es significativo que en fecha tan temprana como 1842 un periódico satírico barcelonés como *El Papagayo* ya presente la crítica contra el gobierno de Espartero como un agravio de los intereses económicos de la Ciudad Condal⁶².

La alegoría de la patria como víctima de males que le son ajenos ha sido utilizada por muchos discursos nacionales en contextos históricos distintos. La de España arranca, como se sabe, de tiempos napoleónicos, pero su fortuna como *Mater Dolorosa*⁶³ está muy ligada a la percepción que los propios liberales tuvieron de la nación en sus orígenes, a la que caracterizaron como una doncella frágil, asediada por todo tipo de enemigos. La compasión que suscita una mujer joven, bella e indefensa fue utilizada como recurso persuasivo para convencer de las bondades intrínsecas y naturales de la nación liberal.

En ese contexto hay que situar la versión barcelonesa, cuya iconografía presenta una clara interferencia con España. Ambas fueron utilizadas en Cataluña de manera intercambiable por el primer liberalismo para culpabilizar a fuerzas externas. La conocida imagen publicada en *La Posdata* en 1842, donde una figura de España con los brazos abiertos y aspecto virginal parece a punto de ser devorada por cuervos, lobos y cocodrilos, identificados con los militares esparteristas, se repite con variantes en *El Papagayo* y se reaprove-

⁶¹ Josep Maria FRADERA: «El proyecto liberal...», pp. 87-100, e íd.: «La política liberal y el descubrimiento de una identidad distintiva en Cataluña (1835-1865)», *Hispania*, 60-205 (2000), pp. 673-702.

⁶² Carlos REYERO: «Kiss my Ass o el poderoso en ridículo. El ataque visual a los símbolos del poder durante el régimen de 1837 en España», en *XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa y América (1750-1859). Poder, contrapoder y sus representaciones (Cádiz, 20-22 de octubre de 2015)*, en prensa.

⁶³ José ÁLVAREZ JUNCO: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.

cha en *Guindilla* para personificar a Barcelona, identificada por su escudo, tras el bombardeo de la ciudad por Espartero⁶⁴ (imagen 6).

La prensa satírica ilustrada es el soporte de esta nueva interpretación. Esta circunstancia no es baladí porque la caricatura facilitó la contraposición entre un poder político concreto que tendía a mostrarse como distante y ajeno, cargado siempre de una retórica vacua, y una patria cercana y popular que lo sufría.

La utilización del humor en términos de identidad evidencia un sentido de superioridad, al menos moral, y, a la vez, una revelación de la injusticia respecto a lo que debería ser. Se genera así un conflicto que, si bien genera frustración, intensifica la pertenencia al grupo. En ese sentido, como afirma McGlade, el humor desempeñó un papel crucial en la construcción del catalanismo⁶⁵.

En el caso de la personificación, el nuevo medio la convirtió en doméstica. Frente a una nación española asociada a unos políticos circunspectos, siempre varones, la prensa satírica, ya en época isabelina, construyó una *señora patria* barcelonesa de andar por casa. El control que la mujer ejerce sobre el hogar se proyecta sobre el imaginario urbano, que acentúa así su carga de cercanía. Al trasladarse los papeles femeninos privados al ámbito de lo público, aunque sea en términos paródicos, se alimenta su interpretación en la misma clave que aquellos. Por ejemplo, en lo privado no interviene el Estado, es un ámbito más libre y flexible, la gestión es más personal y autónoma, se percibe como el lugar de lo auténtico y se fomenta una forma distinta de relación entre personas cercanas para las que rige una nueva moral⁶⁶. En un contexto de dualidad patriótica, estas connotaciones que adquiere la personificación de Barcelona fueron decisivas para la interiorización de la identidad.

Las metáforas visuales van en esa línea. Una de las más significativas es la que personifica a Barcelona como una adolescente a la que se le ha quedado pequeño el traje (imagen 7). Se presenta con

⁶⁴ *El Papagayo*, 15 de abril de 1843, y *Guindilla*, vol. II, 1842, p. 291.

⁶⁵ Rhiannon E. MCGLADE: *Seriously Funny: Towards an Interpretative Framework for an Analysis of Catalan Satirical Cartoons in the Twentieth Century*, tesis doctoral, University of Sheffield, 2013, pp. 23 y ss., y Olivier RATUIS y Martin BAUMEISTER: «Rire en ville. Rire de la ville. L'humour et le comique comme objets pour l'histoire urbain contemporain», *Histoire urbaine*, 31 (2011/2), pp. 5-18.

⁶⁶ Nira YUVAL-DAVIS: *Gender and Nation*, Londres, Sage Publications, 1997, pp. 78-83.



Imagen 6. *Barcelona asediada*. Procedencia: *Guindilla*, 1842, II, p. 291. Barcelona, Biblioteca de Catalunya.



Imagen 7. *Barcelona solicita otros vestidos por ser cortos los que tiene.*
Procedencia: *El pájaro verde*, 1860, núm.6, p. 88.
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

aparente humildad ante unos hombres respetables embutidos en sus levitas, todos iguales y más pequeños que ella, a quienes «solicita otros vestidos por ser cortos los que tiene»⁶⁷, en alusión a la reforma urbanística. Ya sabe a lo que se puede jugar con ellos. Si la sensualidad y la juventud fueron utilizadas como recurso persuasivo en la personificación de la patria⁶⁸, aquí es más bien la fingida candidez de una niña crecida, la *pubilla*, en quien se deposita el futuro de la familia.

⁶⁷ *El pájaro verde*, 6 (1860), p. 88.

⁶⁸ Marie-Angèle OROBON: «El cuerpo de la nación: alegorías y símbolos políticos en la España liberal (1808-1874)», *Feminismo/s*, 16 (2010), pp. 39-64, esp. p. 61.

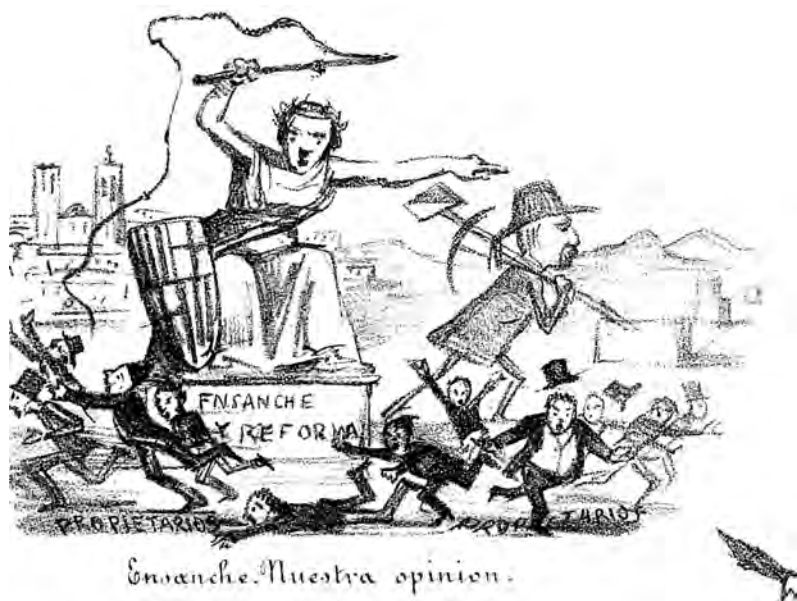


Imagen 8. *Ensanche. Nuestra opinión.* Procedencia: *El pájaro verde*, 1860, núm. 3, p. 40. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Otras veces la patria barcelonesa se encarna en una mujer fuerte que tiene los arrestos necesarios para vigilar y salvaguardar el hogar; una mujer de armas tomar que es capaz de plantarse ante cualquier situación injusta y asumir decisiones drásticas (por ejemplo, saca el látigo con energía para reivindicar su opinión frente a quienes pretenden imponer un modelo de ensanche) (imagen 8). También encarna a la mujer corriente, a la mujer de barrio que ya tiene una cierta edad y experiencia, pero, sobre todo, agudeza para no ser engañada. Prepara su disfraz de carnaval con los retales de los atrasos, las gangas, la limpieza pública, el empedrado, el ensanche, el gas o la iluminación de las calles (imagen 9), y lo luce ante el político que pretende seducirla, al que, sin embargo, desprecia por conocerle demasiado⁶⁹ (imagen 10).

⁶⁹ *El pájaro verde*, 3 (1860), p. 40; 9 (1860), p. 169, y 2 (1861), p. 24.



Barcelona preparando su traje de Máscara para el próximo Carnaval

Imagen 9. Barcelona preparando su traje de Máscara para el próximo Carnaval. Procedencia: *El pájaro verde*, 1860, núm. 9, p. 169. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Conclusión

Por tanto, la personificación femenina de Barcelona fue utilizada como instrumento de identificación de un poder urbano asociado a un imaginario industrial y comercial, convertido en paradigma de progreso, que visualiza un orgullo de pertenencia diferenciada en el marco de una nación figurada en términos políticos y militares. Esta *alegorización de la diferencia* tiene su origen en una relación privilegiada de la ciudad con la Monarquía Hispánica, heredada de los usos representativos del Antiguo Régimen basados en un discurso de adhesión y protección. En la construcción de la nación liberal la alegoría de Barcelona funcionó como un dispositivo visual de intermediación entre lo local, donde esa memoria fue asumida como forma de legitimación de intereses propios, y la nueva estructura nacional, que reclamaba un compromiso patriótico común.



Mascarita, no me desprecies — No te canses, nunca mas alcanzarás mi favor; te conozco demasiado.

Imagen 10. *Mascarita, no me desprecies. Nunca más alcanzarás mi favor; te conozco demasiado.* Procedencia: *El pájaro verde*, 1861, núm. 2, p. 24. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

El liberalismo utilizó indistintamente las alegorías de España y de Barcelona para alentar ese sentimiento de implicación afectiva con su causa. De este modo, no solo se preservaba la identidad ciudadana, con sus aspiraciones, sino que se forjaba un imaginario de *capital*. Su carácter polisémico deriva de su uso autorrepresentativo o identificativo, retórico o propagandístico.

La humanización y feminización de la alegoría barcelonesa, presentada como un cuerpo animado con talante propio, traslada al imaginario social una forma de identificación política y de relación que responde a estereotipos de género. A la masculinidad de quienes detentan el poder se contraponen la personalidad femenina de la ciudad. En el marco institucional esa relación se articula en términos amorosos, protectores o sublimados, como mecanismos

de persuasión participativa armónica, pero en el discurso disidente que empieza a cuestionar la eficacia del gobierno, según muestra la prensa satírica, esa relación apunta hacia una tensión conflictiva, visualizada a través de comportamientos basados en la diferencia sexual.