# Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037






Número

## 23

## *Andalucía-América: Patrimonio cultural y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

## EQUIPO EDITORIAL

### DIRECTOR
RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada, España

### SUBDIRECTORA
YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada, España

### CONSEJO DE REDACCIÓN
ADRIÁN CONTRERAS GUERRERO
Universidad de Granada, España
FERNANDO LUIS MARTÍNEZ NESPRAL
Universidad de Buenos Aires, Argentina
EDGAR MEJÍA ORTIZ
Universidad de Granada, España
ELENA MONTEJO PALACIOS
Universidad de Jaén, España
MIRIAM TEJERO LÓPEZ
Universidad de Granada, España
MARÍA DOLORES VILLALBA SOLA
Universidad de Granada
LUIS FERNANDO VILLEGAS TORRES
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

### COMITÉ CIENTÍFICO
MARÍA LUISA BELLIDO GANT
Universidad de Granada, España
ANGELA BRANDÃO
Universidade Federal de São Paulo – Unifesp, Brasil
MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA
Instituto de Historia, Csic, Madrid, España
BLASINA CANTIZANO MÁRQUEZ
Universidad de Almería, España
MARÍA DOLORES CAPARRÓS MASEGOSA
Universidad de Granada, España
MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA
Universidad Complutense, Madrid, España
FERNANDO CHECA CREMADES
Universidad Complutense, Madrid, España
JAIME CUADRIELLO AGUILAR
Universidad Nacional Autónoma de México,
Ciudad De México, México
PEDRO DIAS
Instituto de Historia de Arte,
Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal
CRISTINA DOMENECH ROMERO
Fordham University, Nueva York, Estados Unidos
ISABEL MARTÍN FRAILE
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla,
Puebla de los Ángeles, México
CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ
Museo de América, Madrid, España
RAMÓN GUTIÉRREZ DA COSTA
Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana,
Buenos Aires, Argentina
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada, España
IGNACIO HENARES CUÉLLAR
Universidad de Granada, España
MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA
Universidad de León, España
THOMAS DACOSTA KAUFMANN
Princeton University, New Jersey, Estados Unidos
MÓNICA LÓPEZ VELARDE ESTRADA
Investigadora Independiente, México
MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
PAULA JIMENA MATIZ LÓPEZ
Universidad Externado de Colombia
CLAUDIA MATTOS
Universidad Estatal de Campinas, Brasil
MARÍA ISABEL MAYORGA HERNÁNDEZ
Universidad Nacional de Colombia
VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES
Universitat Jaume I, Castellón, España
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
Universidad de Extremadura, España
JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA
Universidad de Málaga, Málaga, España
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ
Universidad de Sevilla, España
GERARDO MOSQUERA
Comisario Independiente, La Habana, Cuba
JOSÉ DE NORDENFLYCHT
Universidad de Playa Ancha, Valparaiso, Chile
FERNANDO QUILES GARCÍA
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España
INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universitat Jaume I, Castellón, España
ANA RUIZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada, España
MARIO SARTOR
Universidad de Udine, Udine, Italia
MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA
Universidad de Granada, España
MIGUEL TAÍN GUZMÁN
Universidade de Santiago, Santiago de Compostela, España
ALEJANDRO VILLALOBOS PÉREZ
Universidad Nacional Autónoma de México,
Ciudad De México, México
ANA ZABÍA DE LA MATA
Museo de América, Madrid, España
MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA
Universidad Tecnológica de La Habana, La Habana, Cuba



### EDITA
Grupo de Investigación “Andalucía-América. Patrimonio cultural y relaciones artísticas”. HUM-806. Universidad de Granada

### PERIODICIDAD
Anual

### TÍTULO CORTO
Quiroga

### DIRECCIÓN DEL EDITOR
Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras
Campus Universitario de Cartuja s/n. 18071 - Granada

### CORREO ELECTRÓNICO Y TELÉFONO DE CONTACTO
revistaquiroga@ugr.es / 958241768

### PÁGINA WEB
https://revistaseug.ugr.es/index.php/quiroga

### COLABORAN
RED IBEROAMERICANA DE INVESTIGADORES
EN ARTE Y PATRIMONIO “ANDALUCÍA Y AMÉRICA:
CAMINOS DE LA CULTURA” (AUIP).
Proyecto PID2021-123647NB
financiado por MICIU/AEI /10.13039/501100011033
y por FEDER, UE.
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE,
UNIVERSIDAD DE GRANADA.

### DISEÑO
JOSE LUIS ANGUITA YANGUAS

### MAQUETACIÓN
VIRGINIA VÍLCHEZ LOMAS / JOSE ANTONIO RUIZ GARCÍA


### IMÁGENES DE PORTADA
Friedrich Graetz. Persuasive nymphs trying to lure the coy faun into the presidential waters. Puck, Vol. XIII, n.º 337, 22 de agosto de 1883, págs. 395-396. Copyright Library of Congress.
Aurélio de Figueiredo. Lei Áurea no Amazonas. Óleo-sobre tela. s/d. Pinacoteca do Estado do Amazonas. Manaus. Brasil. Copyright Pinacoteca do Estado do Amazonas.


### ISSN 2254-7037



LatinTravel
La construcción de la imagen de Andalucía a través de la mirada latinoamericana (1850-1950)
PID2021-123647NB-I00, financiado por:
MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES
Cofinanciado por la Unión Europea
AGENCIA ESTATAL DE INVESTIGACIÓN
UNIVERSIDAD DE GRANADA


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

Quiroga
Revista de Patrimonio Iberoamericano

Número 23

Octubre 2024

ISSN 2254-7037

392 páginas

# Índice

## Dossiê: O Brasil Viajante

Apresentação
*Angela Brandão* 15

Presentación
*Angela Brandão* 19

A história feita de histórias
*Ana Maria de Moraes Belluzzo* 22

Da porcelana chinesa à pintura do Rio das Mortes, Minas Gerais
*Letícia Martins de Andrade* y *Luciana Braga Giovannini* 40

Gros de Prangey y Josephine Houssay: Viajeras francesas en Brasil del siglo XIX
*Elaine Dias* 54

O estrangeirismo das pequenas esculturas de santos-amuletos
*Joyce Farias* 64

Aurélio de Figueiredo, viagens e descentralização de coleções
*Moema de Bacelar Alves* 74

1924-2024 El viaje de descubrimiento de Brasil, cien años después
*Angela Brandão* 86

Gilberto Freyre e os orientalismos
*Cássio Fernandes* 98

## Dossier: De la retórica visual a la publicidad

Presentación
*Reyes Escalera Pérez* 110

Quiroga
Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037

Número 23

Octubre 2024

392 páginas

| | |
|---|---|
| El triunfo como retórica visual. La serie emblemática *patientiae triumphus*<br>*Rafael García Mahíques* | 112 |
| El uso de *exempla* en el *Defensorium* (s. XV) De Retz sobre la virginidad de María<br>*Fernando Moreno Cuadro* | 126 |
| Emblemática en el margen: sus variaciones en la segunda mitad del siglo XVI<br>*María José Cuesta García de Leonardo* | 138 |
| *Instruendo Delecta:* Alciato en las aprobaciones de unas exequias peruanas<br>*Silvia Cazalla Canto* | 150 |
| El arte entra en campaña. Cultura visual, caricatura y elecciones en EE. UU.<br>*José Javier Azanza López* | 162 |
| La serie de cromos *Mots et devises*: el uso comercial de la tradición emblemática<br>*José Julio García-Arranz* y *Isabelle Moreels* | 178 |
| Gallicromos: referentes visuales en los cromos del primer álbum de Gallina Blanca (1945)<br>*Sonia Ríos-Moyano* | 192 |
| El *díptico de la muerte* de Baldung Grien: ¿dónde está, ¡oh muerte! tu victoria?<br>*Rafael Zafra Molina* | 206 |
| Perro Sanxe y Georgia Meloni: retórica visual en la imagen del poder<br>*Luis Vives-Ferrándiz Sánchez* | 216 |
| La aflicción de María y el sueño de S. José: un lienzo inédito de Miguel Cabrera<br>*José Ignacio Mayorga Chamorro* | 230 |

Quiroga
Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037

Número 23

Octubre 2024

392 páginas

La destrucción de Troya en el arte y la cultura visual 242
*M.ª Inmaculada Rodríguez Moya*

## Artículos

Museos y patrimonios inmateriales de la frontera hispano-portuguesa 258
*Irene Sánchez Izquierdo*

Las grisallas franciscanas de Mallorca y Menorca y su conexión con Nueva España 274
*Margarita Novo Malvárez*

El patrimonio industrial almeriense. Percepción social para su uso turístico 286
*Almudena García-Ruiz* y *M.ª Paz Sáez-Pérez*

Arquitetura sonora dos órgãos sêxtuplos da Real Basílica de Mafra 300
*Marco Brescia*

Cuerpos y voces disidentes: memoria de la dictadura en *Pinturas de guerra* 310
*Marie-Caroline Leroux*

Puentes de fábrica de la Edad Contemporánea en Granada 322
*Antonio Burgos Núñez* y *Juan Carlos Olmo García*

## Entrevistas

A usted la palabra. Entrevista a Giovanni Poggi, ceramista y colaborador de Wifredo Lam 338
*Surisday Reyes Martínez*

Ana Belluzo. Conversa sobre a história do Brasil dos viajantes 346
*Marina Grinover y Ana Maria de Moraes Belluzzo*

Quiroga
Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037

Número 23

Octubre 2024

392 páginas

Graciela Viñuales, arquitecta entre dos mundos 352
*Iván Panduro Sáez*

Esther Cruces, España es una potencia archivística 364
*Antonio Yélamo Crespillo*

## Reseñas

Fernández Muñoz, Yolanda. *Extremadura en América a través de la obra de Francisco Becerra* 378
*Alicia Díaz Mayordomo*

Klich, Lynda. *Damián Ortega. Estridentópolis* 380
*Juan Agustín Mancebo Roca*

García Martínez, José Luis y Muñoz Jiménez, José Miguel. *Fray Alberto arquitecto (1575-1635). Los inicios del Barroco en España y Portugal: el arquitecto Fray Alberto de la Madre de Dios* 382
*Adolfo de Mingo Lorente*

Guasch Marí, Yolanda y López Guzmán, Rafael (Coords.). *Viajes y artistas desde América a Andalucía entre dos siglos (XIX y XX)* 384
*Blanca García Moreno-Torres*

Gómez Román, Ana María. *El Palacio del Conde de Luque en Granada Despliegue artístico y nobleza ilustrada* 386
*Mario Segovia Portillo*

Maza, Francisco de la. *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía* 388
*Jesús María Ruiz Carrasco*

Quiroga
Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037

Número 23

Octubre 2024

392 páginas

# Index

## Dossiê: O Brasil Viajante

Apresentação
*Angela Brandão* 15

Presentación
*Angela Brandão* 19

A history made of stories
*Ana Maria de Moraes Belluzzo* 22

From chinese porcelain to the painting of Rio das Mortes, Minas Gerais
*Letícia Martins de Andrade* and *Luciana Braga Giovannini* 40

Gros de Prangey and J. Houssay: french women travelers in 19th century Brazil
*Elaine Dias* 54

The foreignness of the small sculptures of saints amulets
*Joyce Farias* 64

Aurélio de Figueiredo, travel and decentralization of collections
*Moema de Bacelar Alves* 74

1924-2024 Brazil´s discovery voyage, one hundred years later
*Angela Brandão* 86

Gilberto Freyre and orientalisms
*Cássio Fernandes* 98

## Dossier: De la retórica visual a la publicidad

Presentación
*Reyes Escalera Pérez* 110

Quiroga
Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037

Issue 23

October 2024

392 pages

| | |
|---|---|
| The triumph as visual rhetoric. The emblematic series *patientiae triumphus*<br>*Rafael García Mahíques* | 112 |
| The use of *exempla* in Franz Von Retz's *defensorium* (15th century) on the virginity of Mary<br>*Fernando Moreno Cuadro* | 126 |
| Emblematic in the margin: its variations in the second half of the 16th century<br>*María José Cuesta García de Leonardo* | 138 |
| *Instruendo delecta:* alciato in the approvals of peruvian funerals<br>*Silvia Cazalla Canto* | 150 |
| Art enters the campaign. Visual culture, caricature and elections in the USA<br>*José Javier Azanza López* | 162 |
| The *Mots et Devises* trade card series or the commercial use of the emblematic tradition<br>*José Julio García-Arranz* and *Isabelle Moreels* | 178 |
| Gallicromos: visual references in the cromos of the first album of Gallina Blanca (1945)<br>*Sonia Ríos-Moyano* | 192 |
| The *diptych of the death* of Baldung Grien: where is, oh death! Your victory?<br>*Rafael Zafra Molina* | 206 |
| Perro Sanxe and Georgia Meloni: visual rhetoric in the image of power<br>*Luis Vives-Ferrándiz Sánchez* | 216 |
| The affliction of Mary and the dream of St Joseph: a newly discovered painting by Miguel Cabrera<br>*José Ignacio Mayorga Chamorro* | 230 |

Quiroga
Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037

Issue 23

October 2024

392 pages

The fall of Troy in art and visual culture 242
*M.ª Inmaculada Rodríguez Moya*

## Articles

Museums and intangible heritage of the Spain-Portugal border 258
*Irene Sánchez Izquierdo*

The Franciscan grisailles in Majorca and Minorca and their connection to New Spain 274
*Margarita Novo Malvárez*

The industrial heritage of Almeria. Social perception for tourism use
*Almudena García-Ruiz and M.ª Paz Sáez-Pérez*

Sound architecture of the six organs of the Royal Basilica of Mafra 300
*Marco Brescia*

Dissident bodies and voices: memory of the dictatorship in Pinturas de guerra 310
*Marie-Caroline Leroux*

Late Modern Period Masonry bridges in Granada 322
*Antonio Burgos Núñez* and *Juan Carlos Olmo García*

## Interviews

A usted la palabra. Entrevista a Giovanni Poggi, ceramista y colaborador de Wifredo Lam 338
*Surisday Reyes Martínez*

Ana Belluzo. Conversa sobre a história do Brasil dos viajantes 346
*Marina Grinover y Ana Maria de Moraes Belluzzo*

Graciela Viñuales, arquitecta entre dos mundos 352
*Iván Panduro Sáez*

Esther Cruces, España es una potencia archivística 364
*Antonio Yélamo Crespillo*

Quiroga
Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037

Issue 23

October 2024

392 pages

## Book Reviews


| | |
|---|---|
| Fernández Muñoz, Yolanda. *Extremadura en América a través de la obra de Francisco Becerra*<br>*Alicia Díaz Mayordomo* | 378 |
| Klich, Lynda. *Damián Ortega. Estridentópolis*<br>*Juan Agustín Mancebo Roca* | 380 |
| García Martínez, José Luis y Muñoz Jiménez, José Miguel. *Fray Alberto arquitecto (1575-1635). Los inicios del Barroco en España y Portugal: el arquitecto Fray Alberto de la Madre de Dios*<br>*Adolfo de Mingo Lorente* | 382 |
| Guasch Marí, Yolanda y López Guzmán, Rafael (Coords.). *Viajes y artistas desde América a Andalucía entre dos siglos (XIX y XX)*<br>*Blanca García Moreno-Torres* | 384 |
| Gómez Román, Ana María. *El Palacio del Conde de Luque en Granada Despliegue artístico y nobleza ilustrada*<br>*Mario Segovia Portillo* | 386 |
| Maza, Francisco de la. *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía*<br>*Jesús María Ruiz Carrasco* | 388 |

# Dossiê

# O Brasil viajante


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# APRESENTAÇÃO

Muitas vezes a história da arte se preocupou em fixar os fenômenos artísticos em geografias concretas, demarcado ao mesmo tempo o desenvolvimento cronológico, o que resultou na definição de escolas artísticas, estilos regionais ou nacionais, locais de origem e formação dos artistas, localização das obras, etc. No entanto, a história da arte – sem necessariamente deixar de lado seus compromissos com a tradição da disciplina – tem se interessado também pelos deslocamentos de objetos e artistas, ideias, preceitos ou teorias, em diferentes períodos, como expressões de movimentos, migrações, diásporas, manifestações artísticas que surgem de trânsitos, passagens, no vai-e-vem ou entre-lugares. Nesse sentido, o tema da viagem como elemento disparador de expressões estéticas ganha um foco central.



Esta coletânea de artigos é resultado do interesse pelas representações do Brasil – como território geográfico, porém igualmente como território artístico e literário – na perspectiva dos viajantes. Interessa-nos refletir sobre variadas personagens e experiências, individuais ou coletivas, com um olhar científico e estético, de viajantes estrangeiros solitários ou partícipes de expedições, os quais percorreram o Brasil desde o primeiro século da conquista.

No entanto, são igualmente temas destas reflexões os viajantes brasileiros que percorreram seu próprio País. Viajantes estrangeiros ou brasileiros os quais, sob o impacto da experiência da viagem, registraram o Brasil das mais diferentes formas, literárias ou científicas, cartográficas, etnográficas ou artísticas – entendendo que estas diferentes linguagens e formas de expressão não raro se entrecruzam e se confundem. Perguntamo-nos de que modo tais viajantes desenvolveram novos olhares ou reproduziram formas convencionais de ver nosso espaço, nossa natureza, nossas paisagens, grupos humanos, cidades e culturas.

Este dossiê acolheu também narrativas e perspectivas de viajantes brasileiros que se deslocaram para fora do país, cujas experiências resultaram em registros variados e definidores de um olhar lançado a partir do Brasil sobre diferentes partes do mundo.

Foram incluídos, igualmente, objetos que "viajam" – obras de arte compreendidas em suas expressões variadas que circularam como mercadorias, levando consigo ideias, formas, imagens.

Em 2024 completam-se trinta anos de publicação do livro monumental que marcou toda uma geração de pesquisadores brasileiros e historiadores da arte, *O Brasil dos Viajantes* de Ana Maria de Moraes Belluzzo. Este dossiê é uma sincera homenagem à autora e sua obra. Contamos com a importante participação da própria historiadora, ao enriquecer esta coletânea com um surpreendente texto de reflexão sobre seu livro, ao completar três décadas como uma referência ainda atual. Porém, nas palavras de Belluzzo, "trinta anos transcorridos desde a realização d'*O Brasil dos Viajantes* – é muito tempo para as urgências de um país como o Brasil." A autora propõe, assim, uma extraordinária revisão, por um lado concentrada na obra de Hans Staden e nas representações dos povos originários; e, por outro, debruça-se sobre as criações dos povos indígenas, como sujeitos artísticos, na contemporaneidade. Esta homenagem se completa com a reveladora entrevista concedida por Ana Maria de Moraes Belluzzo a Marina Mange Grinover.

O texto finamente escrito por Letícia Martins de Andrade e Luciana Giovannini, a partir do estudo de caso de uma pintura em Minas Gerais da segunda metade do século XVIII, traz uma inédita possibilidade de interpretação para as porcelanas – como "objetos viajantes" – deslocadas da China para a América Portuguesa. Tais peças ganham um papel para além de sua função de uso (e de luxo) e passam a ser compreendidas como modelos iconográficos para pinturas de forro. Uma hipótese que abrirá, certamente, novos caminhos investigativos como um passo adiante em relação aos modelos gráficos, os quais vêm sendo mais comumente apontados como referencial para as pinturas coloniais no Brasil.



Contamos com uma relevante contribuição para este compêndio, com o texto que se abre para revisão historiográfica em curso, capaz de perceber as contribuições de mulheres artistas. A partir de seus estudos abrangentes sobre os artistas franceses no Brasil do século XIX, a pesquisadora Elaine Dias nos surpreende com os episódios culturais que envolvem duas mulheres artistas francesas em solo brasileiro: Gros de Prangey e Josephine Houssay.

O texto de Joyce Farias, traz a positiva e desconcertante interpretação das obras de artistas africanos deslocados para o Brasil, como escravizados, para o trabalho agrícola na região do Vale do Paraíba. O apagamento das individualidades e subjetividades pelo violento processo de escravização não permitiu que, até o momento, tais obras de arte pudessem ser compreendidas em sua lógica criativa própria, com base em movimentos religiosos e artísticos, nem se tenha estabelecido um esforço correto de atribuição de autorias.

Moema de Bacelar Alves, por sua vez, colabora para aprimorar este conjunto de textos com o artigo *Aurélio de Figueiredo, viagens e descentralização de coleções*, abordando aspectos pouco conhecidos sobre o artista como um viajante no contexto da transição do século XIX ao XX e seu papel como articulador de novos sentidos para o sistema das artes e o colecionismo no Brasil.

Este dossiê se apresenta no ano de 2024, quando celebramos os 100 anos da excursão pelas cidades históricas de Minas Gerais que ficou conhecida como "Viagem de Descoberta do Brasil", empreendida pelo grupo dos Modernistas de São Paulo. Um dos artigos aqui reunidos, de Angela Brandão, traça uma breve revisão historiográfica sobre o tema e aponta um aspecto não exatamente negligenciado,

mas ainda instigante: o trem de passageiros no Brasil do início do século XX como um mecanismo para novas sensibilidades de olhar o passado colonial.

Nosso dossiê inclui um texto de Cássio Fernandes sobre os "orientalismos" na interpretação do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, tecida em viagem a Portugal e outrora terras portuguesas no Oriente e na África, nos anos 1950, capaz de reabrir um aspecto bastante atual e pouco explorado na obra do autor de *Casa Grande & Senzala*. Aqui, o Brasil é visto como um território do Sul, mais ligado aos múltiplos Orientes, Ásias, Áfricas e Península Ibérica, onde o projeto de europeização do século XIX, por meio de modelos ingleses e franceses, caracterizou-se como uma nova página de colonialismo e de apagamento de nossos orientalismos.

O leitor atento poderá desfrutar dos escritos aqui organizados, tanto na leitura em separado de cada artigo quanto em conjunto, como descoberta de ângulos pouco conhecidos da história e da historiografia das artes no Brasil – no que se refere à temática da viagem – mas também à guisa de revisão das abordagens aparentemente cristalizadas. Os que poderiam parecer, à primeira vista, simples detalhes nos levarão, em realidade, a partir de agora, ao tomarmos contato com este dossiê, a inusitados questionamentos de certezas e conclusões até então consideradas definitivas. Tal convite não deixa de ser, quiçá, um desafio.

ANGELA BRANDÃO
Coordenador de Dossiê
Universidade Federal de São Paulo, Brasil


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# PRESENTACIÓN

En numerosas ocasiones, la historia del arte, se ha preocupado en ubicar los fenómenos artísticos en una geografía concreta marcando, a la vez, el desarrollo cronológico derivándose la definición de escuelas artísticas, estilos regionales o nacionales, lugares de origen y formación de artistas, localización de obras, etc. Sin embargo, la historia del arte —sin necesariamente dejar a un lado sus compromisos con la tradición de la disciplina— se ha interesado, también, por los desplazamientos de objetos y artistas, ideas, preceptos o teorías, en diferentes períodos, como expresiones de movimientos, migraciones, diásporas, manifestaciones artísticas que surgen de tránsitos, pasajes, en el ir y venir o entre lugares. En ese sentido, el tema del viaje como elemento generador de experiencias estéticas se convierte en un foco central.



Esta serie de artículos es resultado del interés por las representaciones de Brasil —como territorio geográfico, pero igualmente como territorio artístico y literario— desde la perspectiva de los viajeros. Nos interesa reflexionar sobre variados personajes y experiencias, individuales o colectivas, con una mirada científica y estética, de viajeros extranjeros solitarios o participantes en expediciones, que han recorrido Brasil desde el primer siglo de la conquista.

Sin embargo, son igualmente temas de estas reflexiones los viajeros brasileños que recorrieron su propio país. Extranjeros o brasileños que, bajo el impacto de la experiencia del viaje, registraron Brasil de las más distintas formas, literarias o científicas, cartográficas, etnográficas o artísticas —entendiendo que estos diferentes lenguajes y formas de expresión a veces se entrecruzan y se confunden. Nos preguntamos de qué modo tales viajeros desarrollaron nuevas miradas o reprodujeron formas convencionales de ver nuestro espacio, nuestra naturaleza, nuestros paisajes, grupos humanos, ciudades y culturas.

Este dossier acogió, también, narrativas de viajeros brasileños que se desplazaron fuera del país, cuyas experiencias ofrecieron registros variados, definidores de una mirada desde Brasil hacia diversas partes del mundo.

Están incluídos, igualmente, objetos que "viajan" —obras de arte de diversa cualidad que circularon como mercaderías, llevando ideas, formas e imágenes.

En 2024, se cumplen treinta años de la publicación del libro monumental que ha marcado toda una generación de investigadores brasileños e historiadores del arte, *O Brasil dos Viajantes* de Ana Maria de Moraes Belluzzo. Este dossier es un sincero homenaje a la autora y su obra. Contamos con la fundamental participación de la historiadora que enriquece este dossier con un sorprendente texto de reflexión sobre su propio libro al completar tres décadas como una referencia que sigue actual. Sin embargo, en las palabras de Belluzzo, "treinta años transcurridos desde la realización d'*O Brasil dos Viajantes* – es mucho tiempo para las urgencias de un país como Brasil." La autora propone, así, una extraordinaria revisión, de un lado concentrada en la obra de Hans Staden y en las representaciones de los pueblos originarios y, de otro, abierta a las creaciones de los indígenas, como sujetos artísticos, en la contemporaneidad. Este homenaje se completa con la reveladora entrevista concedida por Ana Maria de Moraes Belluzzo a Marina Mange Grinover.

El texto delicadamente escrito por Letícia Martins de Andrade y Luciana Giovannini, a partir del estudio de caso de una pintura en Minas Gerais de la segunda mitad del siglo XVIII, trae una inédita posibilidad de interpretación para las porcelanas —objetos viajeros— desplazadas de China para la América Portuguesa. Esas piezas desarrollan un papel más allá de objetos de uso (y de lujo) y pasan a ser comprendidas como modelos iconográficos para pinturas de cubiertas. Una hipótesis que abrirá, ciertamente, nuevos caminos investigativos como un paso adelante en relación a los modelos gráficos, los cuales han sido más comúnmente apuntados como referencia para las pinturas coloniales en Brasil.



Contamos con una relevante contribución para este compendio, con el texto que se abre para la revisión historiográfica en curso, capaz de percibir el papel de las mujeres artistas. A partir de sus estudios más amplios sobre los artistas franceses en Brasil del siglo XIX, Elaine Dias nos sorprende aquí episodios culturales en torno a dos artistas francesas en suelo brasileño: Gros de Prangey y Josephine Houssay.

El texto de Joyce Farias, trae una positiva interpretación de las obras de artistas africanos desplazados a Brasil como esclavos, para el trabajo agrícola en la región del Valle del Río Paraíba. La anulación de las individualidades y subjetividades impuesta por el violento proceso de esclavización no ha permitido que, hasta el momento, tales obras de arte pudiesen ser comprendidas en su lógica creativa propia, con base en movimientos religiosos y artísticos, tampoco ha posibilitado que se haya establecido un esfuerzo mínimo de atribución de autorías.

Moema de Bacelar Alves, a su vez, colabora para potenciar este conjunto de textos con el artículo titulado *Aurélio de Figueiredo, viajes y descentralización de colecciones*, abordando aspectos poco conocidos del artista como viajero en el contexto de la transición del siglo XIX al XX y su papel en cuanto articulador de nuevos puntos de vista para el sistema de las artes y del coleccionismo en Brasil.

Este dossier se presenta justamente en 2024, cuando celebramos los 100 años de la excursión por las ciudades históricas de Minas Gerais, conocida como "Viaje de Descubrimiento de Brasil", emprendida por el grupo de artistas e intelectuales de las vanguardias de São Paulo. Uno de los artículos aquí reunidos, de Angela Brandão, traza una breve revisión historiográfica sobre el tema y apunta un aspecto no exactamente desatendido, pero aún sin analizar: los trenes de pasajeros en Brasil del inicio del siglo XX como un mecanismo para nuevas sensibilidades de mirada sobre el pasado colonial.

Nuestro dossier incluye un texto de Cássio Fernandes sobre los "orientalismos" en la interpretación del sociólogo brasileño Gilberto Freyre, tejida en los años 1950, capaz de reabrir un aspecto bastante actual en la obra del autor de *Casa Grande & Senzala*. Aquí, Brasil es visto como un territorio del Sur, más ligado a los múltiples Orientes, Ásias, Áfricas y Península Ibérica, donde el proyecto de europeización del siglo XIX, por medio de modelos ingleses y franceses, se caracterizó como una nueva página de colonialismo y de ocultamiento de nuestros orientalismos.

El lector podrá disfrutar de los escritos aquí organizados, tanto en la lectura de cada artículo por separado, en conjunto, como del descubrimiento de ángulos poco conocidos de la historia y de la historiografía del arte en Brasil —en lo que se refiere a la temática del viaje— pero también a modo de revisión de abordajes aparentemente cristalizados. Los que podrían parecer, a primera vista, simples detalles nos llevarán, en realidad, al tomar contacto con este dossier, a inusitados cuestionamientos de certezas y conclusiones hasta ahora consideradas definitivas. Tal invitación no deja de ser, quizás, un desafío.

ANGELA BRANDÃO
Coordinadora del Dossier
Universidade Federal de São Paulo, Brasil

# A HISTÓRIA FEITA DE HISTÓRIAS
# A HISTORY MADE OF STORIES


## Resumen

Trinta anos atrás, era publicado o livro *O Brasil dos Viajantes*. Visava a estudar imagens elaboradas por artistas e cientistas europeus que estiveram no Brasil entre os séculos XVI e XIX. Ao mesmo tempo, as obras eram exibidas em São Paulo e em Lisboa. Mereceu especial destaque a obra fundadora da literatura de viagem ao Brasil de Hans Staden. Aponto a atual emergência da arte contemporânea ameríndia, anúncio da nova disposição dos povos originários para o diálogo intercultural.



## Palabras clave

Artes gráficas, Cultura ameríndia, Europeus no Brasil, Investigação interdisciplinar, Relações interétnicas.



## Ana Maria de Moraes Belluzzo

Universidade de São Paulo, Brasil

Profesora Jubilada Catedrática de Historia del Arte, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de la Universidade de São Paulo. Actúa como investigadora y curadora independiente. Membro de la International Association of Art Critics and Comité International d' Histoire de l'art. Es autora del libro *O Brasil dos Viajantes*, 3 v. (1a ed. en 1994).



## Abstract

Thirty years ago, *O Brasil dos Viajantes* was published. It aimed to study images created by European artists and scientists who were in Brazil between the 16th and 19th centuries. At the same time, the works were exhibited in São Paulo and Lisbon. The founding work of travel to Brazil literature, by Hans Staden, deserves to be highlighted. I emphazise the current emergence of contemporary Amerindian art, wich signal a new inclination of original peoples for intercultural dialogue.



## Key words

Amerindian cultures, Europeans in Brazil, Graphic arts, Interdisciplinary research, Interethnic relations.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/II/2024
Fecha de revisión: 09/IV/2024
Fecha de aceptación: 09/IV/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



ORCID: 0009-0009-1016-3229



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0001

# A HISTÓRIA FEITA DE HISTÓRIAS

Minha abordagem sobre o tema da viagem deriva de um alentado estudo desenvolvido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, com o propósito de interrogar imagens elaboradas por viajantes que passaram pelo Brasil, entre os séculos XVI e XIX, que nos propiciouuma reflexão sobre a arte na história do Brasil e nos levou a compendiar representações visuais, referências e fontes sobre a questão. Trinta anos atrás, publicávamos o livro *O Brasil dos Viajantes*, enquanto ganhava visibilidade um importante acervo de obras sobre o Brasil, exposto no Museu de Arte de São Paulo em 1994 e conduzido em seguida ao Centro Cultural de Belém, em Lisboa, em 1995, exposições em que atuei como curadora[1]. O nome escolhido para a mostra — *O Brasil dos Viajantes* — deixava subentender que, aquém do país visto por viajantes europeus, haveriam de existir outros Brasis na visão dos habitantes.

*O Brasil dos Viajantes* gerou a oportunidade de revermos a formação do país; ensejou o retorno às coleções europeias em busca de nossas imagens, dispersas em vários países. A presença das obras em exposição foi um momento significativo para a retomada de nossa história. As peças, em grande parte conservadas em coleções estrangeiras, seriam vistas pelo público brasileiro pela primeira vez. Elas surpreendiam e testemunhavam capítulos pouco conhecidos, a qualidade das imagens atraía a sensibilidade e, quiçá, instigava o entendimento.

O trabalho teve por base o pressuposto de que "o ato de ver" não é uma ocorrência natural e sim um fato histórico, interligado aos critérios de valoração e aos modos operativos de que o homem dispõe. A característica marcante desse estudo iconográfico de representações visuais feitas por viajantes estrangeiros era, portanto, a diferença constitutiva da realidade do observador e do objeto observado. Em outras palavras: a defasagem existente entre mentalidade e equipamento dos observadores europeus e as circunstâncias de vida dos habitantes nativos, o que coloca a linguagem no cerne das investigações, seja ela gráfica, pictórica, literal, gravada ou constituída por demais meios que operam a construção de sentido.

As representações visuais estudadas, embora construídas de modo diversificado, assemel-

havam-se, ao revelar aspectos de um país de formação colonial e cultura dependente, sob a forma de fragmentos que, por sua vez, compunham outras histórias. Não fomos os autores e nem sempre os protagonistas. Fomos vistos – não nos fizemos visíveis. Não nos pensamos – fomos pensados. Contudo, os sentidos impressos em linguagem visual participam da formação da nossa história, imprimem-se na memória do país e povoam nosso inconsciente. O claro reconhecimento de nossa formação intercultural e desse importante legado convivem com o teor conflitivo que funda a relação entre diferentes culturas, e marca a memória de países de matriz colonial.

*O Brasil dos Viajantes* nasceu do interesse pelo imaginário, com a intenção de introduzir no debate cultural o pensamento expresso em linguagem visual. Grande parte dos autores que trataram do legado dos viajantes, se não a totalidade dos que desenvolveram especulações em torno do assunto, privilegiaram o estudo de textos literários, nos quais basearam suas afirmações, desconsiderando significações de âmbito visual, presentes em obras plásticas e gráficas.

Uma rápida síntese d'*O Brasil dos Viajantes* pode dar uma ideia da abrangência dos assuntos contemplados, recortados de acordo com peculiaridades do nosso perfil histórico. Os tópicos em torno dos quais as obras foram reunidas não chegavam a configurar modos de visualidade, propriamente. Revelou-se mais vantajoso deixar que as imagens figurassem com as significações em pulsão, sem que viessem alcançar a estabilidade das formas visuais pensadas pela lógica da arte.

A "imaginação diante do desconhecido" está na raiz das imagens da época das conquistas. Nelas prevalece a dimensão imaginária e fantástica em representações visuais das terras então recém-descobertas. As imagens do século XVI têm seu fundamento em analogias elaboradas pelos viajantes: em comparações entre o que viam e o que conheciam pelos próprios hábitos, entre o que viam e o que diziam os textos clássicos, nas semelhanças entre as aparências contemporâneas e as lições da antiguidade. Procediam por aproximação e o exercício substitutivo das metáforas predominava na linguagem simbólica vigente. Adiante retornarei a esse tema, a partir da obra do aventureiro alemão Hans Staden (1525-1576) – uma obra especial, um ponto fora da curva.

Os sábios e artistas holandeses que penetraram nas terras do Norte e do Nordeste brasileiro acompanhavam o comitiva de Maurício de Nassau – que invadiu o país a serviço da Companhia das Índias Orientais, firmando-se em Pernambuco (1630-1654) – foi que eles atestaram. Eles proporcionaram "a emergência histórica do observador", apto à apreensão visível das coisas da natureza, buscando entendê-las, uma a uma, em sua particularidade. Deixaram valioso acervo pré-científico de conhecimento sobre plantas, animais e sobre os homens do novo continente. Trata-se de um legado de relevância artística, com revelações estéticas, além de registros botânicos e zoológicos de interesse iconográfico nos respectivos campos de conhecimento. O botânico Georg Marcgraf (1610-1644) e o médico Willem Piso (1611-1678) foram os naturalistas responsáveis pela *Historia Naturalis Brasiliæ*, de 1648. Destacam-se as paisagens pintadas por Frans Post (1612-1689) e as pinturas de Albert Eckhout (c. 1612-c. 1665), dentre as quais figura o conjunto de quatro casais que indicam quatro estados civilizatórios: os Tapuia, nus e bárbaros, surgem colocados numa paisagem natural intocada; o casal mameluco é emoldurado pela natureza mais sensual; o casal da nação Tupi mostra o indígena aculturado da costa litorânea brasileira; e o casal negro, de origem africana, também aculturado, faz lembrar que o trabalho escravo era utilizado na produção canavieira

pernambucana no governo de Nassau. Nos três séculos de vida colonial, a literatura de viagem desempenhou importante papel para a divulgação no exterior das características dos habitantes e espécies do país.

Com a transferência abrupta da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, o reino de Portugal se estabelece na capital do Estado Brasileiro e a soberania e o governo do Império português passam a ser exercidos a partir do novo reino. O país se abria às nações amigas e se integra ao comércio exterior. É a partir da chegada da família real que a sociedade brasileira passa efetivamente a se configurar. A corte instalada no Rio de Janeiro convoca artistas, arquitetos, cientistas, missionários, comerciantes. Desde logo, recebe a Missão Artística Francesa (1816), responsável pela reconstrução urbana, entre outras tarefas civilizatórias, como a fundação da Academia Imperial de Belas Artes. Destaca-se nesse contexto Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Chegam ao país grandes expedições científicas, que se aventuram por territórios virgens, para conhecer as riquezas da natureza do país tropical. Também presenciam a vida dos indígenas e registram hábitos da vida dos habitantes.

O "encontro entre a arte e a ciência" preside o ciclo das grandes expedições científicas que percorrem o Brasil, no século XIX, quando o desenho era um meio de conhecimento científico. O modelo de representação artística adotado pela ciência clássica coincide sobretudo com um modelo de conhecimento exercido a partir do sentido da visão. A História Natural e, no seu interior, o reino da Botânica, oferecem o melhor exemplo desse modelo de conhecimento e ordenação do universo, exemplificado pelas espécies botânicas sob o sistema proposto por Carl Linée (1707-1778)[2]. A aliança entre sensibilidade e razão também remete aos ensinamentos de Alexander von Humboldt (1769-1859), autor de *Geografia das Plantas* e *Quadros da Natureza*, um cientista que assinala uma nova interdependência entre fenômenos do universo.

Com as expedições, chegam desenhistas de excepcional talento que registram o país. A Missão Austríaca (1817-1821) trouxe o desenhista Thomas Ender (1793-1875) e os notáveis naturalistas Spix (1781-1826) e Martius (1794-1868), autor da monumental *Flora Brasiliense*. A expedição do príncipe Maximilian von Wied-Neuwied (1782-1867), entre 1815 e 1817, pertencente ao círculo de Von Humboldt, foi a primeira a avistar indígenas Botocudo. Da expedição do Barão de Langsdorff (1774-1852), de 1822 a 1829, participa inicialmente o artista Johan Moritz Rugendas (1802-1859)[3]. Os cientistas estrangeiros que vieram ao Brasil no século XIX retornaram aos países de origem, levando suas anotações e levantamentos para conclusão dos estudos em circuito europeu.

Coube por fim investigar a "construção da paisagem" por artistas viajantes no século XIX e os artifícios utilizados na elaboração de uma "natureza brasileira", focalizando principalmente prospectos, panoramas, vistas e paisagens, que que foram recebidos e assimilados no país. Cito entre esses criadores: Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), Felix Emille Taunay (1795-1881), Henri-Nicolas Vinet (1817-1876), Johann Georg Grimm (1846-1847), Eduard Hildebrandt (1818-1869).

Retomo, a seguir, um exemplo paradigmático d'*O Brasil dos Viajantes*, concebido pelo olhar estrangeiro de Hans Staden. Não por acaso, volto por seu intermédio à época em que a Europa se abria para o Novo Mundo e era obrigada a repensar a própria cultura e as bases sobre as quais ergueu sua visão de mundo. É esse o momento em que principiam os estudos etnográficos. Lembro que a mentalidade portuguesa imaginou o indígena inscrito emblematicamente nos quadros da arte religiosa, imagem do bem ou do mal. A imaginação francesa elaborou o indígena como tema pagão, por meio

dos artifícios da arte cortesã, aristocrática. A versão germânica e, em certa medida, a dos Países Baixos, privilegiou a empatia, o fenômeno psicológico, introduzindo do sentimento em relação ao que observava, contradizendo a serena contemplação e colocando em cena dimensões da interioridade do observador.

Frequentemente, o olhar do viajante é tido como visão distante, longínqua. A obra de Hans Staden, no entanto, constitui um caso excepcional da aproximação do estrangeiro com os povos da terra – nela os indígenas não são tema, mas pessoas vivas com as quais o autor se relaciona.

## 1. O RELATO MARAVILHOSO DE STADEN

Na origem dos relatos de um viajante alemão sobre o Brasil está a memória fundadora de nossa literatura de viagem. *Viagem ao Brasil*, de Hans Staden, narra a experiência de dois percursos marítimos feitos ao "Novo Mundo. América", em que ele descreve tanto turbulências e contratempos enfrentados pelo navegador, quanto adversidades que põem à prova o aventureiro em terra estranha. O escritor focaliza o naufrágio sofrido na costa brasileira em 1549 e os acontecimentos vividos entre indígenas Tupinambá, pelos quais foi capturado e ameaçado de ser comido. No longo tempo passado entre eles, percebeu os modos de vida desses habitantes locais e as relações que se estabeleciam entre colonizadores, nativos e exploradores. Descobriu também como manejá-los e ludibriá-los, para se salvar. No regresso à Europa, em sinal de graça por estar de volta salvo, Staden publicou o livro ilustrado com mais de 50 xilogravuras, produzidas sob sua orientação, para fazer ver o ocorrido e tornar o relato verossímil. A obra veio a se tornar um clássico da nossa literatura histórica, e marca profundamente a memória do Brasil. *Warhaftige Historia*, de Hans Staden, que aparece em Marburg, na Alemanha, em 1557[4], inscreve observações de interesse etnográfico na narrativa popular. Suas imagens atiçam os viajantes dos séculos XVI e XVII.



***Fig. 1. Anônimo. Dois chefes tupinambás com os corpos adornados por plumas. Xilogravura. 1557. Ilustração do livro de Hans Staden, Viagem ao Brasil, Marburg, pág. 129.***

O livro, organizado em duas partes, compreende diferentes modos de narrar. Na primeira delas, Hans Staden é autor-personagem de uma narrativa feita na primeira pessoa, ocupa lugar central e conduz o andamento do texto por meio de suas peripécias. Em meio às andanças, faz observações de interesse histórico e etnográfico.

Na segunda parte, ele apresenta um relatório com informações mais objetivas da viagem, sobre a terra – que ele chamava de América – e sobre a vida dos indígenas.

Staden descreve o ocorrido em duas viagens, saindo primeiramente de Lisboa para o país dos selvagens Tupiniquim, "súditos d'el Rei de Portugal". Conta que, próximo à linha equinocial, encontra terra à vista ao lado do Cabo de Santo Agostinho, chegando ao porto de Pernambuco e dirigindo-se ao local onde se encontrava a colônia portuguesa Vila de Olinda. Sendo aliado dos portugueses, Hans Staden luta nessa região contra a ameaça de selvagens Caeté à Vila Olinda. Na segunda viagem, parte em um barco do porto de Sevilha, de onde saem, ao todo, três



*Fig. 2. Anônimo. Sem título (Ilha de Itamaracá [Ipãuassú Itamaracá]na foz do rio Igarassu. Luta com índios Caeté). Xilogravura. 1557. Ilustração do livro de Hans Staden Viagem ao Brasil. Marburg, pág. 35.*

navios da armada do rei da Espanha a caminho do Rio da Prata, região em que os espanhóis mantinham boas relações com indígenas Carijó. Seu barco, porém, naufraga antes de chegar ao destino, estando mais ao norte, e consegue alcançar a terra. Era preciso saber em que país de selvagens naufragara, descobrindo estar em território dos *tuppin inkin*, amigos da nação brasílica. Conta o alemão que se encontrava em *Itenge-Ehn*, no modo como soa aos seus ouvidos a fala indígena *Itá nhaen* ["bacia de pedra", em tupi] – *Itanhaém* em português. Texto e figuras do livro de Staden visam a esclarecer rotas e lugares. Ficamos sabendo que ele aportara no território de São Vicente, onde os portugueses estavam sitiados, tendo ao norte os povos Tupinambá e ao sul os povos Carijó.

A teia de relações entre povos indígenas e ocupantes europeus permeia os vocábulos e favorece o entendimento da trama histórica em que se move a narrativa de Staden. Franceses também tomam parte na história, circulando na época pela costa brasileira para extrair o pau-brasil, a pimenta, o algodão e levar papagaios. Mantinham boas relações com os povos Tupiniquim da região. A saga contada por Hans Staden enlaça, portanto, exploradores de diferentes procedências, em território demarcado por nações indígenas em disputa. O aventureiro alemão fala com aqueles indígenas em tupi, língua que dominava a costa, no tempo da conquista. As notas de Theodoro Sampaio trazem contribuições preciosas para melhor entendimento dos "costumes adotados naquele tempo, em que o tráfico com o gentio era o único negócio possível nesta parte da América"[5].

A originalidade do relato desenvolvido na primeira parte de *Viagem ao Brasil* advém do fato de o teor memorialista do percurso de um viajante do seculo XVI, circunstanciado por dados históricos, encontrar-se conjugado com vicissitudes da saga de um herói-viajante, vindo a adquirir características de uma narrativa mítica. Staden é o herói-viajante que se movimenta em uma trama de interesses antagônicos, e na qual



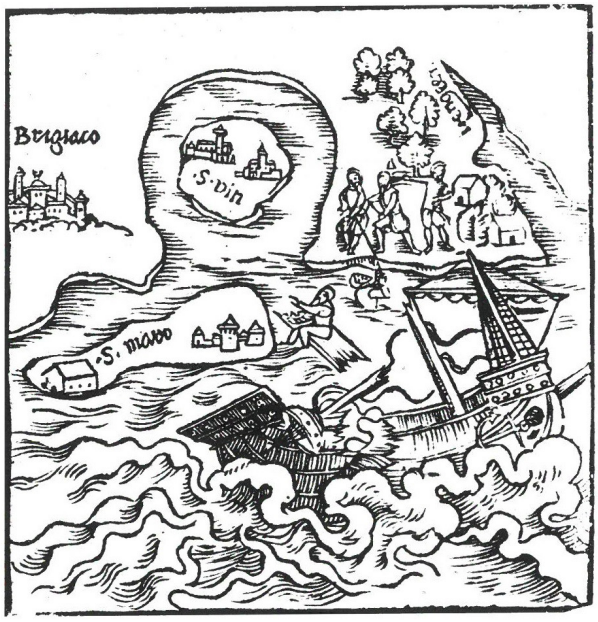



*Fig. 3. Anônimo. Sem título (Naufrágio de Hans Staden. Ilha de Santo Amaro. São Vicente. Bertioga). Xilogravura. 1557. Ilustração do livro de Hans Staden, Viagem ao Brasil. Marburg, pág. 50.*

tira proveito da inversão e reconversão do papel dos personagens, nos moldes do texto mítico. Ora Staden é o amigo dos espanhóis, ora dos portugueses, ora aparece disfarçado de francês. O escritor joga com o que é e com o que parece ser. Deixa transparecer ânimo e disposição ao denotar coragem, confessar medos, ter premonições, simular, contar que mente. Por extensão, o escritor põe sob suspeita até mesmo a veracidade de todo o relato.

Como acontece nas narrativas míticas, o herói passa por toda a sorte de provas, enfrenta dificuldades e delas se desembaraça. Como navegador, sabe guiar-se pelo céu e medir o Sol, conhece astronomia combinada com geometria. Lê os sinais da natureza, prevê o tempo, é capaz de ficar à espera de que o vento venha ou passe. Aceita a tormenta que o ergue em grandes ondas, invocando sempre a Deus que o livre dos apertos, e faça cessar seus infortúnios. No encadeamento do argumento da narrativa de viagem quase tudo é indicial, dado a entender por sinais e acenos, proposto à adivinhação. O sentido oscila entre a ordem terrena e os sinais da providência divina, rastros e sinalizações do Criador pressentidos pelo herói. No curso circular da narrativa, figura o desenho de uma caravela na partida e no regresso do herói ao mundo real: o mundo europeu.

Após o mercenário alemão se salvar do naufrágio, ele é contratado pelos portugueses, empenhados na difícil tarefa de proteger a extensa costa da entrada de franceses e indígenas inimigos. Hans Staden assume o comando de obras e a proteção da artilharia do forte de Bertioga em São Vicente, porta de entrada dos indígenas Tupinambá. Conta ter sido tomado por um português e inimigo dos Tupinambá, sendo preso, ameaçado de morte e devoração canibal. De conquistador, o herói passa a prisioneiro. As gravuras mostram que a figura de Staden deixa o espaço aberto do mar e passa a ocupar o território indígena.

Discurso e figura não se colocam sob uma única chave. Nas ilustrações do relato, as imagens são transcrições de texto, mas o desenho gravado também é escritura, e procede o desdobramento da narrativa. O autor narra em primeira pessoa e figura na terceira pessoa, entre protagonistas e antagonistas, tendo o destino subordinado à cosmovisão, observado por um olho que tudo vê.

As gravuras sumarizam as situações vividas. O mesmo quadro reúne ações praticadas em momentos distintos, justapostas e orientadas no espaço físico pelo nome de lugares. Aspectos visuais e referências verbais são assimilados na configuração heteronômica. A cartografia do conto em que se aventura o viajante mapeia lugares descontínuos, ou melhor, indica roteiros, cartas de percurso e inscreve a ação vivida. O registro esquemático do desenho define marcos da ocupação portuguesa, vilas coloniais, igrejas, fortificações de Bertioga e Santo Amaro. Os nomes assinalados, em língua indígena e portuguesa, orientam a posição do território. A linha do litoral brasileiro estabelecida pelo mapa de Hans Staden é, em princípio, desenho de Deus, que separou as águas e as terras, segundo concepção religiosa da criação do mundo.



Provavelmente, o xilógrafo desconhecido partiu de riscos esquemáticos feitos por Staden para abrir a madeira de modo rudimentar, característico da época. A gravação evidencia o traçado positivo negro com o qual são construídas as figuras e a elaboração do claro-escuro de maneira linear, por hachurado. O desenho gravado segue, assim, uma linearidade essencial e esquemática compatível com a imagem mental.

As configurações que ilustram o texto de Staden absorvem conteúdos da cosmologia e astronomia pagã, revestidos de uma visão religiosa cristã. Os argumentos de Staden aparecem combinados com a ideia de um mundo superior, em que se misturam sinais e emanações de Deus com adivinhação.



*Fig. 4. Jean de Léry. Dança de índios tupinambás. Xilogravura. 1600. Ilustração de Histoire d'une Voyage Fait en la Terre du Brésil. 4a ed. Genebra Heretiers D'Eustache Vignon, pág. 312. Fotografia: Do livro O Brasil dos Viajantes, vol. 1.*

A visão do universo constituída no quadro de percepção do europeu articula-se com a visão do indígena americano – ambos admitem o poder do universo sobre os homens. Staden iria afirmar a existência de um Deus superior, capaz de intervir com maior poder sobre as forças naturais. A salvação do herói será comemorada como vitória da sabedoria cristã sobre as práticas mágicas, sem passar despercebido que o herói opera por adivinhação e, no centro da argumentação, a punição divina aparece como ameaça aos que comem carne humana.

No âmbito mitológico do conto ilustrado, as inversões de conteúdo realizam-se pela transformação de posição no universo, mudando-se o comando do céu e da terra. Também se operam por transformações biológicas, nos limites da vida e da morte, razão pela qual o corpo humano, tomado como motivo, é uma unidade capaz de amplas ressonâncias, o que talvez explique por que as imagens de canibalismo constituem o tema central da série de desenhos da *Viagem ao Brasil* de Hans Staden. No "Relatório Verídico" há desenhos arranjados em unidades de ação, apresentados numa série sequencial, com descrições das etapas da prática canibal dos Tupinambá.

O desfecho da narrativa feita na primeira parte do livro se desenrola a partir de nova inversão do papel do prisioneiro que se empodera ao atuar como emissário da vontade divina, dando conselhos proveitosos aos nativos, simulando controle divino sobre a natureza e exercendo domínio sobre os Tupinambá. Acaba voltando à Europa em um navio francês.



## 2. O ARGUMENTO VISUAL

No século XVI, a gravura contava com tradições locais incorporadas pelos gravadores. As gravuras de ilustração eram imaginadas a partir da transcrição de texto em desenho, como se vê em imagens do livro de Staden. Cabe distinguilas das gravuras de interpretação, obtidas pela manipulação dos desenhos, com propósito de transformar seu teor visual e recriar a imagem. A propósito, aponto a *Dança dos Indios Tupinambás*, que ilustra o livro de Jean de Léry *Histoire d'un Voyage Fait en la Terre du Brésil,* publicado na França, em 1578. O missionário calvinista esteve na colônia França Antártica, em terra da colônia portuguesa, e situa o relato erudito do renascimento francês, que utiliza modelos da antiguidade clássica para estabelecer uma valorização positiva dos homens do Novo Mundo[6].



*Fig. 5. Anônimo. Sem título (Mulheres da povo pintando o ibirapema e o rosto do prisioneiro). Xilogravura. 1557. Ilustração do livro de Hans Staden, Viagem ao Brasil. Marburg, pág. 164.*

No mesmo século aparecem coletâneas ilustradas de relatos de viagem com diversas histórias de conquista, apresentadas em linguagem universal a partir de novos agenciamentos gráficos, conforme a intenção estética dos editores. O ambicioso projeto gráfico de Theodore de Bry, intitulado *Grands Voyages*, publicado na Antuérpia, conforme nova lógica das imagens, incidirá diretamente sobre representações dos habitantes do Novo Mundo. *Grands Voyages* marca o momento em que o argumento visual ganha proeminência e conquista autonomia com relação ao texto, do qual desgarra[7].

Em *Americaæ Tertia Pars*, das *Grands Voyages*, Theodore de Bry edita e publica textos e ilustrações de autoria de Hans Staden e de Jean de Léry, em 1592[8]. Essa nova versão dos relatos ilustrados é precedida da publicação de dois outros autores viajantes, cujos relatos remetem às observações etnográficas e aos modelos de sintaxe visual que se associam ao projeto de De Bry, em geral, e incidem sobre as ilustrações de Staden e Lery da *Americæ Tertia Pars*. Um relato é referente à expedição inglesa de colonização da Virgínia dirigida por Grenville, em 1585, com desenhos originais do artista da expedição John White, publicados por De Bry em 1590. Outro diz respeito à expedição huguenote à Flórida, coordenada por Laudonnière, em 1565, com desenhos originais de Jacques La Moyne de Morgues, publicado por De Bry em 1591[9].

O produto de sucessivas versões de desenhos aproxima-se da criação de imagens. Aproveito a oportunidade para buscar maior precisão crítica do conceito de "imagem", quando se contrapõe à noção de "forma", como veremos a seguir. Evoco Giulio Carlo Argan, que sugere que a forma é uma qualidade universal, constante e única, e que as imagens, por sua vez, são inumeráveis, intercambiáveis, incorpóreas. A noção de forma, pensada em oposição ao conceito de imagem, supõe uma estrutura e um conteúdo constante: a natureza[10].

De Bry extrai matéria-prima de memórias fantasiosas pós-viagem de vários autores e manipula informações visuais de diferentes procedências para recompô-las sob novo padrão de visualidade. Conforma cada ilustração sob uma óptica unitária. A coerência dos desenhos tecidos em espaço homogêneo, característica da edição gráfica de De Bry, é outra face da descontinuidade dos relatos combinados pelo editor, recortes dispostos em mosaico – em traduções, versões, interpretações de textos, as explorações ganham aparência de forma ordenada. Eis aí a linguagem universal no tratamento das conquistas.

Comparando imagens gravadas no livro de Staden com versões publicadas por De Bry, nota-se que a gravura do livro de Staden não carece totalmente de componentes clássicos e é dotada de métrica aritmética. O código de expressão corporal das figuras sustenta diferenciações entre elas. Já a transposição realizada por De Bry, a partir de registros do livro de Staden, abandona a escrita esquemática, a

linearidade do desenho gravado em madeira e a orientação posicional das figuras humanas em movimento. A xilogravura é substituída por possibilidades do talho doce, da gravura em metal. Na nova concepção espacial de De Bry, a geometria inter-relaciona corpos desenhados por meio de um traçado ordenado e regular. A gravura em cobre valoriza o claro-escuro, introduz valores tonais intermediários e subordina o desenho à unidade luminosa. Os corpos modelados em volume tornam-se coisas tangíveis.

Dando sequência e agora comparando as versões dadas aos acontecimentos no interior da aldeia em Ubatuba, vemos reunidos em uma mesma prancha xilográfica diferentes momentos do ritual praticado pelos Tupinambá, com tarefas preparatórias que antecedem o sacrifício de um prisioneiro, que Staden conta ter tantas vezes presenciado. São tarefas conferidas às mulheres: pintar o corpo do prisioneiro e desenhar no ibirapema [o bastão com o qual é honrado o indígena homem que pratica o golpe mortal], cabendo a outras mulheres dançar e cantar ao redor. A dança e a transformação do prisioneiro reforçam a hipótese da existência de canibalismo ritual entre os Tupinambá e afastam toda suposição de antropofagia alimentar. Aliás, no livro de Staden, todas as cenas de canibalismo são precedidas de rituais, brincadeiras, bebedeiras e festas. Jamais o prisioneiro abatido é sumariamente devorado.



*Fig. 6. Theodore de Bry. Mulheres da povo pintando o ibirapema e o rosto do prisioneiro que será sacrificado no ritual canibalista. Gravura em cobre. 1592. Ilustração do Relato das viagens de Hans Staden ao Brasil. Traduzido por Adam Lonicer. Editado por De Bry. Em Americæ Tertia Pars… 3.º vol. das Grands Voyages. Frankfurt, pág. 124. Fotografia: Do livro O Brasil dos Viajantes, vol. 1.*

Tanto nas ilustrações de Staden como nas de De Bry as relações matemáticas aparecem expressas pela divisão do todo ou pela multiplicação das partes. A regularidade da disposição das mulheres em roda, na visão mais detalhada de De Bry, não deixa dúvidas quanto aos preceitos adotados para a organização do conjunto. Na cena espacializada por De Bry, as figuras femininas distribuídas em roda, comendo as tripas e o mingau do prisioneiro, estabelecem entre si relações proporcionais simétricas. O aspecto visível de uma figura completa outra figura feminina, vista em posição espacial invertida, em favor de uma visão do todo ou da integração das partes no conjunto. O princípio da divisão do todo ou da multiplicação das partes é constante. A visão dos objetos sob diferentes ângulos leva à compreensão de sua totalidade. De Bry não descuida da proporcionalidade e da posição das figuras, estudadas a partir de cânones e motivos clássicos, expressos em posturas e movimentos do corpo. Se a tipificação das índias Tupinambá tende a equipará-las às deidades gregas e aproximá-las da figura de uma Vênus, elas são também inseparáveis da configuração global do povo. É preciso ainda considerar o talento com que De Bry submete a representação a um ajuste óptico, vindo por esse recurso definir a posição do observador. Ele se vale de correções espaciais no cenário, no caso a aldeia, mas busca também aplicar a perspectiva diretamente à figura humana.

Segundo os códigos estéticos dos séculos XVI e XVII, as figuras humanas não se distinguem por traços faciais e raciais – elas são tipificadas por



***Fig. 7. Anônimo. Comendo um prisioneiro. Xilogravura. 1557. Ilustração do livro de Hans Staden, Viagem ao Brasil. Marburg, pág. 170.***

atributos, pela ornamentação e pelas práticas. É imperativa a noção de beleza, que se busca nas proporções harmoniosas entre as partes do corpo e na relação proporcional de todas as partes entre si. Baseada em reflexões de Erwin Panofsky, apresentadas em *A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos,* os valores elaborados por meio da arte do século XVI seriam concernentes à vitória do princípio subjetivo e resumidos na expressão das figuras representadas; na visão subjetiva do artista que se manifesta nos aspectos da figura; e na visão do espectador, que se expressa em aspectos próprios da perspectiva[11].

Apesar das imagens dos indígenas organizados em seus grupos serem elaboradas pelos cânones harmônicos, não se pode ignorar sentidos atribuídos às imagens de canibalismo, que ocupam papel central nas referidas narrativas de viagem e no imaginário europeu dos séculos XVI e XVII. Como já mencionado, Staden enfatiza a versão do canibalismo ritual. Descreve a maneira de dividir o corpo em partes, prática realizada pelos homens responsáveis por cortá-lo, assim como cabia às mulheres cozê-las ou assá-las e distribuí-las. A destinação de cada parte do corpo-alimento e sua ingestão em diferentes estados (cru, assado e cozido) sugerem ademais outra teia de correspondências, como indica Bernadette Boucher[12].

Contam vários autores viajantes que aos homens correspondiam as pernas e os braços, que eram assados. O interior do corpo era destinado às mulheres e crianças, que se alimentavam de um mingau de tripas. As mãos e a cabeça podiam também ser manipuladas pelas crianças.

Na obra de De Bry, as cenas de canibalismo aparecem dotadas de mais movimento, em maior desordem, como se observa no *Preparo da carne humana em episódio canibal.* De Bry remaneja ilustrações do livro de Staden, conferindo maior teor dramático à narrativa visual sobre o canibalismo, em oposição à forma racionalmente controlada, o que acentua o caráter demoníaco





***Fig. 8. Theodore de Bry. Mulheres e crianças indígenas tomando mingau preparado com as tripas do prisioneiro sacrificado. Gravura em cobre. 1592. Ilustração do Relato das viagens de Hans Staden ao Brasil. Traduzido por Adam Lonicer. Editado por De Bry. Em Americæ Tertia Pars… 3.º vol. Das Grands Voyages. Frankfurt, pág. 128. Fotografia: Do livro O Brasil dos Viajantes, vol. 1.***

da mutilação e carrega o tema de aspectos aterrorizantes. Pode-se notar, no desenrolar da sequência de imagens sobre as práticas canibais, que as figuras ideais dos Tupinambá sofrem transformações biológicas, aparentes na degeneração de seus corpos à medida que comem carne humana, como indica Boucher.

A imagem dos canibais, reiterada pelos viajantes ao longo dos séculos XVI e XVII, foi um símbolo privilegiado, capaz de promover contraposição entre americanos e europeus, selvagens e civilizados. Foi o argumento por excelência do conflito entre conquistadores e conquistados.

## 3. A EMERGÊNCIA DA ARTE DOS POVOS ORIGINÁRIOS

Trinta anos transcorridos desde a realização d'*O Brasil dos Viajantes* – é muito tempo para as urgências de um país como o Brasil. É um tempo que constitui distância histórica, na qual ganha forma um movimento cultural dos povos indígenas, se não considerado a partir de um juízo teórico, ao menos de uma avaliação em perspectiva sobre o antes e o depois. Nesse espaço de tempo, nossas pesquisas enveredaram por novos caminhos, e o país com o qual me comunicava, 30 anos atrás, não é mais o mesmo. Entre sucessivas transformações, gerou conhecimentos, extensivos à consciência do lugar de direito dos grupos sociais deixados à margem da história[13]. Na atual circunstância, somos surpreendidos com a emergência da expressão visual de povos originários e com sua circulação social em instituições culturais e artísticas. Em nosso território existem hoje 305 povos diferentes, identificados pelo nome do povo a que pertencem. Demonstram disposição de reafirmar cada identidade e avivar a memória do próprio povo, ao mesmo tempo que rompem o isolamento social e passam a interagir com a sociedade global contemporânea. Distintos povos indígenas, em movimento estratégico, procuram adquirir visibilidade na sociedade ocidental – "branca", como eles falam –, utilizando meios de expressão visual, atualizados em novas linguagens e plataformas. Eles encontram nas modalidades artísticas – literatura, rádio, vídeos – a sua forma de comunicação com a sociedade, fazendo lembrar que "a arte se insere a meio caminho entre o pensamento mítico ou mágico e o conhecimento científico", como aponta Lévi-Strauss[14].

Adaptada à colonialidade do saber, a sociedade brasileira permaneceu distante das lutas e mudanças vividas pela população indígena, se não completamente alheia a elas. Está longe de imaginar em que consiste essa longa resistência ao discurso hegemônico e de perceber que a ascensão da arte indígena protagoniza momento inédito na cultura brasileira.

Ao longo dos últimos 20, 30 anos, surgiu uma nova literatura indígena e a "arte contemporânea indígena", que não se confunde com o artesanato praticado milenarmente por esses povos. Afeitos à potência da imagem e da palavra oral, esses artistas tornaram-se porta-vozes em defesa da cultura de homens que sempre se viram ameaçados em seu território, e o são até



***Fig. 9. Theodore de Bry. Preparo da carne humana em episódio canibal. Gravura em cobre. 1592. Ilustração do Relato das viagens de Hans Staden ao Brasil. Traduzido por Adam Lonicer. Editado por De Bry. Em Americæ Tertia Pars… 3.º vol. das Grands.***

hoje, pela crise de recursos naturais e desastres ambientais. As atuais manifestações dos povos da floresta abrem-se ao nosso conhecimento, sem que tenhamos claro discernimento de seus códigos. Eles fazem um convite à relação entre diferentes culturas, insinuam caminhos e a partilha de problemas comuns, em um mundo gravemente ameaçado.

A pintura e as manifestações gráficas indígenas já eram observadas por cronistas viajantes, desde os séculos da conquista. Eles deixaram registros pontuais sobre pintura corporal, ornamentação de objetos utilitários e rituais, e sobre arte rupestre, sem que estivéssemos aptos a compreender sua dimensão social, cultural[15]. O homem ocidental demorou a entender o que representava a expressão visual na organização social da vida comunitária desses povos, identificados por marcas tribais entre diferentes grupos, e não podia atinar como antigos habitantes do continente americano optassem pela vida simples e decidissem permanecer indígenas. Achava que as artes indígenas eram estáveis. Iria se surpreender, muito mais, com as transformações pelas quais os povos da floresta transitam na contemporaneidade.

A antropóloga Lux Vidal atesta que "apenas recentemente a pintura, as artes gráficas e os ornamentos do corpo passaram a ser considerados como material visual que exprime a concepção tribal da pessoa humana, a categorização social e material e outras mensagens referentes à ordem cósmica. Em resumo, manifestações simbólicas e estéticas centrais para a compreensão da vida em sociedade". Ela lembra ainda que "os estudos sobre as manifestações estéticas receberam, só a partir dos anos 1960 e 1970, novo impulso em bases teóricas e metodológicas renovadoras"[16].

A colaboração entre indígenas e antropólogos constitui interface fundamental para nossa compreensão sobre a mudança na continuidade da tradição, presenciada no momento. Nos limites deste texto, indico apenas algumas evidências da agregação de escritores, pintores, professores, curadores, em torno de um movimento ou programa comum, que dá sentido coletivo à expressão de uma geração. Escutamos hoje porta-vozes indígenas nos contando suas histórias.

Os povos originários são descritos pelo escritor e professor Daniel Munduruku como "305 formas de humanidade, com diferentes identidades e diferentes estratégias de sobrevivência". Ele faz menção à "multiplicidade de saberes e existências, que foram desconsideradas no curso da história ocidental e expropriadas". Entende que ser Tupi, ser Guarani, ser Munduruku é diferente de ser índio[17]. Os povos originários falam 175 línguas no país, e educam as crianças na língua materna. Permanecem identificados com a oralidade, para a transmissão de histórias, e o grafismo sempre foi, para eles, uma forma de escritura, esclarece Daiara Tukano. Responsável pela curadoria da mostra *Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação*, no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, ela afirma: "Nossas línguas são território. Somos parte da caminhada de nossos avós: ocupando, demarcando e declarando que essa terra tem muitos nomes"[18].

"Os indígenas atualizam sua cultura, trazendo histórias do passado para agora, para que a cultura mãe permaneça, contada nas linguagens da contemporaneidade". A raiz mitológica dos argumentos nasce a partir da fala dos mais velhos, que lembram o que ouviram dos antepassados que já se foram, e assim guardam viva a memória das etnias. Muduruku ainda testemunha que "as pessoas indígenas, predominantemente urbanas nos dias de hoje, acabaram por se distanciar dos mitos". Ele discorre sobre a sua importância, pois sabe que "os mitos, por meio de palavras, imagens, símbolos, ajudam o ser humano a conhecer a sua própria cultura e a dos outros povos". Enquanto escritor e edu-

cador dedicado à literatura infantojuvenil, propaga a retomada dos mitos: "Conhecer mitos de outras culturas é um poderoso instrumento de investigação das nossas raízes"[19].

A renovação de meios de expressão desses homens e mulheres dotados de cultura oral e visual veio contar com capacitação em recursos audiovisuais, introduzida pelo projeto "Vídeo nas Aldeias", visando a formar diretores cinematográficos indígenas. Atuante desde 1986, o projeto tem fornecido treinamento e equipamento para que agentes locais se exercitem na prática do audiovisual com o que quiserem mostrar[20]. O rico repertório da pintura corporal e a valorização do corpo na cultura indígena mostraram-se inerentes à performance. Nos últimos anos, artistas de várias etnias levaram a luta das comunidades para espaços nunca alcançados, para "o lugar de visualidade do palco", após séculos de apagamento. Eles têm uma maneira própria de fazer arte, que tem garantido a acolhida das obras visuais, exibidas em importantes museus nacionais e internacionais[21].

A cultura imaterial dos povos indígenas teve assegurada sua continuidade pela transmissão oral de uma geração a outra. Dois dos maiores expoentes do pensamento indígena atual – Davi Kopenawa e Ailton Krenak –, após saírem do ambiente onde nasceram, para conhecer o mundo e retornar à sua comunidade, deram lugar à nova literatura indígena, exprimindo-se a partir da fala.

*Ideias para adiar o fim do mundo* compreende três conferências de Ailton Krenak reunidas em livro, no qual ele reflete sobre "o sonho e a terra" e indaga a respeito da "humanidade que pensamos ser". Ailton enaltece o sonho da população indígena, pois "resistiu expandindo a subjetividade e não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais"[22]. É referência midiática para parentes, estimulando diálogos gravados em audiovisual e publicados em impresso, nos quais questiona o lugar do homem na cadeia da vida, critica o antropoceno e a voracidade da sociedade de consumo. Identifica-se com o povo Krenak – nome constituído por *kre* [cabeça] e






***Fig. 10. Jaider Esbell. De onde surgem os sonhos. Tinta acrílica e caneta posca sobre tela. 2021. 112 × 232 cm. Coleção particular. São Paulo. Fotógrafo não identificado.***

*nak* [terra]. Em sua concepção, "Gaia é organismo vivo e terra é vida criando vida". No ciclo de estudos sobre a vida, Krenak conversa na rede com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Numa alusão ao pensamento de Lévi-Strauss, lembram que "ciência e mito haviam se separado no começo do mundo e estão convergindo de novo"[23].

*A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami* é um livro revolucionário, de inestimável importância e complexidade, narrado pelo xamã Davi Kopenawa, do povo Yanomami, e escrito pelo etnólogo francês Bruce Albert, com base em pesquisa de mais de 30 anos, respondendo pela transcrição da fala Yanomami para o francês. Encontrando-se o narrador e o redator incorporados em uma única pessoa, esclarece Bruce Albert que o livro foi iniciativa de Kopenawa, que queria contar para os não brancos as palavras Yanomami – antigas e muitas – para defender a floresta. Pediu-lhe para adotar um modo de escrita de seu próprio mundo. O livro contém relatos autobiográficos e reflexões xamânicas, que trazem crítica ao mundo dos brancos. O relato de Kopenawa trata do contato com os brancos, desde quando foi contado pelos seus antigos; trata da entrada e da expulsão de garimpeiros e do embate entre os dois mundos, definindo o mundo dos brancos por: mercadoria, guerra, escrita, natureza. Ele fala sobre a escrita: "[…] Não precisamos, como os branco, de peles, de imagem para impedí-las de fugir da nossa mente. Não temos que desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte"[24].

*De onde surgem os sonhos* é um trabalho feito por Jaider Esbell, em 2021. A pintura abre-se para a imensidão do universo, repleto de pequenos pontos luminosos e pulsantes que, de invisíveis, passam a se detalhar a convite do olhar atento. Evocam lugar amplo e infinito que é o vazio. Temos a sensação de penetrar na escala cósmica, carregada de energia muito forte, animada por partículas que se irradiam e traçam pontes. Essa vibração presente nas pinturas de Jaider Esbell (Roraima, 1979 – São Paulo, 2021) fala da intensidade e inquietação própria desse artista da linhagem Macuxi, e ele explica que vem "da natureza de ser neto do Makunaima ou do Makunaimã, que é essa energia extremamente transformadora e constante, que não pressupõe uma linearidade, tampouco uma circularidade muito simples. Puxa mais para essa energia da abertura, da expansão, da constante movimentação". Pensa que a arte é capaz de trazer para o campo da visualidade "energias que não têm tradução, […] coisas que nossa mente não alcança […], um lugar que só a imaginação pode alcançar"[25].



NOTAS:

[1] BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Imaginário do Novo Mundo. O Brasil dos Viajantes*. Vol. I. São Paulo: Metalivros, 1994; BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Um lugar no Universo. O Brasil dos Viajantes*. Vol. II São Paulo: Metalivros, 1994; BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *A construção da Paisagem. O Brasil dos Viajantes*. Vol. III. São Paulo: Metalivros, 1994 y BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. *Exposição no Museu de Arte de São Paulo* 20 de *out. a 18 de dez*. (Catálogo de Exposição) São Paulo: Metalivros/ Fundação Odebrecht, 1994.BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes.* São Paulo: Fundação das Descobertas. Centro Cultural de Belém. 26 de Janeiro a 2 de Abril de 1995. (Catálogo de exposição). Lisboa: BPC, 1995.

[2] LINNÉ, Carl von. *Systema Naturae*, Paris, 1758 y LINNÉ, Carl von. Philosophie Botanique, Paris, 1788.

[3] HUMBOLDT, Alexander von. *Essai sur la géographie des plantes, accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales, Fondé sur les mesures exécutées depuis le dixième degré de latitude boréale jusqu'au dixième degré de latitude australe, pendant les années 1799, 1800, 1801, 1802 et 1803.* Paris: Chez Levrault, Schoell et Compagnie, XIII-1805 y HUMBOLDT, Alexander von. *Quadros da Natureza.* Assis. 2 vols. Carvalho (Trad.) e F. A. Raja Gabaglia (Pref.). Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950.

[4] STADEN, Hans. *Warhaftige Historia und Beschreibung Eyner Landtschafft der Wilden, Nackten, Grimmingen Menschfresser Leuthen*… Marburg: Andres Kolben, 1557. Observações: Existem duas edições da obra de Staden, de Marburg, datadas de 1557 e outras duas de Frankfurt, publicadas por Weygandt Hand, sem data, sob a hipótese de serem do mesmo ano. Este estudo baseia-se na versão do texto: *Viagem ao Brasil de Hans Staden*, Marburg, 1557, traduzido por Albert L'ofgren, revisto e anotado por Theodoro Sampaio, ilustrado com gravuras da edição facsimilar de Frankfurt, publicado no Rio de Janeiro, na Officina Industrial Graphica, 1930. A importância das anotações de Theodoro Sampaio, com esclarecimentos sobre a ortografia de nomes próprios de lugares, pessoas, animais e artefatos, soluciona dificuldades inerentes aos nomes grafados da maneira como soava a fala dos indígenas ao escritor alemão. Do mesmo autor: SAMPAIO, Theodoro (Org.). *O tupi na língua nacional.* Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1987.

[5] STADEN, Hans. *Warhaftige Historia und Beschreibung*… Op cit., pág. 83.

[6] LÉRY, Jean de. *Histoire d'un Voyage Fait en la Terre du Brésil, Autrement Dite Amérique…*. La Rochelle, 1578. Jean de Léry esteve na colônia França Antártica com o desejo de revelar o desvio de Villegagnon do Evangelho e refutar frei André Thevet, cosmógrafo do rei e representante da Igreja Católica Franciscana. Conviveu por cerca de um ano entre indígenas Tupinambá e divulgou imagens deles com significados e formas clássicas. Reelaborou imagens de Thevet em nova sintaxe, baseado em modelos visuais dos antigos. A intertextualidade que une Thevet a Léry, e ambos aos clássicos, afirma o valor da erudição e a interpretação como modo de organizar o conhecimento naquele tempo. Frei André Thevet é autor do primeiro livro publicado sobre o Brasil THEVET, Andre. *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, & de plusieurs terres &isles decouvertes de notre temps*… Paris: Imprimerie de Christophe Plantin, 1557. THEVET, frei André. *La cosmographie universelle, d'Andre Thevet, cosmographe du roy, illustré de diverses figures des choses plus remarquables veves par l'auteur & incongneues de nos anciens & modernes*. 2 vols. Paris: Chez Pierre d'Hullier, 1575.

[7] A coleção *Voyages* é dirigida inicialmente pelo gravador Theodore de Bry, a seguir por seus filhos Jean-Theodore e Jean-Israel e mais tarde por seu genro Mathieu Merian, todos editores e não viajantes. Compreende duas séries, publicadas entre 1590 e 1634. As viagens às Índias Ocidentais aparecem sob o nome de *Grands Voyag*es em edição latina e alemã, com registros de expedições à América e à Oceania. As *Petits Voyages* – uma publicação em pequeno formato – dizem respeito às Índias Orientais (Índia, Japão e China).

[8] DE BRY, Johann Theodore. *Américæ Tertia Pars* da série *Grands Voyages*. Frankfurt, 1592.

[9] DE BRY, Johann Theodore. "Trechos das Viagens ao Brasil de Jean de Léry e de Hans Staden". In: *Américæ Tertia Pars* da série *Grands Voyages*. Frankfurt, 1592.

[10] ARGAN, Giulio Carlo. *Botticelli*. Genéve: Skira, 1957, pág. 26.

[11] PANOFSKY, Erwin. "A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos*". Significado das Artes Visuais.* São Paulo: Perspectiva, 1976, págs. 89 y 148. PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. *Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1982.

[12] BOUCHER, Bernadette. *La sauvage au seins pendan*t. Paris: Hermann, 1977, págs. 70-72. Bernadette Boucher aponta o surgimento de uma velha índia de seios caídos no lugar do nu proporcionado, no livro citado, em que toma por base o instrumental da antropologia estrutural, forjada por Lévi-Strauss para a análise do mito.

[13] Os povos originários do Brasil só vieram a se tornar cidadãos plenos a partir da Constituição Federal Brasileira de 1988, e ainda lutam para garantir critérios próprios na escola, na saúde e na demarcação das terras indígenas.

[14] LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tânia Pellegrini (Trad.). Campinas: Papirus, 1989, pág. 38.

[15] HARTMANN, Tekla. "A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX". En: PENTEADO, Antonio Rocha (Coord.)*. Coleção Museu Paulista. Série de Etnologia. Vol 1*. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1975.

[16] VIDAL, Lux. "Iconografia e grafismos indígenas, uma introdução". En: VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Nobel/Fapesp/Edusp, 1992, pág. 13.

[17] YAMINALO TAUKANE, Darlene; NUNES, Isabella Rosado y NEGRO, Maurício (Coords.). *JENIPAPOS: diálogos sobre viver*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2022. Disponível em: https://portalamazonia.com/images/p/39547/Jenipapos---Dialogos-Sobre-Viver---Mina.pdf. [Data de acesso: 26/09/2022].

[18] TUKANO, Daiara. *Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação.* (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2023.

[19] MUNDURUKU, Daniel. *Vozes ancestrais: dez contos indígena*s. São Paulo: Editora FTD, 2016 y BRITO, Bruna Perrella. *Manual do Professor: Vozes Ancestrais.* Curitiba: Champagnat Editora/PUCPress, 2023.

[20] Projeto "Vídeo nas Aldeias", criado em 1986 por Vincent Carelli, Virginia Valadão e outros indígenistas, a partir de atividade realizada pela ONG Centro de Trabalho Indigenista. Constituiu-se em uma ONG independente, inserida no Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura do Brasil, 2000.

[21] Jaider Esbell tem visão crítica sobre a ideia de ganhar a visualidade no "palco", em contraposição a sua concepção de arte indígena. Ele entende que: "a arte indígena está para nós [eles] essencialmente no dia a dia, na comunidade, na coletividade […]. Pressupõe todo um composto da vida, onde a arte maior é esse viver harmônico com o ambiente". MELITO, Leandro. "Entrevista de Jaider Esbell". En: *Brasil de Fato* (São Paulo), s/n (2021), s/p. Exposições de obras indígenas: "*Dja Guata Porã (Caminhar junto e caminhar bem*, em língua Guarani). Rio de Janeiro indígena". Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz (Cur.). Museu de Arte do Rio, RJ. 16/05/2017 a 25/03/2018. É uma mostra sobre a história do estado do Rio como história indígena. *Véxoa: nós sabemos*. Naine Terena (cur.); Daniel Munduruku et al. (textos). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020. *MAHKU. Mirações.* Adriano Pedrosa, Guilherme Giufrida, Ibã Huni Kuin (Cur.). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, KMEC Books, Art book/D.A, 2023. [MAHKU é o movimento dos artistas Huni Kuin, do Acre, fundado em 2013.] E Sandra Benides, Guarani Ñhandeva, antropóloga, foi a primeira curadora indígena a atuar no Museu de Arte de São Paulo.

[22] KRENAK, Ailton*. Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pág. 31. KRENAK, Ailton*. A vida não é útil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020. KRENAK, Ailton*. Amanhã não está à venda.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020. KRENAK, Ailton*. Lugares de origem.* São Paulo: Companhia das Letras, 2021. KRENAK, Ailton*. Futuro Ancestral.* São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

[23] KRENAK, Ailton e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Conversa na rede: Partículas particulares*"* [Vídeo] *Selvagem. Ciclo de estudos sobre a vida*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wp5NlnNE4BI. [Data de acesso: 22/09/2023].

[24] KOPENAW, Davi y ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.* Beatriz Perrone Moisés (trad.), Eduardo Viveiros de Castro (pref.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015, 1.ª ed., pág. 75.

[25] MELITO, Leandro. "Entrevista de Jaider…". Op. cit. Jaider Esbell e um conjunto significativo de artistas indígenas participaram da 34.ª Bienal de São Paulo: *Faz escuro mas eu canto*. Jacopo Crivelli Visconti (Cur.) y DYANGANI OSE, Elvira (Ed.). São Paulo: Bienal de São Paulo, 2021.


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# DA PORCELANA CHINESA À PINTURA DO RIO DAS MORTES, MINAS GERAIS*

# FROM CHINESE PORCELAIN TO THE PAINTING OF RIO DAS MORTES, MINAS GERAIS


## Resumen

O artigo promove uma reflexão sobre a circulação global de objetos e modelos artísticos durante o século XVIII e início do XIX, propondo a ornamentação das porcelanas chinesas como referência formal para a pintura da comarca do Rio das Mortes (Brasil). As porcelanas são colocadas em diálogo com o ciclo dos *Cinco sentidos* da Casa de Padre Toledo e é feita uma análise de sua possível interlocução com o repertório visual do círculo de pintores atuantes ao lado de Manoel Victor de Jesus.



## Palabras clave

Casa do Padre Toledo, Manoel Victor de Jesus, Pintura colonial mineira, Porcelana chinesa de exportação, Trânsito cultural.



## Letícia Martins de Andrade

Universidade Federal de São João-del Rei, Brasil

Doutora em História e mestre em História da arte e da cultura pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), professora associada do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São João del-Rei.



## Abstract

The article reflects on the global circulation of artistic objects and models during the 18th and early 19th centuries, proposing the ornamentation of Chinese porcelain as a formal reference for painting in the region of Rio das Mortes (Brazil). The porcelains are placed in dialogue with the *Five Senses* cycle at Casa do Padre Toledo and an analysis is made of their possible interlocution with the visual repertoire of the circle of painters who worked alongside Manoel Victor de Jesus.



## Key words

Casa do Padre Toledo, Chinese Export Porcelain, Cultural transit, Manoel Victor de Jesus, Minas Gerais colonial painting.



## Luciana Braga Giovannini

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em História pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).



* Agradecemos à Angela Brandão pelo generoso diálogo que permitiu a escrita deste artigo.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 26/II/2024
Fecha de revisión: 17/IV/2024
Fecha de aceptación: 18/IV/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



ORCID[1]: 0000-0001-7609-5358
ORCID[2]: 0000-0002-3440-1799



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0002

# DA PORCELANA CHINESA À PINTURA DO RIO DAS MORTES, MINAS GERAIS

## 1. INTRODUÇÃO

Este artigo foi instigado pela descoberta de um conjunto de porcelanas 'Companhia das Índias' no V&A Museum (Londres), cuja composição corresponde exatamente à de uma das cenas representando os *Cinco sentidos* que figuram em dois ciclos pictóricos gêmeos e coevos em Tiradentes, Minas Gerais: o primeiro ornamentando o forro do salão principal da casa do inconfidente Carlos Correia de Toledo e Melo (1731-1804) – o Padre Toledo –, o segundo na sala da chamada Casa do forro pintado, ambos na mesma rua. Mas foi instigado sobretudo pelo questionamento levantado a seguir por Angela Brandão de que essa porcelana poderia ter sido a fonte formal para a obra, uma vez que Toledo possuía louça desse tipo. Tendo localizado, desde então, 35 peças de porcelana do mesmo ciclo iconográfico e apenas três gravuras correspondentes[1], vimos propor uma discussão que, tratando essencialmente da circulação de formas e modelos artísticos num século XVIII globalizado, sugere um papel de destaque para os objetos de mesa nessa itinerância.

Partiremos da descrição da louça elencada entre os bens do Padre Toledo quando de seu confisco, discutindo a possibilidade de terem servido como fonte compositiva para os ciclos pictóricos mencionados e, em um segundo momento, avançaremos a hipótese de uma influência maior da cultura visual trazida pela porcelana chinesa no círculo artístico atuante entre o final do século XVIII e o início do XIX na Vila de São José do Rio das Mortes (Tiradentes), em especial sobre a figura do pintor Manoel Victor de Jesus (c.1760-1828).

Ressaltamos, contudo, que se trata de hipóteses, uma vez que as peças de porcelana que podem ter tido esse papel influenciador permanecem como palavras em documentos. Esse fato, que impossibilita um confronto efetivo entre obras que coexistiram, aproxima nossa abordagem, em certa medida, de uma ideia de 'cripto-história de arte' tal qual enunciada por Vítor Serrão[2]. Assim, tomaremos como referência porcelanas encontradas em coleções de museus, em publicações e no mercado leiloeiro de antiguidades.




*Fig. 1a. Anônimo. Prato com figuras de Vênus e Mercúrio (det.). Porcelana chinesa. c.1735-50. Coleção privada.*




*Fig. 1b. Círculo de Manoel Victor de Jesus (atr.). O Tato, ou Vênus e Mercúrio. Pintura. c.1783-86. Casa Padre Toledo. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.*

## 2. REPENSANDO AS FONTES FORMAIS PARA OS CINCO SENTIDOS

Os *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira* atestam a presença da chamada "louça da Índia" no rol de bens do Padre Toledo, do cônego Luís Vieira da Silva e de Cláudio Manuel da Costa[3]. Brandão já destacara do conteúdo dos *Autos* a "louça da Índia" entre os muitos itens e mobiliário de luxo de Toledo como um indício de sua sofisticação e sociabilidade[4]. Após a prisão do vigário, em 1789, seus bens passaram por sequestros e ficaram "em teoria, sob custódia da Fazenda Real"[5], mas, na realidade, por não ter sido proferida sentença contra o padre, seu patrimônio móvel acabou dissipado entre os depositários[6], tendo provavelmente permanecido na região.

Lemos nos *Autos* que, entre os itens sequestrados estavam: "três dúzias de pratos finos da Índia, de diversas cores (...) três bules de louça da Índia (...) uma dúzia de xícaras e outros tantos pires, de várias cores, de louça da Índia"[7]. Desse trecho, destacamos o termo genérico "louça da Índia", onde por 'louça' deve-se ler 'porcelana' e por 'Índia', China. A locução, que aparece em documentos brasileiros desde o século XVI, tem uma dupla acepção que traz implícita a ideia da viagem: nesse primeiro momento diz respeito à porcelana fabricada na China e coletada em entrepostos portugueses na Índia para o transporte ao Ocidente, e, depois, do século XVII em diante, é uma metonímia para as várias Companhias das Índias criadas por países europeus e em cujas naus a porcelana viajava[8].

No Brasil seiscentista, a "louça da Índia" é relatada na literatura de viajantes e encontrada até em inventários da Vila de São Paulo[9]. Nos primeiros séculos, seu porto de desembarque era Salvador[10], mas no século XVIII, com a "realocação do epicentro comercial" para as regiões mineradoras, ganha proeminência o Rio de Janeiro[11]. De todo modo, nos tempos coloniais, a porcelana chinesa foi um item de "uso generalizado entre a gente de prol"[12], certamente como símbolo de status, e tão difundido que, em 1758, o vice-rei de Salvador escreve que era a mercadoria

asiática "que mais facilmente se vende nesta terra"[13]. Essa louça alcançou Minas Gerais por meio de mercadores que, atraídos pelo alto lucro, levaram tudo o que fosse reclamado, incluindo artigos de luxo de todas as partes do mundo, disponibilizados por meio do trabalho de tropeiros, mascates e donos de vendas[14].

Mas, voltando aos *Autos*, a qual "louça da Índia" se refeririam? Os redatores das listagens cuidaram de fazer uma distinção entre essa louça e outras que surgem no mesmo elenco dos bens de Toledo, no do cônego Vieira e de Cláudio Manuel: louças "de Lisboa", "de Macau", "do Porto"[15], "da Inglaterra" e até "da nossa fábrica"[16], certamente conhecidas por suas especificidades[17], pois nem sempre tinham marcas de oficina.

Observe-se também dos *Autos* a ênfase na variedade das cores da "louça da Índia", cuja ornamentação podia ser em azul e branco, em preto e branco (*grisailles*, imitando gravuras) ou multicolorida. Isso, ao lado da temática ocidental, é característico das mercadorias produzidas na China entre 1730 e c.1800, em massa e sob encomenda, exclusivamente para o mercado europeu, hoje denominadas "porcelanas de exportação" ou "de encomenda". Estas eram fabricadas a partir de modelos europeus plásticos e/ou gráficos, que diziam respeito tanto à forma/função dos utensílios quanto à sua ornamentação, resultando em peças inteiramente adaptadas ao gosto e à cultura ocidentais e não consumidas pelos chineses. As encomendas eram acertadas por europeus nas feitorias de Cantão, onde gradualmente se instalaram oficinas para atender a demanda[18]. A pressão e a pressa vinculadas ao processo dotou em parte essa porcelana de uma qualidade desprezada pelos chineses, considerada de "decoração medíocre ou excessiva e esmaltagem apenas aceitável"[19].

Tanto por causa da distinção feita nas listagens dos *Autos* entre "louça da Índia" e "de Macau" quanto pela ênfase às cores, entendemos que há grande probabilidade de a louça do Padre Toledo assim referida recair no grupo das porcelanas de encomenda de esmaltes coloridos denominados *famille rose* que invadiram o mercado ocidental a partir de 1730[20]. Essa ideia é reforçada pelo encontro das porcelanas 'família rosa' cuja decoração alegórico-mitológica corresponde a quatro das pinturas dos ciclos em questão (ausente o *Paladar*), como se MOSTRA [figs. 1-5].



a



*Fig. 2a. Anônimo. Prato com figuras de Apolo e Clítia (det.). Porcelana chinesa. c.1735-50. Coleção privada.*

b



*Fig. 2b. Círculo de Manoel Victor de Jesus (atr.). A Audição, ou Apolo e Clítia. Pintura. c.1783-86. Casa Padre Toledo. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.*

a



*Fig. 3a. Anônimo. Pires com figuras de Zéfiro e Flora (det.). Porcelana chinesa. c.1785. Coleção privada.*

b



*Fig. 3b. Círculo de Manoel Victor de Jesus (atr.). O Olfato, ou Zéfiro e Flora. Pintura. c.1783-86. Casa Padre Toledo. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.*

Levados da Europa e introduzidos por jesuítas na China, esses esmaltes criaram uma nova paleta à qual os chineses contemporâneos referiam-se pelo termo *yang-ts'ai*, as 'cores estrangeiras'[21]. Além de uma gama de tons cor de rosa inéditos, os esmaltes revolucionaram a ornamentação da porcelana ao permitir uma gradação tonal capaz de gerar efeitos pictóricos semelhantes ao da pintura sobre suportes convencionais. Daí a possibilidade, acreditamos, de terem sido usados como modelos não apenas iconográfico-compositivos, mas também sugestivos de novas abordagens para a própria forma – linhas e manchas –, sobretudo em ambientes onde a transmissão do conhecimento artístico não era institucionalizada e onde escasseavam modelos para artistas, muito limitados aos impressos, como é o caso da colônia brasileira.

Como se disse, não podemos afirmar que os modelos compositivos para os ciclos de pintura tiradentinos tenham vindo das porcelanas apresentadas, cuja ornamentação foi inspirada de um conjunto de gravuras europeias, de acordo com o *modus operandi* predominante no processo de fabricação. Em 2022, William Motley publicou duas delas – a *Visão* e o *Olfato* – datadas de c.1710, sem mais referências[22]. Na sequência, localizamos a mesma gravura representando a *Visão* e aquela correspondente ao *Paladar* [fig. 5a]. Das cinco composições que serviram às porcelanas, três agora são conhecidas. Trata-se de gravuras a buril, sem indicação de gravador ou criador, com as cenas inseridas numa moldura oval e acompanhadas por um comentário em francês. A comparação com outras gravuras no mercado ou em museus sugere uma origem em Jean-Dominique Diacre, um pintor miniaturista atuando em Turim no final do século XVII[23] e negociando arte em Paris no início do XVIII[24]. A extrema dificuldade de localizá-las pode indicar que tiveram uma baixa tiragem e não foram reimpressas, e a datação precoce coloca a dúvida de sua sobrevivência por pelo menos setenta anos, manuseadas como modelo, quando gravuras associadas a pinturas mineiras datam usualmente da segunda metade do século[25].

De todo modo, as datas das gravuras determinam, no máximo, um *terminus post quem* para as porcelanas de exportação[26], feitas em retomadas ao longo do século XVIII. De fato, a porcelana mais antiga do nosso conjunto é datada entre 1730-40[27], as demais até 1785 [fig. 3a]. As




*Fig. 4a. Anônimo. Pires com Vênus e Adônis (ou Narciso) (det.). Porcelana chinesa. c. 1745-50. V&A Museum. Londres. Inglaterra. Copyright V&A Museum.*




*Fig. 4b. Círculo de Manoel Victor de Jesus (atr.). A Audição, ou Vênus e Adônis (ou Narciso). Pintura. c.1783-86. Casa Padre Toledo. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.*

variações formais e qualitativas em cada iconografia sugerem uma ampla e longa produção em que peças finalizadas devem ter sido empregadas como modelo, afastando-se da fonte gráfica original. Isso explicaria diferenças na qualidade do desenho e no nível de detalhamento, a manutenção das mesmas gamas de cores e o eventual efeito de síntese taquigráfica das formas – comumente interpretado como falta de habilidade oriental[28] ou ingenuidade[29]– como um processo de cópia e adaptação alternados.

Perguntamo-nos assim se as porcelanas, se porventura correspondessem às citadas nos *Autos*, com suas formas espontâneas, sintéticas e quase caricatas, surgidas de gravuras europeias, não teriam inspirado diretamente as pinturas tiradentinas. E se a "falta de arte (...) notória" do artista do Padre Toledo agindo "sob a *auctoritas* da gravura"[30] não seria antes o resultado de um ainda mais intrincado movimento de circulação artística onde se incluem as cerca de sessenta milhões de peças de porcelana de exportação[31] que atravessaram o globo no século XVIII. Não seriam então, essas pinturas, *occidenteries*[32] tornadas a casa, multiplicando os estranhamentos?

## 3. MANOEL VICTOR DE JESUS E A PINTURA DAS PORCELANAS CHINESAS

Atuando no círculo social de Padre Toledo esteve Manoel Victor de Jesus. O pintor nasceu por volta de 1760[33] e iniciou sua trajetória artística na Matriz de Santo Antônio, em 1782[34]. Na Vila de São José do Rio das Mortes, viveu na companhia de seu escravo, Gregório José da Paixão. Faleceu em 27 de abril de 1828 e foi sepultado na Capela do Rosário de Tiradentes, em Minas Gerais[35].

O artista trabalhou para as confrarias de maior prestígio social da vila, compostas pelos homens bons: "ricos, brancos e sem vestígios de sangue mulato, mouro ou judeu"[36]. No entanto, não ingressou nessas associações, mas fez parte da Arquiconfraria de São Francisco e da Irmandade do Rosário, representantes dos mulatos e pretos, respectivamente. Possivelmente, o pintor




*Fig. 5a. Jean-Dominique Diacre (atr.) a partir de autor desconhecido. Le Gout. Gravura. c.1710. 9,8 x 9cm. Coleção privada.*




*Fig. 5b. Círculo de Manoel Victor de Jesus (atr.). O Paladar, ou Baco e Ariadne. Pintura. c.1783-86. Casa Padre Toledo. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.*

pertencia ao grupo de artífices mestiçados, nascidos e educados na capitania de Minas Gerais[37].

Em 1782, colaborou nas pinturas do Consistório e Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio, ao lado de Manoel Alvares e Manoel Alves da Costa[38]. Os livros da confraria mencionam o pagamento feito a Damazio José de Castro pelo aluguel "das casas para morarem os pintores"[39]. Embora não haja confirmação da continuidade desses artistas em obras futuras da Matriz, a diversidade de estilos no conjunto pictórico sugere a participação de aprendizes e colaboradores. Ademais, a ausência de outros nomes na documentação posterior revela a possível atuação do pintor como líder de oficina, dado que, a partir de 1786, será o principal responsável pela rematação das obras e assinatura dos recibos e acordos firmados com os comitentes. Proposição respaldada pelo contrato de 1804, no qual a mesa administrativa da Irmandade do Bom Jesus dos Passos se refere ao artífice como "professor da pintura"[40].

Não encontramos registros de obras realizadas pelos artistas mencionados nos arquivos da Matriz entre 1783 e 1786. Em 1783, Manoel Victor trabalhou para a Irmandade da Boa Morte em São João del-Rei[41]. Levantamos, portanto, a hipótese de que a pintura da Casa de Padre Toledo possa ter sido produzida durante esse período pelo grupo de pintores que colaborou com Manoel Victor no início de sua trajetória.

O pintor concentrou suas atividades na Comarca do Rio das Mortes, imerso em uma sociedade reconhecida pelo intenso intercâmbio cultural e pela multiplicidade de modelos referenciais, comumente citados pela historiografia da arte. Sua memória e cultura visual são consequência do trânsito de pessoas e saberes, da circularidade de objetos artísticos, tratados de arte e coleções de gravuras. Perguntamo-nos se as porcelanas em circulação, com destaque para o conjunto de louças de Padre Toledo, não poderiam ter sido determinantes para a construção de seu repertório visual.

Toledo chegou à Vila de São José em 1777 para ocupar o cargo de Vigário Colado da Matriz e permaneceu na paróquia até 1789, quando foi preso. Em 1782, foi Provedor da Irmandade do Santíssimo Sacramento e é possível que tenha

ajustado com o pintor sua primeira comissão artística. Neste ambiente, Manoel Victor estabeleceu relações de trabalho com o Vigário e os membros das confrarias sediadas na Matriz, pessoas com as quais negociou e conviveu por pelo menos duas décadas. Assim, acreditamos que o artista se socializou e frequentou a residência do pároco, onde aconteciam reuniões, festas e saraus com boa música para os nobres da pequena corte da Vila de São José e região[42].

O provável convívio com o Padre e seu círculo social pode ter contribuído para a formação intelectual e artística do pintor. Desse modo, é plausível supor que tenha existido um diálogo entre a obra de Manoel Victor e as pinturas das porcelanas chinesas. Para demonstrar tais possibilidades, apresentaremos alguns estudos comparativos e dois caminhos possíveis de interlocução: a concepção do desenho e a apropriação de imagens, reproduzidas e adaptadas ao universo das narrativas religiosas.

No tocante à composição figurativa, especialmente às feições femininas e angélicas, percebemos o desenvolvimento de uma linguagem particular. Essa caligrafia começa a ser definida logo nas primeiras obras e apresenta aspectos similares às imagens pintadas nas porcelanas [fig. 6]. Os pintores chineses possuem um desenho sofisticado e uma capacidade de síntese extraordinária, definindo com poucos traços a fisionomia corporal de seus personagens[43]. Manoel Victor pode ter captado essa clareza e desenvolvido sua própria forma de conceber as figuras, caracterizadas pelo rosto de formato oval e em três quartos, olhos amendoados, pálpebra marcada pelo desenho e a presença de uma linha contínua unindo o nariz à sobrancelha. A boca bem delineada, com o lábio superior levemente arqueado nas extremidades e o inferior sutilmente carnudo, é típica do pintor mineiro e elemento constante na representação figurativa chinesa.

O desenho de sabor oriental é percebido também na concepção das mãos dos personagens, destituídas de ossos e articulações, com os dedos esguios e alongados. Manoel Victor apreendeu a capacidade de reproduzir os gestos



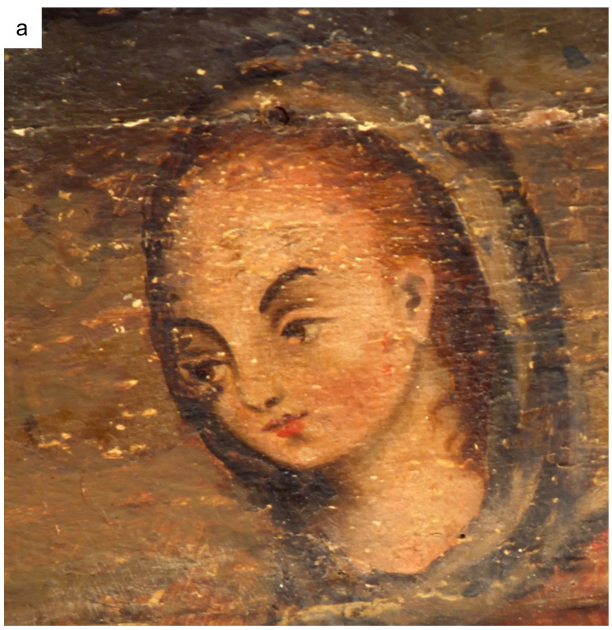



*Fig. 6a. Manoel Victor de Jesus. A destruição de Sodoma (det.). Pintura. 1782. Matriz. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.*

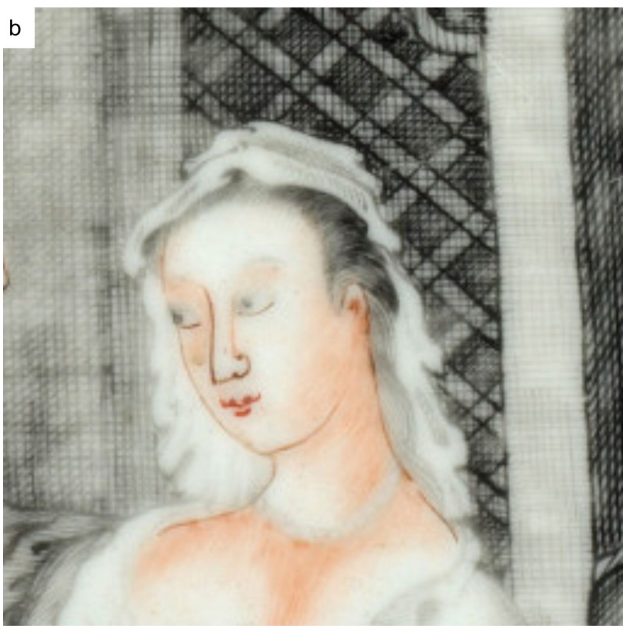



*Fig. 6b. Anônimo. Prato (det.). Porcelana chinesa. c.1750. The Cleveland Museum of Art. Cleveland. EUA. Copyright The Cleveland Museum of Art.*




*Fig. 7a. Manoel Victor de Jesus. Mísula do Órgão (det.). Pintura. 1797-98. Matriz. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.*




*Fig. 7b. Anônimo. Cafeteira (det). Porcelana chinesa. c. 1740-50. Coleção privada.*



com pouquíssimas linhas: a forma de dobrar o antebraço, os punhos e os dedos, o modo como os personagens seguram um objeto, repousam as mãos sobre o peito e o corpo, e a maneira de emitir sinais. Na articulação entre pescoço e ombro, o pintor se serve de linhas fluidas e sinuosas que favorecem o caimento do tecido, revelando o busto nu. A leveza do desenho faz com que as figuras flutuem pelo espaço, movimento comumente reforçado por fitas que esvoaçam no ar.

As conexões da obra de Manoel Victor com a pintura oriental não escaparam à historiografia da arte do período colonial. Em 1978, Rodrigo Mello Franco de Andrade fez uma observação sobre as decorações da Matriz e da capela do Rosário de Tiradentes: "No contorno dos rostos e na indicação dos olhos dos personagens há como que reminiscências de pintura oriental"[44]. Realmente, quando analisamos a reprodução de uma figura masculina na mísula do órgão da Matriz e a comparamos com uma imagem pintada na porcelana, percebemos imediatamente essa atmosfera [fig. 7]. Salvo as particularidades dos pintores e do meio, notamos a semelhança na concepção do rosto em três quartos, a barba curta e definida pela linha do desenho; a testa alongada; o contorno do nariz, da sobrancelha e dos lábios; a pálpebra baixa e a linha dos olhos afiladas. É possível que, seduzido pela decoração das porcelanas, o pintor tenha assimilado e interpretado as formas de concepção do desenho e, por meio do exercício do olhar e da prática artística, criado sua própria linguagem pictórica.

Olinto Rodrigues foi quem revelou o pintor. As obras documentadas que se localizam na Matriz de Tiradentes permitiram atribuir outras pinturas na cidade e região[45]. Em 2012, Silva descreveu o painel pintado no Consistório da Irmandade do Santíssimo Sacramento, observando que "Isaac tem as feições de um ancião oriental, com olhos puxados e barba ao estilo chinês"[46], e acrescentou que as feições orientais das figuras masculinas idosas são uma característica formal da obra do artista. Contudo, não rastreou as possíveis referências que explicam a presença dessa atmosfera.

O drapeado das vestes das personagens femininas e angélicas também apresenta uma particularidade recorrente: os tecidos presos por botões circulares ou arrematados por pregas que definem seu caimento e modelam o busto. Detalhe habitual na concepção das figuras mitológicas pintadas nas porcelanas [fig. 8]. Nuvens arredondadas formando redemoinhos no céu, envolvendo as narrativas visuais, sustentando e transportando seres celestes é contumaz na obra de Manoel Victor. O pintor interpreta o movimento circular e espiralado e reproduz o jogo de luz e sombra, similar às nuvens pintadas nas porcelanas.

Outra particularidade digna de nota é a preocupação com a paisagem de fundo dos episódios religiosos, com destaque para o detalhe da árvore de tronco torcido e folhagens verdes pintada em um dos painéis da Sacristia da Irmandade do Santíssimo Sacramento. É bem possível que a interpretação deste elemento da natureza também tenha sua correspondente em porcelana: a decoração de uma tigela do período Qianlong (1736-95) com a representação de um monge molestando uma jovem [fig. 9].

Por fim, apresentamos uma pintura que corrobora nossa hipótese. No caixotão que representa o tema da *Natividade,* pintado no teto da nave da Capela do Rosário dos Homens Pretos de Tiradentes (c.1820), destaca-se uma personagem singular: a figura feminina com o



a

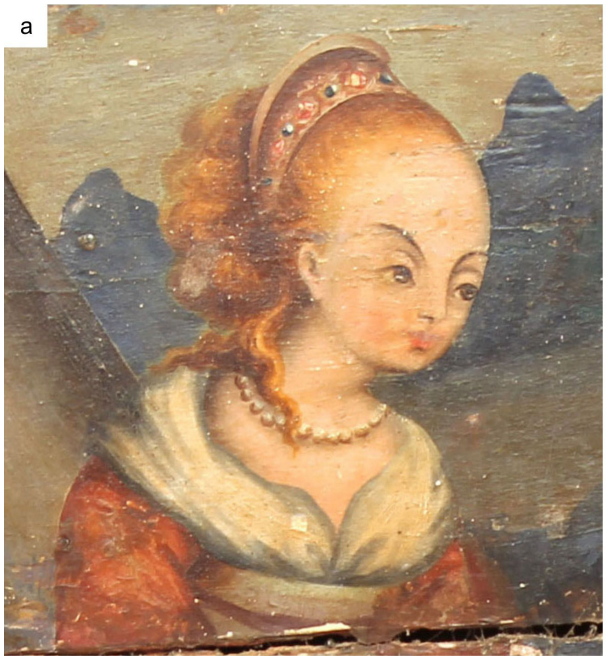


*Fig. 8a. Manoel Victor de Jesus. Judite e Holofernes. 1782. Pintura. Matriz. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.*

b



*Fig. 8b. Anônimo. Pires com figura de Juno (det.). Porcelana chinesa. c. 1750. V&A Museum. Londres. Inglaterra. Copyright V&A Museum.*

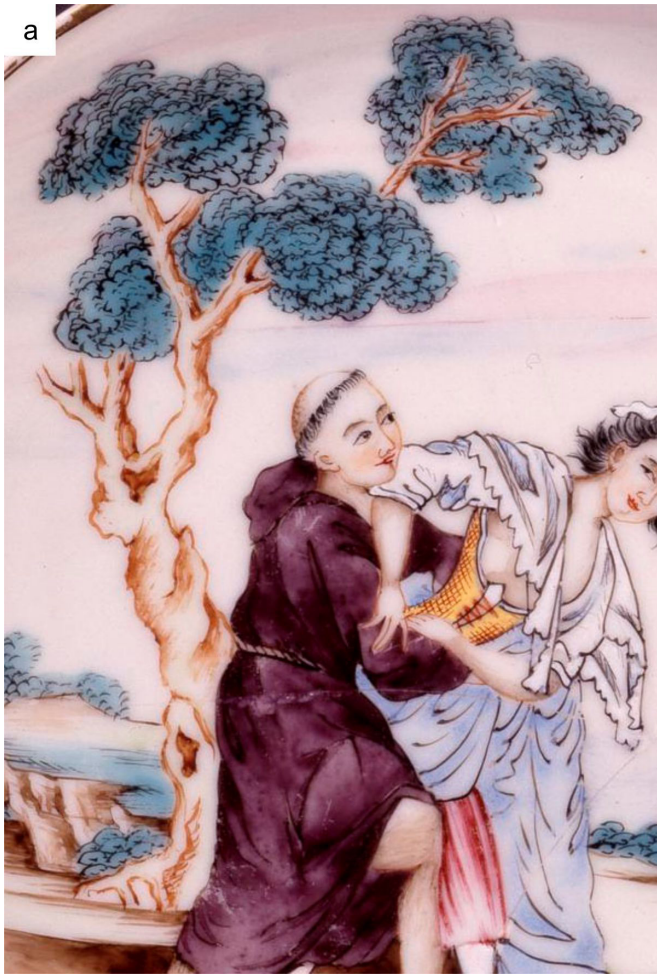



*Fig. 9a. Anônimo. Pires com Monge molestando jovem (det). Porcelana. 1750-70. British Museum. Londres. Inglaterra. Copyright British Museum.*




*Fig. 9b. Manoel Victor de Jesus. O Sacrifício de Abraão (det.). Pintura. 1782. Matriz. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.*



cesto na cabeça [fig. 10]. Há uma notável correspondência com uma imagem reproduzida em peças de cerâmica que pertencem a conjuntos de utensílios de mesa. Neste exemplar, o artista pode ter interpretado a figura oriental, adaptando-a ao ambiente cultural e religioso de Minas Gerais.

Para concluir, reforçamos a proposta inicial de que a obra de Manoel Victor possa ter uma interlocução com as pinturas das porcelanas chinesas "de exportação", provavelmente conhecidas nas residências da pequena corte da Vila de São José e cercanias que o pintor deve ter frequentado durante o tempo em que trabalhou na região. Neste cenário, acreditamos na possibilidade da criação de um caderno de desenhos, contendo personagens, gestos, paisagens, arranjos de flores, ornatos, e pormenores diversos, como parte do conjunto de modelos referenciais do artista. Contudo, deixamos o caminho aberto para que futuros pesquisadores compreendam melhor o extraordinário intercâmbio cultural e a construção do repertório visual do círculo de pintores atuantes ao lado de Manoel Victor de Jesus na Comarca do Rio das Mortes.




*Fig. 10a. Anônimo. Prato (det.). Porcelana chinesa. c.1770-96. British Museum. Londres. Inglaterra. Copyright British Museum.*




*Fig. 10b. Manoel Victor de Jesus. Natividade (det.). Pintura. c.1820. Igreja do Rosário. Tiradentes. Brasil. Fotografia: Autoras.*



## NOTAS

[1] Em BRANDÃO, Angela. "Os cinco sentidos e a cultura libertina do século XVIII". En: *Anais do XXXVIII Colóquio do CBHA*. Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2019, pág. 658, a autora menciona que Pedro Germano Leal apresentou as gravuras que teriam servido de modelo ao conjunto do Padre Toledo em um simpósio na Universitat Jaume I, Castellón (2015). No entanto, as atas do evento não publicam o texto correspondente, de modo que não tivemos acesso aos resultados de sua pesquisa.

[2] SERRÃO, Vítor. *A Cripto-História de Arte. Análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, pág. 13.

[3] *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*. Vol. 6. Belo Horizonte, Brasília: Arquivo Público Mineiro, Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982, págs. 84-85, 100-101, 344.

[4] BRANDÃO, Angela. "O palácio de Queluz e a casa de Padre Toledo: um exercício comparativo". En: MARTINS, Renata y MIGLIACCIO, Luciano (Coords.). *No embalo da rede. Trocas culturais, história e Geografia artística do Barroco na América portuguesa*. Sevilla, São Paulo: Universidad Pablo Olavide, 2020, pág. 41.

[5] FIGUEIREDO RODRIGUES, André. *A fortuna dos inconfidentes*. *Caminhos e descaminhos dos bens de conjurados mineiros (1760-1850)*. São Paulo: Globo, 2010, pág. 278.

[6] Ibídem, págs. 54, 61, 277-279.

[7] *Autos de Devassa…* Op. cit., pág. 344.

[8] TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *As Companhias das Índias e a porcelana chinesa de encomenda*. São Paulo: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986, págs. 51-52; BEURDELEY, Michel. *Porcelaine de la Compagnie des Indes.* Fribourg: Office du Livre, Paris: Editions Vilo, 1974, pág. 6.

[9] DA FONSECA BRANCANTE, Eldino. *O Brasil e a louça da Índia*. São Paulo: Elvino Pocai, 1950, págs.121-125; TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *As Companhias das Índias*… Op. cit., págs. 154-155.

[10] DO AMARAL LAPA, José Roberto. *A Bahia e a carreira da Índia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968, pág. 272.

[11] RUSSELL-WOOD, John. *Histórias do Atlântico português*. São Paulo: Unesp, 2014, pág. 145.

[12] Gente ilustre, distinta. FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. São Paulo: Global, 2012, pág. 123, nota 18.

[13] BOXER, Charles. *O império marítimo português (1415-1825)*. Lisboa: Edições 70, 1969, pág. 217.

[14] ZEMELLA, Mafalda. *O abastecimento da capitania das Minas Gerais no século XVIII.* São Paulo: Hucitec, Edusp, 1990, págs. 169-170.

[15] PINTO FURTADO, João. *O manto de Penélope. História, mito e memória da Inconfidência mineira.* 1788-9. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pág. 236.

[16] *Autos de Devassa…* Op. cit.

[17] FIGUEIREDO RODRIGUES, André. *A fortuna dos inconfidentes*… Op. cit., pág. 52.

[18] LE CORBELLIER, Clare. *China Trade Porcelain: Patterns of Exchange*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1974, pág. 7.

[19] TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *As Companhias das Índias*… Op. cit., pág. 52.

[20] MADSEN, Andrew y WHITE, Carolyn. *Chinese Export Porcelains*. New York: Routledge, 2016, pág. 106.

[21] Ibídem, pág. 108.

[22] MOTLEY, William. "Ovid on China: Images from Illustrated Suites of Scenes from Ovid on Eighteenth-Century Chinese Export Porcelain". En: SIENKEWICZ, Thomas y JINYU, Liu (Coords.). *Ovid in China. Reception, Translation, and Comparison.* Leiden: Brill, 2022, págs. 78-80.

[23] *Mémoires et documents publiées par la Societé savoisienne d'histoire et d'archéologie*. Chambéry, 1870, pág. 238.

[24] SJÖBERG, Yves. *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1974, pág. 55.

[25] GUIMARÃES SANTIAGO, Camila. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. Tesis Doctoral. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009, pág. 346.

[26] MOTLEY, William. "Ovid on China…". Op. cit., pág. 70.

[27] British Museum, n. 1963,0422.22.

[28] CHOU, Joyce Ying-Ching. "Chinese imagination? Western Figures on Canton Enamels of the Qing Dynasty". *Artefact*. *Techniques, histoire et sciences humaines* (París), 18 (2023), pág. 67.

[29] DIAS, Pedro. *Reflexos. Símbolos e imagens do cristianismo na porcelana chinesa*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pág. 85.

[30] QUINET DE ANDRADE PIFANO, Raquel. "A representação dos cinco sentidos na pintura colonial mineira: o ideal de cortesanía". *Portuguese Studies Review* (Ontario), 1 (2010), págs. 99-91

[31] LE CORBELLIER, Clare. *China Trade Porcelain*… Op. cit., pág. 9.

[32] CHOU, Joyce Ying-Ching. "Chinese imagination?…". Op. cit., págs.61-63.

[33] Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes (IHGT). Rol dos Confessados de 1795, pág. 42.

[34] RODRIGUES DOS SANTOS FILHO, Olinto. "Manoel Victor de Jesus, Pintor Mineiro do Ciclo Rococó". *Revista Barroco* (Belo Horizonte), 12 (1981), pág. 236.

[35] Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei. Livro de Assentamentos de irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, 1812-1885. Cx. 01, Livro 06.

[36] RODRIGUES DOS SANTOS FILHO, Olinto. *A Matriz de Santo Antônio em Tiradentes*. Brasília: IPHAM. Programa Monumenta, 2010, pág. 151.

[37] MARQUES MARTINS, Hudson Lucas. *Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720 a 1830.* Tesis Doctoral. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017, págs. 16 e 118.

[38] Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Tiradentes, 1779-1846 / Livro de Recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Tiradentes, 1779-1846.

[39] Ibídem.

[40] RODRIGUES DOS SANTOS FILHO, Olinto. "Manoel Victor de Jesus…". Op. cit., pág. 238.

[41] DE MELO ALVARENGA, Luís. *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar*. Minas Gerais: São João del-Rei, 1994, pág. 59.

[42] BRANDÃO, Angela. "Os cinco sentidos …". Op. cit., págs. 654-665.

[43] CHOU, Joyce Ying-Ching. "Chinese imagination?…". Op. cit.

[44] MELLO FRANCO DE ANDRADE, Rodrigo. "A Pintura Colonial em Minas Gerais". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Rio de Janeiro), 18 (1978), pág. 41.

[45] RODRIGUES DOS SANTOS FILHO, Olinto. "Manoel Victor de Jesus…". Op. cit., págs. 231-242.

[46] SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês Crioula. Estudo Iconológico da pintura de forro da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José del-Rei – 1793-1824*. Dissertação de Mestrado. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2012, pág. 205.

# GROS DE PRANGEY Y JOSEPHINE HOUSSAY: VIAJERAS FRANCESAS EN BRASIL DEL SIGLO XIX*

# GROS DE PRANGEY AND J. HOUSSAY: FRENCH WOMEN TRAVELERS IN 19TH CENTURY BRAZIL


## Resumen

El tema de los viajeros es recurrente en la historia del arte brasileño, en particular el paso de hombres artistas por Río de Janeiro. Sin embargo, algunas mujeres cruzaron el Atlántico para mostrar sus producciones artísticas, participar en exposiciones y ofrece clases de pintura y dibujo. El objetivo de este artículo es analizar la trayectoria de dos mujeres francesas, Emma Gros de Prangey y Josephine Houssay, artistas poco conocidas que actuaron en la corte brasileña en el siglo XIX.



## Palabras clave

Brasil, Gros de Prangey, Josephine Houssay, Mujeres artistas, Siglo XIX.



## Elaine Dias

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Profesora de Historia del Arte en la Universidad Federal de São Paulo - Campus de Guarulhos (UNIFESP). Doctora en Historia por la Universidad Estatal de Campinas (UNICAMP, becaria Fapesp), con estágio doctoral en Historia del Arte en el Instituto Nacional de Historia del Arte de París (INHA, becaria Fundación Getty). Sus investigaciones se centran en la circulación de artistas franceses en Brasil, la historia de la enseñanza artística, el retrato y la pintura de paisaje en el siglo XIX.



* Esta investigación ha sido financiada por una beca de investigación en el extranjero BPE – FAPESP - Brasil (2017-08266-0) y una beca de investigación Edital Universal CNPq – Brasil (409172/2016-2).



## Abstract

The theme of travelers is recurrent in the history of Brazilian art, especially with regard to the passage of male artists through Rio de Janeiro. However, some women also crossed the Atlantic to show their artistic productions, participate in exhibitions and teach painting and drawing classes. This article aims to analyze the trajectory of two French women, Emma Gros de Prangey and Josephine Houssay, little-known artists active in the Brazilian court in the 19th century.



## Key words

19th Century, Brazil, Gros de Prangey, Josephine Houssay, Women artists.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/II/2024
Fecha de revisión: 19/III/2024
Fecha de aceptación: 21/III/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



ORCID: 0000-0002-3735-9610



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0003

# GROS DE PRANGEY Y JOSEPHINE HOUSSAY: VIAJERAS FRANCESAS EN BRASIL DEL SIGLO XIX

## 1. INTRODUCCIÓN

La historiografía del arte brasileño lleva muchos años investigando el paso de los viajeros por Río de Janeiro en el siglo XIX, centrándose sobre todo en los artistas masculinos. Sea por un corto o largo período, algunos de ellos participaron activamente en el sistema artístico brasileño y establecieron sus nombres en la historia del arte y la cultura brasileñas de ese siglo mediante la publicación de álbumes iconográficos, la producción de grabados y pinturas. Estas imágenes contribuyeron a la comprensión de la sociedad de corte sea por el registro más realista o la invención de composiciones basadas en aspectos documentales[1]. Cabe recordar que artistas como Jean-Baptiste Debret (1768-1848) y Johann Moritz Rugendas (1802-1858) consolidaran su lugar en la memoria brasileña como productores de imágenes sobre la esclavitud, los indígenas, la naturaleza tropical y la vida social y política de Río de Janeiro.

Algunas mujeres artistas también actuaron en el medio naturalista y científico, sea viajando por un corto período o permaneciendo más tiempo en Brasil[2], en compañía de sus maridos o solas. Ellas produjeron imágenes de la fauna y flora brasileñas, publicaron sus obras iconográficas y participaron activamente de expediciones. Entre estas artistas, la más conocida es sin duda la inglesa Maria Graham (1785-1842), que vivió en Brasil de 1821 a 1825 y fue también preceptora de la princesa Maria da Glória en 1823[3]. Realizó estudios sobre la flora brasileña en cuadernos de viaje conservados en colecciones británicas y publicó, en 1824, la obra *Journal of a voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*[4]. Graham fue una de las pocas artistas que representó a Brasil de muchas maneras, ocupando un lugar destacado en la política de la corte.

¿Y las otras artistas extranjeras que no trabajaron en el medio naturalista y que estuvieron en Brasil en el siglo XIX? ¿Qué obras produjeron y cómo fueron recibidas por la sociedad y la crítica locales? En este artículo, examinaremos la producción de dos artistas francesas —Emma Gros de Prangey (1789-1849) y Josephine Houssay (1846-1914)[5]— mujeres que viajaron a Brasil sea por un período más largo, abriendo talleres y escuelas de arte, o que pasaron rápidamente por la corte divulgando su producción artística en exposiciones académicas.

Antes de analizar las trayectorias de Prangey y Houssay, conviene señalar otra cuestión fundamental relativa a la inclusión de la mujer en el sistema artístico brasileño. Aunque hubiera una *Academia de Bellas Artes* en Río de Janeiro instalada desde 1826, la entrada oficial de las mujeres en el medio académico fue retardada. Ana Paula Simioni ya ha mostrado[6] cómo se permitió el ingreso de las mujeres en la *Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro*, cómo se involucraron en exposiciones y obtuvieron encargos. Aunque se les permitió entrar en la Escuela en 1892 —antes que en la *École Nationale des Beaux-Arts* de Francia, fechada en 1897—, la ruptura de este obstáculo institucional fue, de hecho, bastante tardía. Antes de esa fecha, participaban en clases y exposiciones, pero siempre como aficionadas, y no conquistaron oficialmente el espacio académico hasta la década de 1890. Con el paso de los años, observamos cómo las mujeres artistas, tanto brasileñas como extranjeras, aumentaron su participación en exposiciones oficiales, demostrando su creciente producción en los más diversos géneros[7].

Las Exposiciones Generales, evento fundamental para la difusión de la producción de los artistas de la corte y de la *Academia Imperial de Bellas Artes*, en funcionamiento desde 1840, se convirtieron en el espacio que nos llevó a conocer y analizar la entrada y recepción de las artistas extranjeras (y, en el caso de este artículo, de las francesas) en el sistema artístico de Río de Janeiro. Es a partir de este espacio, es decir, de las exposiciones académicas, que analizaremos la presencia de Gros de Prangey y Josephine Houssay.

## 2. GROS DE PRANGEY: PIONERA DEL RETRATO A PASTEL EN BRASIL

Emma Gabrielle Gros de Prangey es poco conocida en la historiografía artística brasileña[8] y también francesa. Antes de comenzar a contar su trayectoria en Brasil, es importante señalar algunos elementos sobre sus orígenes en Francia. El apellido Prangey es inmediatamente asociado al francés Joseph Philibert Girault de Prangey (1804-1892), fotógrafo activo en Francia y en el Oriente en la década de 1840. No se sabe si hay parentesco entre los dos artistas, pero los orígenes de Girault de Prangey se acercan a nuestra artista. Él fue "le fruit de la unión de deux nobles familles: les Girault et les Piétrequin"[9], hijo de Claude Joseph III Girault y de Barbe Philiberte Rosine Piétrequin quien, a su vez, era hermana de Claude-Henri Piétrequin de Prangey. El apellido Prangey, como explica Aubenas, proviene de la localidad —Prangey—, de las tierras que pertenecían al tío de Girault[10]. Adoptar el nombre del lugar era práctica común de las familias europeas, que asociaban el nombre de sus locales de origen a sus apellidos. La coincidencia de los apellidos es flagrante. El diccionario *Algemeines Künstler-Lexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* menciona el apellido Piétrequin también associado a la artista[11], aunque este apellido no aparece citado en las fuentes brasileñas de la época. Pero en el Salón francés de 1838, Prangey expuso el "Portrait de M. Pietrequin"[12], lo que nos lleva a pensar en la descripción del diccionario alemán, y que ella podría pertenecer efectivamente a la misma familia de Girault de Prangey.

El escaso conocimiento sobre la artista no reduce su importancia en el sistema de las artes de Brasil en la década de 1840, periodo en el que la academia brasileña experimentó un gran progreso. La coronación del emperador Pedro II en 1841, esperada durante años tras el regreso de su padre, Pedro I de Brasil (posteriormente Pedro IV de Portugal) a Lisboa en 1831, dio a la corte brasileña un nuevo aire de desarrollo. El francés Félix-Émile Taunay, director de la Academia de Bellas Artes, profesor y amigo de Pedro II, aprovechó el gran momento en beneficio de la institución que dirigía. Mejoró las metodologías de enseñanza, instituyó exposiciones generales abiertas a todos los artistas presentes en la

corte, creó el Premio de Viaje a Roma y buscó formas de inserción y reconocimiento de los artistas en la sociedad carioca[13]. En conjunto, las exposiciones generales fueron de hecho un lugar especial para dar a conocer la obra de los artistas inscritos en la Academia, así como la producción de los artistas externos, convirtiéndose en una importante plataforma para dar publicidad a sus trabajos y a sus talleres[14]. Emma Gros de Prangey fue la primera mujer artista que participó en una exposición académica oficial en Brasil, presentando su obra en la primera Exposición General de la Academia, en 1840. Llegó a Río de Janeiro a principios de 1839 y participó, además de la exposición de 1840, en las de 1844, 1845, 1847 y 1848. En estas exposiciones, la artista presentó acuarelas, pasteles y retratos en miniatura, este último su género principal.

La formación artística de Gros de Prangey tuvo lugar en París[15], posiblemente en el taller de Antoine-Jean Gros. Expuso retratos en salones franceses de 1836 a 1838[16]. También frecuentó el Museo del Louvre como "expositora", posiblemente estudiando obras de la colección, según los registros o fichas llamadas tarjetas de estudio[17]. El retrato fue el principal género trabajado por Prangey en Francia y en Brasil, especialmente al pastel, siendo la primera artista que expuso obras con esta técnica en exposiciones brasileñas. Aunque Gros de Prangey no sea considerada por la crítica del arte como pionera en la práctica del retrato al pastel, consagrando este hecho a otro francés, Jean-Baptiste Borely[18], cuyas obras se expusieron en la Exposición General de 1849, fue la artista francesa quien mostró los retratos realizados en esta técnica ya en la exposición de 1844[19]. Los retratos al pastel y en miniatura habían gozado de gran éxito en Europa desde el siglo XVIII de la mano del suizo Jean-Etienne Liotard y de mujeres como Adelaïde Labille-Guiard, Marie-Suzanne Giroust y Élisabeth Vigée Le Brun[20]. Estas obras impresionaban por el realismo de la composición, el naturalismo en la concepción de la piel y los detalles de la indumentaria de los personajes retratados.

En Río de Janeiro, Prangey ya recibía encargos de retratos al pastel en sus primeros años en la capital. Los retratos de las hermanas princesas de Pedro II fueron elogiados por la crítica por su técnica y semejanza, posiblemente hechos al pastel. Auler menciona que estos retratos pudieron haber sido litografiados y vendidos en la corte de Río, lo que confirma su calidad y verosimilitud[21]. En 1839, el texto de *Hum Curioso das Artes* destaca las cualidades de la artista y menciona estas obras:

> *Porém chegou às nossas praias Madame Gros de Prangey, cujas obras ocupavam distinto lugar nos salões do museo de Paris, e cujo talento sobressaía na multidão dos talentos de que formiga essa capital; e é de presumir que a hora deu, ainda que tarde, em que a miniatura e a aquarela vão soltar as asas, porém só lhes faltava um artista que lhes alentasse o voo, e este artista já está cá. Vieram-nos às mãos alguns retratos feitos por essa Sra, que todos nos pareceram perfeitos pela semelhança pela pureza do desenho, pela cor natural das carnes, e pelo brilho e delicadeza da pintura. Entre eles vimos os retratos das nossas augustas princesas, que reúnem todas essas qualidades, e admiramos o de uma jovem e linda senhorita assentada em uma poltrona, e que nada perdeu no marfim da graça que lhe é própria. Chegaram também as nossas mãos alguns retratos de homens; mas aqui, se nos for permitido criticar, diremos à Sra. Gros de Prangey que em geral ela aformoseia os seus modelos, que saem de suas mãos mais bonitos do que saíram das da natureza. É verdade que talvez essa censura fosse injusta, porque muitos sujeitinhos há que não querem rugas no retrato, embora as tenham no rosto*[22].

Un año después de su llegada, Prangey decidió quedarse en Río de Janeiro, ya que su intención inicial había sido la de un viaje más corto, según el *Jornal do Commercio* del 28 enero de 1840 (n.º 25). Su decisión de permanecer más tiempo en Brasil y la buena acogida a su partici-

pación en la Exposición de 1840 no impidieron, sin embargo, la desconfianza de algunos críticos que se negaron a aceptar la competencia de una mujer en el campo artístico. En el *Jornal do Commercio* del 17 enero de 1841 (n.º 5), hay una nota que responde a los rumores de que Prangey no era la autora de los retratos expuestos en 1840, probablemente causados por la incredulidad ante su habilidad en el realismo de las composiciones y por el hecho de haber participado en la primera exposición general de la Academia. Persistente, siguió exponiendo sus retratos en las siguientes exposiciones y, en 1847, la artista realizó óleos sobre lienzo, que también fueron elogiados por la crítica:

> *Este ano pela 1a vez, a Sra. De Prangey expôs retratos a óleo. É feliz o seu ensaio. Custa achar um mais belo modelo do que a senhora de vestido de veludo, e uma cabeça mais expressiva do que a da moça coroada de flores. Vê-se que estes retratos foram conscienciosamente estudados; o desenho é correto e o colorido agradável. Um retrato de Mlle. Duval feito a pastel pela mesma artista é muito parecido*[23].

Gros de Prangey también anunciaba clases de pintura y dibujo en periódicos brasileños. No sabemos si la artista tuvo discípulas o discípulos, pero fue una de las primeras en ofrecer su trabajo como profesora de arte en su taller privado, situándose de forma autónoma en la sociedad brasileña y firmándose como artista en las Exposiciones Generales de la *Academia de Bellas Artes*. Aunque no hubiera intención de aceptar a mujeres como miembros de la Academia, la institución les permitía exponer sus obras en las muestras anuales. Esto les dio una oportunidad de reconocimiento, de inserción social y profesional y de continuar su carrera como artistas en una sociedad llena de obstáculos y prejuicios contra sus producciones. Gros de Prangey murió en Río de Janeiro en 1849, diez años después de su llegada. Años más tarde, otra artista francesa obtuvo un lugar de destaque en las exposiciones académicas, aunque por poco tiempo. Veamos ahora cómo fue la estancia de Josephine Houssay en Río de Janeiro.

## 3. JOSEPHINE HOUSSAY: DE LA ESTANCIA EN RÍO À LA CONSOLIDACIÓN DE SU CARRERA EN PARÍS

Josephine Houssay desembarcó en Río de Janeiro en 1861 y permaneció en la capital de la corte hasta 1865. Su motivación para cruzar el Atlántico parece provenir de su hermano, el químico y escultor Fréderic Houssay que, según Léon Séché, fue a Brasil a buscar fortuna, sin precisar los detalles de sus intenciones[24]. Josephine ya había pasado por la *École Impériale du Dessin* y ganado el *Prix d'Honneur* en 1859 como discípulo de Rosa Bonheur. La prensa brasileña informó sobre la llegada de la artista a Brasil, destacando su formación parisina, la amplitud de su obra y sus características físicas[25], especialmente reforzadas en el texto publicado por el editor Francisco de Paula Brito en la Revista *A Marmota*:

> *[…] Um amigo nosso honrou-nos com a apresentação de Mlle. – Josephine Houssay – recém-chegada de Paris, e por isso tivemos ocasião de saber que uma tão bela, como interessante senhorita se propunha a dar lições de desenho, ou em colégios, onde seu talento e suas habilitações pudessem ser bem aproveitados, ou em casas particulares, exercício que já hoje se acha, pois tem discípulas que hão de em breve justificar as habilitações da digna Professora. Mlle. Josephine Houssay reúne aos seus belíssimos dotes naturais uma afabilidade que, não sendo rara nas belas e educadas Parisienses, é contudo notável na distinta Professora, porque sabe ela dar aos encantos da natureza e da arte o colorido de um espírito pouco vulgar, que se manifesta logo na prontidão da resposta ainda às mais finas e delicadas questões. Para que recomendássemos Mlle. Josephine Houssay às nossas interessantes leitores, não precisaríamos talvez falar no que de belo e interessante tem a jovem Professora, mas sendo proverbial que "A beleza é uma carta de recomendação", e dizendo Ronsard, que ……La femme, Dont le corps est parfait, sert de temoin que l'âme est parfaite et divine, não temos o direito de omitir, falando dos entes privilegiados pela natureza, as circunstancias que os tornam recomendáveis, e isto tanto é assim, que diz Martin: "La femme revêtue de*

> *beauté est comme l'héritière d'un nom illustre, obligée à beaucoup de vertus; c'est un dépôt sacré duquel elle doit compte au monde que l'observe". As famílias, portanto, que das lições de Mlle. Houssay se quiserem utilizar, podem dirigir os competentes chamados ao nosso escritório, ou à rua da Assembléia, no. 54. Mlle. Josephine Houssay, além do desenho, que sabe perfeitamente, ao que nos consta e em muitas de suas especialidades, sabe também geografia e estará habilitada para lições de francês, apenas compreender da língua portuguesa o que baste para as mais necessárias explicações. Recomendamos a jovem parisiense não só aos brasileiros, como aos Parisienses residentes nessa corte, com especialidade aos compatriotas da digna Professora*[26].

Las dotes físicas de Houssay hacían relación- según los argumentos de Paula Brito basados en Pierre de Ronsard en *Les Amours* (1552-1553), citados por Louis Martin en su obra *L'Esprit Moral du XIXème siècle* (1844)- con su afirmación como artista. La belleza se asociaba a la virtud, nociones fundamentalmente relacionadas a la vida social de las mujeres, a sus eventuales profesiones, particularidades normalizadas en las sociedades patriarcales del siglo XIX. Houssay, sin embargo, se afirmó como artista sobre la base de su competencia y su persistencia en la profesión en Brasil y en Francia, manteniendo la regularidad de su producción durante muchos años.

Su taller en la Calle Assembléia, y más tarde en la Calle de los Inválidos, era el lugar donde realizaba sus obras y donde, según informaciones periodísticas, recibía a personas interesadas en clases de dibujo y pintura, como había hecho, años antes, Gros de Prangey. Participó en la Exposición de Arte de 1862 y en la Exposición General de 1864, recibiendo en esta última una mención honorífica de la *Academia Imperial de Bellas Artes*. En el acta académica del 29 febrero de 1864 consta que lograría una medalla de plata, pero el premio fue sustituido por una mención honorífica por orden del artista y profesor Agostinho José da Motta, sin justificación para el cambio. Houssay expuso tres retratos en esta muestra: un retrato sin título; el Retrato del Sr. F. H. en los fondos de Juquiá: recuerdos de la selva virgen y el Retrato del difunto Doctor Sigaud, 1er director del Instituto de Ciegos: miniatura[27]. Un texto crítico del periódico *A Actualidade* (27/02/1864, n.º 650, pág.1) se limita a mencionar el retrato del Sr. Sigaud, sin ningún elogio, pero la obra de Houssay es reconocida por la Academia, aunque el cambio en el premio revele la dificultad de aceptar la competencia de la artista.

Houssay regresó a Francia en 1865, cuando comenzó un periodo de numerosos encargos y participación en los salones franceses. Su reintegración en el sistema artístico empieza con una solicitud de trabajo dirigida al conde de Niewekerke, superintendente de Bellas Artes de París, en una carta fechada en enero de 1865. En ella, Houssay pedía que le encargaran cuadros y mencionaba los premios que había ganado en Francia y Brasil: "Prix d'honneur de l'École Impériale de Dessin (1859). Mention Honorable à l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro (1864)"[28]. Houssay obtuvo respuesta favorable a su solicitud y a partir de entonces realizó una serie de copias de cuadros para decorar instituciones francesas y también como parte del proyecto *Musée Européen de Copies*, concebido en 1871 por Charles Blanc[29]. Entre las obras copiadas figuran *L'Assomption de la Vierge*, de Prudhon, en 1868[30]; *La Sainte Famille*, de Rafael, en 1871; *La Vierge, l'Enfant Jesus et la St-Anne*, de Leonardo da Vinci, en 1872; *La Visitation,* de Domenico Ghirlandaio, en 1873; *Saint-Georges*, de Rafael (este último realizado para el *Hôtel de l'Ambassade de France* en Constantinopla) y *La belle jardinière*, de Rafael[31], ambos en 1875. Houssay también copió obras de Corregio, Elizabeth Vigée Lebrun y Robert Nanteuil, entre otros pintores. Es relevante mencionar estas obras por la confianza depositada en la artista para realizar copias destinadas al proyecto ideado por Charles Blanc, paso determinante en la consolidación de su carrera e inserción definitiva en el sistema artístico francés[32]. A ese respecto, Sofio destaca:

> *Activité d'autant plus centrale dans les stratégies de carrière qu'elle est alors extrêmement valorisée par le pouvoir politique, la copie se présente alors aux peintres des deux sexes à la fois comme une ressource économique – la copie est un recours commode en début de carrière, en l'absence d'une clientèle stable, ou en cas d'accident de parcours – mais aussi comme un moyen d'entrer dans un monde de l'art extrêmement polarisé et, notamment pour les femmes, comme une source de légitimité dans le genre pictural le plus prestigieux*[33].

Entre 1870 y 1883, Houssay amplía su formación en los talleres de Robert Fleury y de Jean-Jacques Henner, entre 1884 y 1889. Su producción crece aún más, destacándose los retratos al óleo y al pastel, las pinturas religiosas —como las que comentamos arriba—, algunos desnudos y alegorías. Las impresionantes obras pueden verse en los catálogos de las exposiciones francesas. Houssay fue una de las artistas más frecuentes en los Salones de París[34], exponiendo durante más de cuarenta años, de 1868 a 1910. Si la crítica brasileña sólo se ocupó parcialmente de sus obras expuestas en Río de Janeiro, los críticos franceses no se dejaron intimidar por su extensa producción. Houssay fue reconocida por Théodore Véron, Ernst Chesneau, Caroline Beaulieu, Raoul Navery, Louis Ronchaud, Charles Ponsanailles, Nelesque, Olivier Merson, Léon Séché, entre otros célebres críticos franceses de la época.

Su labor también fue fundamental para la inclusión de las mujeres en el sistema artístico francés, ya que fue miembro de la *Société des Femmes Artistes* y de la *Union de Femmes Peintres et Sculpteurs*, fundada en 1881. Su papel junto a las mujeres se concretó también en la enseñanza, actividad que ya había ejercido en Río de Janeiro y que puede verse en una de sus obras[35] expuestas en el *Salon de l'Union des femmes peintres et Sculpteurs* en 1891, donde se retrata a sí misma como la profesora que guía un estudio del desnudo femenino para mujeres artistas[36], ejercicio que hasta entonces les había sido negado a muchas de ellas en sus carreras.

Durante su estancia en París, Houssay mantuvo contactos con la corte brasileña. El retrato de la Emperatriz Teresa Cristina, realizado en 1888, confirma esta relación. La condesa de Barral menciona en una de sus cartas a la Emperatriz, escrita el 15 abril de 1888, que "Mlle. Houssay ya ha encargado un hermoso cuadro que no estará listo hasta finales de mayo"[37]. El retrato conservado hoy en el *Museo Imperial de Petrópolis*[38], en Brasil, muestra Teresa Cristina con un vestido negro con detalles rojos en los puños, un lazo rojo en el cuello, el pelo blanco peinado con moño, pendientes y un accesorio —posiblemente un broche— brillando en el pecho. La Emperatriz está sentada en un sillón, posa a tres cuartos y sostiene un abanico en las manos. El crítico Léon Séché destacó las cualidades de Houssay en la *Revue Illustrée de la Bretagne*:

> *Du reste Mlle. Houssay est une excellente portraitiste. Pour se rendre compte des qualités qu'elle déploie, comme telle, il suffit d'avoir vu ses portraits de M. Nisard et de S. M. Impératrice du Brésil que nous reproduisons aujourd'hui. Impossible de rendre avec plus de vérité et plus de distinction ces deux physionomies si vivants et si fines. Il y a quelques vingt ans, M. Fréderic Houssay s'en alla tenter la fortune au Brésil. Il n'y gagna que la nostalgie de la France et s'en revint plus pauvre qu'il n'était parti. Je me trompe, il resta au Brésil assez de temps pour conquérir l'amitié de l'empereur dom Pedro. Et voilà pourquoi à son dernier voyage à Paris, l'impératrice du Brésil fit à Mlle. Houssay l'insigne honneur de poser chez elle. J'ajouterai qu'elle fut si contente de son portrait, qu'elle offrit à l'artiste en la remerciant, un charmant petit bracelet qu'elle portait habituellement à son bras*[39].

El emperador Pedro II y la Emperatriz habían viajado a Europa en 1887 y 1888, lo que posiblemente fue la ocasión para que Teresa Cristina posara en el taller de la artista, confirmando sus relaciones amistosas con la familia real brasileña. Después de este retrato, la artista produjo muchas pinturas durante más de una década. Houssay murió en 1914, siendo una de las mujeres más activas del sistema artístico francés. Su

estancia en Brasil fue breve, pero importante para su reintegración en Francia y para la continuidad de las relaciones franco-brasileñas, confirmadas, respectivamente, por su extensa obra y por la realización del retrato de la Emperatriz.

## 4. CONCLUSIÓN

La historia del arte brasileño, y en particular la historia de los artistas viajeros, ha presentado en su mayoría análisis de la trayectoria de artistas masculinos y de su imaginario. Algunos estudios siguen demostrando la importancia de las mujeres artistas en el sistema artístico brasileño, sacando a la luz sus historias hasta ahora olvidadas, sus producciones y la recepción de sus obras. Emma Gros de Prangey y Josephine Houssay, pintoras aún poco conocidas en nuestro ámbito historiográfico, fueron por tanto protagonistas en sus talleres como espacios de producción y aprendizaje, afirmándose como artistas en exposiciones brasileñas y francesas.

NOTAS

[1] Véase, entre otros estudios sobre el tema: BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos Viajantes.* 3 vols. São Paulo: Edição Metalivros/ Fundação Odebrecht, 1994.

[2] Otras artistas naturalistas pasaron por Brasil, como la inglesa Marguerite Tollemach, de 1855 a 1857, la alemana Therèse Charlotte Marianne Auguste, en 1888, la inglesa Marianne North, de 1872 a 1873, la norteamericana Elizabeth Cary Agassiz, de 1865 a 1866, entre otras. Véase SOUZA, Raick de Jesus. "Experiências das viajantes naturalistas durante o século XIX e as representações do Brasil oitocentista". *Revista Brasileira de História da Ciência* (Rio de Janeiro), 12 (2019), págs. 236-255. Disponible en: https://doi.org/10.53727/rbhc.v12i2.61. [Fecha de acceso: 08/10/2023]. Además de estas artistas, sabemos del protagonismo de otras mujeres viajeras en el artículo de LIFCHITZ MOREIRA LEITE, M. "Mulheres viajantes no século XIX". *Cadernos Pagu* (Campinas), 15 (2015), págs. 129-143. Disponible en: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635570. [Fecha de acceso: 08/10 2023]; FRANCO, Stella Maris Scatena. *Peregrinas de outrora: viajantes latino-americanas no século XIX*. 2005. Tese doctoral. São Paulo: Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

[3] Maria Graham también estuvo en Chile, en 1822. Véase MEDEIROS DE SOUZA, Maria de Fatima. *Viajar, observar e registrar: coleção e circulação da produção visual de Maria Graham*. Tese doutoral. Brasília: Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

[4] Véase MEDEIROS DE SOUZA, Maria de Fatima. *Viajar*… Op. cit.

[5] Gros de Prangey y Houssay están presentes en la publicación *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884). Das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados. Fontes primárias, bibliográficas e visuais*. Prefácio: Jacques Leenhardt. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020. Disponible en: https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/58047. [Fecha de acceso: 08/10/2023].

[6] SIMIONI, Ana Paula. *Profissão: Artista. Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras.* São Paulo: Edusp, 2008; SIMIONI, Ana Paula; DIAS, Elaine. *Mulheres Artistas*. *As Pioneiras. 1884-1930*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015; SIMIONI, Ana Paula. "Académie Julian: the French artistic model from a Transatlantic perspective (1880-1920)". *Transatlantic Cultures* (São Paulo), 1 (2019), págs. 1-14. Disponible en: https://www.transatlantic-cultures.org/pt/catalog/academie-julian-the-french-artistic-model-from-a-transatlantic-perspective-1880-1920. [Fecha de Acceso 22/02/24].

[7] SIMIONI, Ana Paula. *Profissão: Artista. Pintoras…* Op. cit.

[8] Simioni cita esta artista en su investigación.

[9] AUBENAS, Sylvie. "Un grand homme de Province en Orient". En: *Girault de Prangey. Photographe.* Paris: Musée d'Orsay, Hazan, 2021, pág. 14.

[10] Ibídem.

[11] En el diccionario alemán, la artista es nombrada como Emma Gabrielle Pietrequin Gros de Plangey. Véase *Allgemeines Künstler-Lexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Berlin: W. De Gruyter, 2011, págs. 77-78.

[12] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans.* Paris: Impr. Ve Herissant; Impr. des sciences et arts, 1838, pág. 98.

[13] Véase DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia - Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851).* Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

[14] Los catálogos de las exposiciones generales brasileñas también mencionaban las direcciones de los talleres de los artistas. Véase MACIEL LEVY, Carlos. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. *Período Monárquico. Catálogo de Artistas e Obras entre 1840 e 1884.* Rio de Janeiro: ArteData, 2003. Sobre la participación de otros artistas extranjeros en las exposiciones, véase NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. "Emil Bauch, Ferdinand Keller, Friedrich Steckel, Georg Grimm: quatro artistas alemães, quatro papéis artísticos à mostra nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes". En: FERREIRA JÚNIOR, Mauricio Vicente y CARDOSO, Rafael (Coords.). *O Olhar Germânico na Gênese do Brasil*. Petrópolis: Museu Imperial, 2022, págs. 77-96. Disponible en https://museuimperial.museus.gov.br/wp-content/uploads/2023/05/virtual_OlharGermanico_72dpi.pdf. [Fecha de acceso: 08/10/2023].

[15] Antes de llegar a Río de Janeiro, en 1838, Gros de Prangey recibió el encargo para hacer una copia del Retrato de Cathérine de Médicis. La propuesta, sin embargo, fue cancelada por el Estado francés al año siguiente, cuando ya se encontraba en Brasil. El motivo habría sido la falta de garantías financieras de la artista para la realización de la obra. Véanse Archives Nationales de France (ANF). 20144790/138 -20144790/144 y 20144790/162.

[16] Portrait à l'aquarelle. Salon de 1836; Portrait de Mlle. De L… Salon de 1837; Portrait de Mme Y…. Salon de 1838; Portrait de M. Colas. Salon de 1838; Portrait de M. Pietrequen. Salon de 1838. Véase BELLIER, Emile y AUVRAY, Louis. *Dictionnaire Generale des Artistes de l'École Française. Depuis l'origine des arts du Dessin jusqu'à nos jours. Architectes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes*. Paris: Librairie Renouard, 1882.

[17] ANF. Francia, 20150282/198-2 MI 198. Cartes d'étude délivrées aux artistes.

[18] Véase el periódico *Correio Mercantil e Instructivo*, 18/12/1849, n. 344, pág. 1-2. Manuel de Araújo Porto Alegre menciona a Borely como introductor de esta técnica en larga escala en sus críticas a la exposición general de 1849. Véase *Revista Guanabara*, 1850, t.1, pág. 69-77. Manuel de Araújo Porto-Alegre menciona a Borely como pionero en esta técnica en sus críticas a la exposición general de 1849.

[19] Sobre el retrato al pastel de Prangey exhibido en la muestra de diciembre de 1844, véase *Minerva Brasiliense* (Rio de Janeiro), 5-III (1845), págs. 77-81.

[20] Véase catálogo de la exposición *En Société. Pastels du Louvre des 17e et 18e siècles*. Paris: Hazan, 2018.

[21] AULER, Guilherme. *O Imperador e os Artistas*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1955.

[22] *Jornal do Commercio*, 25/08/1839, no. 195, pág.3.

[23] *Jornal do Commercio*, 9/12/1847, no. 339, pág.2.

[24] *Revue Illustrée de la Bretagne et d'Anjou* (Paris), 11 (1888), pág. 178. Figures Bretonnes et Angevines. Mlle. Josephine Houssay.

[25] Como vemos en la *Revista Popular* (Rio de Janeiro), 10 (1861), pág. 387: "uma artista de vinte anos, de bela e meiga aparência", destacando también su formación y su premio en Paris.

[26] *A Marmota* (Rio de Janeiro), 1294 (1861), pág. 1.

[27] *EXPOSIÇÃO Geral das Bellas Artes de 1864. Catálogo Explicativo.* Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1864, pág. 9.

[28] ANF. Francia, fol.21/148.

[29] BOIME, Albert. "Blanc's musée des Copies". *Gazette des Beaux-Arts* (France), 64 (1964), págs. 237-247. Véase también CASTRESANA, Elisa Rodríguez. "Le Musée européen des copies de Charles Blanc comme 'pendant' du Louvre". *Les Cahiers de l'École du Louvre* (París), 11 (2017), s/p. Disponible en: http://journals.openedition.org/cel/731. [Fecha de acceso: 08/10/2023].

[30] Copia realizada antes del proyecto de Charles Blanc, destinada à la Église de Fornic. ANF. Francia, fols. /21/148.

[31] ANF. Francia, fols. 21/226.

[32] Sobre el tema de la producción de copias por artistas mujeres en las décadas de 1830 y 1840, véase SOFIO, Séverine. "Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle". *Travail, genre et sociétés* (France), 19 (2008), pág. 23-39. Disponible en: 10.3917/tgs.019.0023. [Fecha de acceso: 22/03/2024].

[33] SOFIO, Séverine. "Les vertus…". Op. cit., pág.39.

[34] Sobre la actuación de las mujeres artistas en los salones, véase SOFIO, Séverine. *Artistes Femmes. Parenthèse enchantée XVIII-XIXe siècle*. Paris: CNRS Éditions, 2016 y NÖEL, Dénise. *Les femmes peintres au Salon: Paris 1863 1869.* Thèse doctorale. Paris: Université de Paris VII, 1997.

[35] La reproducción de la obra puede ser vista en: https://fr.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9phine_Houssaye#/media/Fichier:Jos%C3%A9phine_Houssay_-_The_Lesson.jpg. [Fecha de acceso: 10/10/2023].

[36] GARB, Tamar. *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture In Late Nineteenth-Century Paris*. New Haven, London: Yale University Press, 1994, págs. 82-83; NÖEL, Dénise. *Les femmes*... Op. cit., págs. 316-317.

[37] En la publicación que contiene las cartas de la condesa de Barral a Sus Majestades, hay una nota a pie de página que menciona que el retrato era de la "princesa Leopoldina". Sin embargo, el retrato realizado por Houssay, finalizado para el Salón de Francia en mayo de 1888, es el de la Emperatriz Teresa Cristina. CONDESSA DE BARRAL. *Cartas a Suas Majestades*. Rio de Janeiro: Ministerio da Justiça. Arquivo Nacional, 1977, pág. 281.

[38] La reproducción del retrato está en la plataforma Google Arts&Culture. https://artsandculture.google.com/asset/retrato-de-d-teresa-cristina-josephine-houssay/7AHvWnOKi29how?hl=pt-br. [Fecha de acceso: 10/10/2023].

[39] *Revue Illustrée de la Bretagne et d'Anjou*, 1/05/1888, n. 11, pág. 178. Figures Bretonnes et Angevines. Mlle. Josephine Houssay.

# O ESTRANGEIRISMO DAS PEQUENAS ESCULTURAS DE SANTOS-AMULETOS

# THE FOREIGNNESS OF THE SMALL SCULPTURES OF SAINTS AMULETS


## Resumen

Este artigo se propõe a apresentar os desafios de investigação sobre uma produção escultórica atribuída a africanos escravizados no Brasil no século XIX. Considerando africanos escravizados como sujeitos culturais, é possível propor outras formas de se entender estrangeirismo a partir desta produção de esculturas, mas reconhecendo que esta condição de "estrangeiro africano" é diferente de qualquer outro tipo de experiência estrangeira no Brasil.



## Palabras clave

Africanos, Brasil, Escultura, Estrangeirismo.



## Abstract

This article aims to present the challenges of research into sculptural production attributed to enslaved Africans in Brazil in the 19th century. Considering enslaved Africans as cultural subjects, it is possible to consider other ways of understanding foreignness from this production of sculptures, but recognizing that this condition of "African foreigner" is different from other forms of foreignnes in Brazil.



## Key words

Africans, Brazil, Foreignness, Sculpture.



## Joyce Farias

Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Brasil

Maestría en Historia del Arte por la Universidad Federal de São Paulo UNIFESP. Licenciatura en Educación Artística/Artes Plásticas (2006) y Especialización en Patrimonio, Memoria y Preservación Cultural (2012), ambas por la Universidade Santa Cecília. Investigadora del Museo Afro Brasil Emanoel Araujo, São Paulo - SP y estudiante de doctorado en Historia del Arte PPGHA/UNIFESP, proyecto La supervivencia de un canon: esculturas africanas de santos-amuletos en el territorio de São Paulo.



ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 28/II/2024
Fecha de revisión: 21/III/2024
Fecha de aceptación: 22/III/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



ORCID: 0000-0003-4888-6608



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0004

# O ESTRANGEIRISMO DAS PEQUENAS ESCULTURAS DE SANTOS-AMULETOS

## 1. A PRODUÇÃO DE SANTOS-AMULETOS

> *Constatamos em São Paulo que os negros escravos criaram o costume – e os caboclos que lhes sucederam continuaram-no – de fazer pequeninas imagens de Santo Antônio em nó de pinho, raiz de arruda e osso. São produtos do sincretismo afro-católico, que estudamos recentemente. Dentre essas peças, a maioria é de valor folclórico, mas algumas, raras, são peças artísticas e revelam as qualidades de seu desconhecido criador*[1].

Desde a década de 1930, estas pequenas esculturas foram recolhidas no território paulista do Vale do Paraíba. Não há uma precisão de quando realmente elas se tornaram fruto de curiosidade e investigação, porém, apareceram em coleções privadas muito antes de surgirem as primeiras publicações investigativas[2].

Este conjunto de esculturas não é tão conhecido ou explorado em estudos no campo da História da arte no Brasil. Além disso, não há documentos que corroboram a origem destas peças de forma tão precisa, os dados da tradição escultórica e dos locais exatos onde elas foram recolhidas, ainda são desconhecidos. Deste modo, as abordagens sobre as esculturas se basearam em



***Fig. 1. Autoria não identificada. Santo Antônio. Segunda metade do século XIX. Escultura em nó-de-pinho, 3 cm. Museu de Antropologia de Jacareí, SP, Brasil. Copyright Museu de Antropologia de Jacareí.***

suposições que tentaram definir algum entendimento plausível sobre a existência dessa produção na região do Vale do Paraíba.

Baseando-se na citação acima do colecionador e pesquisador Eduardo Etzel, esta produção apresenta como iconografia majoritária a representação de Santo Antônio, devoção católica e de origem portuguesa. As esculturas possuem dimensões modestas variando entre 3 e 15 centímetros e foram feitas de diferentes materiais, destacando-se o nó-de-pinho[3] como o material mais recorrente em sua feitura. Por este motivo esta produção foi denominada como "nó-de-pinho", mas também ficou conhecida como "santos de bolsos" ou "amuletos", por conta de ganchos de sustentação presentes em algumas peças. Por estas características, neste texto será adotada a denominação de "santos-amuletos", correspondendo assim a todas denominações da produção.

Que os santos-amuletos foram produzidos inicialmente por escravizados africanos é um consenso entre todos os estudos que constituíram sua historiografia. Visto que se trata de uma produção datada do século XIX e originária do território onde se concentrou um dos maiores polos de lavouras da economia cafeeira paulista sustentado pelo sistema de mão de obra escravizada de origem africana[4].

Com base nesta breve apresentação dos santos-amuletos, podemos considerar três informações superficiais que foram pontuadas em sua historiografia: datação, região e autoria. Embora sejam dados flutuantes, são elementos que entrecruzados permitiram aos autores estabelecerem uma tentativa de historicização das esculturas.

Porém, foi é a especulação de autoria de onde convergiram a justificava de datação e contextualização dos santos-amuletos em determinado território. Apesar disso, a abordagem sobre a autoria é esvaziada de qualquer elemento identitário, apenas reforça a ideia homogênea de africanos escravizados. Sendo assim, o indivíduo escravizado não foi visto por sua dimensão cultural, mas somente por sua condição historicamente reduzida pelo sistema de escravismo. Nestas condições, toda abordagem sobre os santos-amuletos que constituiu a leitura de uma produção de "esculturas dos escravos do Vale do Paraíba" reflete puramente o restrito conhecimento dos indivíduos que os produziram.

Seguindo esta argumentação, rever a questão da autoria é uma forma de recuperação da identidade dos escultores que produziram os santos-amuletos, permitindo esboçar outros caminhos para tecer informações que se contrapõem às leituras equivocadas que esta produção sofreu ao longo da construção de sua historiografia. Ficando mais evidente a necessidade de se perguntar: Quem eram esses escultores?

## 2. OS AFRICANOS: UM PROBLEMA SISTÊMICO E EPISTEMOLÓGICO NA CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO SOBRE O BRASIL



Para apresentar a produção de santos-amuletos como um exemplo pontual do problema de autoria de origem africana na construção de historiografias de arte no Brasil, é preciso considerar um deslocamento das ideias e conhecimento produzidos sobre os africanos apenas como escravizados. Com este afastamento é possível considerar outras formas de se entender africanos enquanto sujeitos culturais. Assim, tudo que foi produzido por africanos no Brasil é um canal possível para se falar de processos de estrangeirismo, mas reconhecendo que essa condição de "estrangeiro africano" é diferente de qualquer outro tipo de experiência estrangeira no Brasil.

O historiador Boris Fausto, no ensaio *Imigração: cortes e continuidades*[5], aborda as experiências de imigrantes no Brasil a partir do período pós-abolição que impulsionou a entrada de estrangeiros no findar do século XIX. É importante frisar que o objeto de análise do autor, são sujeitos

de origens asiática e europeia, mas a explicação sobre a experiência de migrar de território, serve para qualquer grupo humano e em qualquer época. Pela perspectiva do autor, um estrangeiro é uma pessoa a qual não é um cidadão ou natural do país ou território para qual se deslocou, por isso, há de considerar: "[…] Em primeiro lugar, a imigração representa um profundo corte, com vários desdobramentos, no plano material e no plano do imaginário. O corte não é sinônimo de apagamento de uma fase passada, na vida individual, familiar ou de grupo, integrando-se pelo contrário ao presente, com muita força"[6].

O termo estrangeiro provém da palavra francesa *étranger*, cuja origem é *étrange* (*estrange* até o século XII), por sua vez do latim *extranĕus* (estranho, de fora). Mas essa compreensão de estrangeiro, não parece caber na experiência dos diversos povos africanos traficados por mais de trezentos anos no Brasil.

Sendo assim, o estrangeirismo africano não se iguala ao colono português ou qualquer outro grupo de estrangeiros que se adaptaram ou passaram em território brasileiro durante a vigência da escravidão. Entende-se que os indivíduos ou grupos não escravizados podiam, até certo ponto, cultivar suas culturas através de seus objetos, crenças, estruturas sociais, entre outros elementos trazidos por eles, que revestiam, ilustravam e operavam a continuidade de repertórios culturais vindos de fora.

Por estes exemplos, o africano se encaixaria mais como um estrangeiro esvaziado, pelo menos numa tentativa proposital para adequar-se ao seu destino de exploração e serviência. Ainda cabe ressaltar que este "africano" é genérico, pode ser de qualquer lugar da África. Há de se entender que o processo da escravidão não permitia que africanos fossem compreendidos por suas diferenças culturais, a intenção sempre foi homogeneizar, identificá-los como negros ou escravos. E estes aspectos reverberaram na forma de apresentar, abordar e classificar a presença da população africana no Brasil, consolidando historiografias que dificilmente alcançam elementos identitários por diferenças culturais entre os diversos povos africanos.

De acordo com a historiadora Silvia Hunold Lara, a partir da década de 1980 no campo da História, pesquisas sobre a escravidão, com este caráter apresentado acima, começaram a dividir espaço de debate com estudos que visavam o entendimento da experiência de escravizados, isso incluía a identificação das diferentes etnias africanas, os meios de organização, as estratégias e a manutenção de culturas africanas, a constituição de novos grupos identitários estabelecidos no processo diaspórico, entre outras pautas que permitiram ampliar o entendimento sobre os grupos escravizados de origem africana no Brasil[7].

Neste paradigma, as pesquisas de Robert Slenes, em especial o texto *Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta do Brasil*[8] e posteriormente a publicação *Na senzala, uma flor*[9] de 1999, extrapolam as análises quantitativas das fontes demográficas da população escravizada e conduzem para uma releitura criteriosa dos relatos de viagem sobre escravizados. Cabe ressaltar que a publicação de 1999, o ponto de partida de discussões foi justamente a descrição feita pelo viajante francês Charles Ribeyrolles[10], na qual ele afirmava que não haviam sinais de esperança ou de recordações entre os escravizados, negando-lhes qualquer ideia de grupo familiar entre estes indivíduos. Os estudos de Slenes propõem uma leitura que se opõe às interpretações como de Ribeyrolles, primando pela identificação dos grupos étnicos das novas levas de escravizados transladados e que se estabeleceram na região do Vale do Paraíba. Em absoluto, africanos de origem bantu da África Central, mas de nações diversas. Foi também este autor que constatou a presente tradição da devoção antoniana entre escravizados de origem bantu, em particular dos grupos das etnias da cultura kongo.

Sobre o grupo específico de centro-africanos, na diáspora africana americana poderia muito bem ser denominado "ancestrais esquecidos". A expressão mencionada foi dada pelo historiador belga Jan Vansina, argumentando que os centro-africanos foram os ancestrais esquecidos por excelência na genealogia das culturas na diáspora africana do "Novo Mundo", pois a magnitude e ubiquidade de suas contribuições até agora têm sido minimizadas ou negligenciadas a ponto de se tornarem quase invisíveis. Ainda citando Vansina, o pesquisador ressalta que quase metade dos africanos que cruzaram o Atlântico durante toda a história da diáspora relacionada à escravidão moderna, vieram de regiões da África Central[11].

> *A emigração da África Central, mais do que qualquer outra, propiciou uma base comum, ou seja, uma herança cultural comum para os africanos em todas as comunidades das Américas, base essa que explica suas similaridades. Esses elementos comuns também impediram a emergência de culturas locais ou regionais nas Américas derivadas deste ou daquele grupo cultural específico da África Atlântica. Isso porque a maioria dos centro-africanos compartilhava uma cultura abrangente antes de chegar às Américas, ao contrário dos africanos ocidentais, divididos em vários grupos de culturas diferentes*[12].

Por isso, esta perspectiva de investigação que recupera, mesmo que parcialmente, as identidades dos grupos étnicos que compuseram a população escravizada do Vale do Paraíba, permite estabelecer os aspectos ignorados como elementos possíveis de situar o estrangeirismo africano de forma mais heterogênea.

Outro texto que complementa o caminho trilhado por Slenes foi *Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro*[13] da historiadora Marina de Mello e Souza. O artigo apresenta os santos-amuletos como objetos ressonantes deste contexto histórico do catolicismo no reino do Kongo. As "nó-de-pinho", assim apresentadas por esta pesquisadora, são comparadas em termos de uso e valores religiosos com as esculturas *minkisi*, uma categoria de escultura que era utilizada para proteção, num sentido mágico-religioso da cultura kongo. Souza fundamenta esta aproximação à medida em que apresenta um cenário complexo do histórico desta devoção católica entre os bakongo, pois a adoção de Santo Antônio surgiu à medida em que os preceitos do catolicismo começaram a penetrar na religião tradicional nas diferentes regiões da África Central, entre eles, o reino do Kongo.

Estas pesquisas são alguns dos exemplos desta mudança de abordagens nos estudos sobre a população escravizada de origem africana. Para além disso, os aspectos identificados das etnias africanas no Vale do Paraíba possibilitaram uma conexão ampla deste território.

## 3. AUTORIA EM DISPUTA: O QUE HERDAMOS DO KONGO?

O Kongo foi um reino convertido ao cristianismo no final do século XV pelos monarcas bakongo a partir do contato com portugueses, um processo que se desenvolveu entre os pensamentos religiosos e os sistemas visuais e políticos da região da África Central, Portugal e Roma. A transformação do reino do Kongo como cristão, originou intercâmbios culturais significativos aos bakongo (que neste processo histórico-cultural foram denominados "congoleses" pelos europeus) através do Atlântico. Este contexto não se trata da história de escravizados, esta é a história de um reino africano cristão envolvido no amplo comércio do território Atlântico.

Exemplificando um pouco a dimensão da atuação do Kongo cristão neste comércio, o episódio de 1643 sobre uma embaixada congolesa recebida por Maurício de Nassau no Recife, época da colonização holandesa nesta região do nordeste brasileiro. O relato foi descrito pelo holandês Gaspar Barléu[14] e um conjunto de pinturas, antes atribuídas ao pintor, também holandês, Jasper Beck, se constituíram como documentos da pre-

sença da embaixada do Kongo, que personificam a circulação dos congoleses como diplomáticos no comércio ocidental de um sistema colonial disputado pelo Atlântico[15].

Atualmente, esse conjunto de pinturas não possui identificação da autoria e pertence ao *Statens Museum for Kunst* (Galeria Nacional da Dinamarca)[16]. As pinturas são três retratos com identificação, do emissário congolês Dom Miguel de Castro e dos seus servos, Pedro Sunda e Diego Bemba. Este conjunto de retratos está relacionado com uma história notável das relações diplomáticas do Kongo no século XVII.

> *A roupa do emissário diplomático parece demonstrar os presentes de Nassau ao rei do Congo: um longo manto com enfeites de ouro e prata, um gibão de brocado e um chapéu negro de pele, um sabre com bainha ornada em prata e um talabarte de corado para sustentá-lo. A roupa com acabamento de renda barroca na gola pinta por Velásquez no retrato Juan de Pareja, embora mais rica, se assemelha estruturalmente às dos personagens da pintura de Rubens e deste Beckx. Uma comparação entre a roupa do modelo de Velásquez e os trajes enviados do rei do Congo permite certas observações. Roupa mais suntuosa e refinada se justifica no ajudante mouro do pintor espanhol então vivendo em Roma faustosa do barroco. Diferentemente daqueles que desempenhavam papéis ou status estereotipados ou estratificados na tradição europeia (rei mago ou servo), muitos negros individualizados*[17].

A historiadora da arte Cécile Fromont colabora para entender a inserção dos congoleses neste universo. Fromont defende a ideia de pensar na performance do reino do Kongo em um espaço de correlação, da possibilidade de analisar esses fenômenos de mudanças culturais, considerando as diferentes circunstâncias históricas e estratégias de interação deste reino para além das relações dialéticas com os portugueses, italianos e holandeses. O foco da autora valoriza os processos de transformação dos congoleses, a partir de sua produção artística, mas também de como se colocaram diante do estrangeirismo de origem europeia.

> *Mirar formas específicas de produção cultural, interrogar sua genealogia e as escolhas estéticas de seus autores nos permite levar em consideração os poderes transformadores contidos na escolha e na contingência, em contraste com a perspectiva teleológica corriqueira e sem agência das ideias de sincretismo ou aculturação. Além do mais o conceito evita que se caia na armadilha de se criar grupos genéricos, artificialmente erigidos como, por exemplo, "os europeus" ou "os africanos" como sinônimos de uma entidade única que não contém diferenças de classe, gênero, entre outras. Pelo contrário, ele joga luz e leva em consideração apenas os traços relevantes de cada grupo requisitado a participar e colocado em ação no processo de mudança*[18].

Por este viés, é interessante de se pensar no protagonismo dos congoleses mediante as transformações de um território em disputas constantes que envolviam economia, religião e política. Desta forma, a atuação deste reino era muito original, mesmo na incorporação de elementos culturais de origem europeia, o Kongo foi capaz de ressignificar símbolos, dar nova forma e outra retórica a partir de sua própria ideia de ser cristão. Entretanto, essa experiência não foi um acontecimento isolado, trata-se de um processo de transformação que ultrapassou fronteiras circunvizinhas do Kongo na região da África Central e também caminhou com a diáspora centro-africana no contexto da escravidão.

Voltando aos santos-amuletos, isso implica repensar os processos diaspóricos correlacionados à esta produção como remanescente de uma complexa cultura visual e simbólica que caminhou do Kongo ao Vale do Paraíba no Brasil.

Sendo assim, a encruzilhada paradoxal entre a história do antigo reino do Kongo cristão e a história da experiência da escravidão de congoleses no Vale do Paraíba, podem explicar ou revisar o conhecimento sobre essas pequenas esculturas de santos-amuletos?

A questão não possui uma resposta tão fácil e objetiva, mas evidencia que a experiência dias-

pórica para africanos escravizados é uma seara de indícios inconclusivos ou intocáveis e as abordagens que teceram a historiografia dessas esculturas não foi capaz de promover um olhar mais crítico sobre elas, ainda mais quando se tratam de abordagens no campo da História da arte.

A historiadora da arte, Anne Lafont reflete sobre as abordagens historiográficas que atravessam essa questão, ao mencionar que o problema da História da arte é que ninguém morre mais. Obviamente uma afirmativa contida de ironia e reflexão, trazendo conscientemente a constatação no estado atual dos estudos deste campo científico, ao apontar a falta de análises mais críticas sobre a aplicação e escolha de métodos na elaboração de historiografias de obras que carregam essas questões de potencializam debates sobre a compreensão do negro, do africano no Ocidente. E Lafont continua:

A história da arte pode trazer à tona certo encantamento beato, listagens de obras-primas que só são consideradas assim se for possível abstrair toda a realidade social de seus contextos, mesmo na litania museística da pintura religiosa, cuja iconografia repousa sobre a crueldade e o horror dos suplícios inflidos aos mártires cristãos. Entretanto, na entrevista que concedeu à revista Espirit, Claire Barbillon, historiadora da escultura e diretora da arte formalista, ou seja, que limite sua análise dos fenômenos artísticos a questões plásticas ou de história das formas. A disciplina, impulsionada pela nova geração, se desviou dessa tendência em favor de questões mais políticas da produção de arte. Aliás, os métodos das ciências sociais começam a penetrar de forma sistêmica na investigação patrimonial[19].

Esta perspectiva apresentada por Lafont, pode ajudar a problematizar a investigação das esculturas de santos-amuletos, porque desafia o processo de pesquisa por duas vias. A primeira se refere a lançar mão de uma análise formalista, algo desenvolvido em todos os estudos que constituíram a historiografia desta produção. Todos os textos se apoiaram nos aspectos formais para apresentar as esculturas como uma espécie de "fenômeno" ocorrido em consonância às experiências de um sincretismo entre culturas africanas e o catolicismo.

Evidentemente, seguir os mesmos caminhos da historiografia consolidada das pequenas esculturas, coloca em questionamento se seria suficiente olhar para esses objetos apenas pelas formas. Por outro lado, o que sobra de material investigativo para nortear essa produção?

Esta última questão é a segunda via problematizadora. Se atualmente a tendência da disciplina de História da arte são abordagens mais políticas sobre produções, como recuperar essas esculturas, na tentativa de construir conhecimento, em um cenário contínuo de apagamentos e negligências sobre a presença africana no Brasil?

Tecendo alguns caminhos para refletir sobre as duas vias acionadas por Lafont, o primeiro passo é reconhecer que os apontamentos mencionados sobre a aproximação dos santos-amuletos com a produção de pingentes do antigo do Kongo não encerra o problema da falta de informações.

No artigo *Revendo nós historiográficos: apontamentos sobre as esculturas de santos-amuletos do Vale do Paraíba e suas origens africanas*[20], a problemática da similaridade entre as produções. Primeiro, porque as peças do Kongo são pingentes produzidos em um contexto muito diferente dos santos-amuletos encontrados no Vale do Paraíba. Assim, entre uma e outra, existe a diáspora africana, não apenas como um recorte histórico, mas como uma transformação cultural. Ou seja, por mais que haja uma compreensão da sobrevivência de um cânone do antigo Kongo nas peças encontradas no Brasil, a diáspora de centro-africanos modificou a produção similar à

do Kongo. Porém, essa diferença é totalmente ignorada na historiografia constituída pelos antigos colecionadores, o que reforça a falsa ideia de origem africana imprecisa. Em outras palavras, a complexidade que envolve a identificação de autoria atravessada pela diáspora, torna impossível desconsiderar que a similaridade entre as produções do Kongo e do Vale do Paraíba não anula o espaço-tempo que também as separam.

Todavia, diante dos debates contemporâneos que vêm colocando pautas de reparação ou de dissoluções do pensamento colonial, reiteram a necessidade de uma revisão das percepções estabelecidas sobre a presença ignorada ou apagada das experiências afro diaspóricas que moldaram, em muitos casos, a produção artística na história do Brasil. Isso não significa que estamos falando apenas de produtores, mas de uma presença africana que permitiu conceber diferentes formas de produção artística, seja no processo de produção e nas visualidades que há no Brasil.

Por este parâmetro, se um cânone bakongo (ou congolês) sobreviveu se adaptando ao contexto da escravidão, é a partir desta experiência de sobrevivência que se permite afirmar que as esculturas do Vale não são iguais aos pingentes do antigo Kongo. Há similaridade reconhecida através de análises formais, porém, as adaptações reforçam o potencial criativo da sobrevivência deste cânone pelos escultores dessas peças. A escolha de novos materiais, exigiram estudos e experimentações no processo de feitura desses pequenos amuletos. Parece-nos surreal tentar entender um processo criativo em meio um estado de exploração física e emocional de indivíduos, mas os santos-amuletos existem, o que atesta a sobrevivência, mas ainda não compreendida

Por fim, esta investigação se apoia em problematizar a ausência de conhecimento das pessoas que produziram tais esculturas no Vale do Paraíba, rastreando os indícios que elas deixaram. Indícios não são necessariamente documentos ou imagens datadas, são fragmentos de informações que nem sempre são capazes de solucionar apagamentos. Mas é importante reconhecer que a fragmentação é um aspecto sintomático do percurso histórico de africanos nas Américas. Então, essa condição de apagamento, de falta de informações, de silêncio ou de vazio, precisa ser conscientemente considerada como elemento norteador de questionamentos sobre aquilo que não se alcança enquanto conhecimento científico sobre os africanos no Brasil. De forma alguma se trata de uma justificativa para lidar com a escassez de dados, pelo contrário, o apagamento que gera a falta de conhecimento sobre as culturas de grupos de africanos é uma estratégia na tentativa de elaborar uma historiografia, a qual necessita se afastar das conclusões homogêneas sobre estes indivíduos e, assim, conseguir fornecer outra forma de olhar para as produções artísticas associadas às sobrevivências de culturas africanas.



NOTAS

[1] ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra Popular brasileira: conceito, exemplo e evolução*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1975, pág. 135.

[2] A construção da historiografia dos santos-amuletos foi desenvolvida majoritariamente pelos próprios colecionadores destas peças. Com destaque para Luís Saia no texto *Escultura popular de madeira* de 1974, porém, desde a década 1930 trocava informações com Mário de Andrade sobre essas pequenas esculturas e ambos tinham interesse em adquiri-las. Duas décadas depois, a publicação *Imagens Religiosas do Brasil* (1956) do colecionador e artista polonês Stanislaw Herstal, foi uma publicação pioneira na apresentação das esculturas de santos-amuletos. Posteriormente, na década de 1970, Eduardo Etzel publicou várias de suas pesquisas sobre a produção artística religiosa do território paulista. A publicação *Imagens Religiosas de São Paulo* (1971), há um capítulo dedicado às esculturas de santos-amuletos. A publicação em si, é um material indispensável sobre a produção de imagens religiosas no território paulista, com destaque para o Vale do Paraíba. Os estudos significativos mais recentes concentram-se na pesquisa do arquiteto Carlos Lemos, os quais trouxeram uma ampliação das reflexões levantadas por Etzel sobre este tema. Muitos dos textos de Lemos foram

publicados em catálogos de diferentes museus de arte que realizaram exposições apresentando as pequenas esculturas do Vale do Paraíba. Destacam-se os textos de sua autoria, *Imaginária dos escravos de São Paulo*, do catálogo da exposição *A mão afro-brasileira: significados da contribuição artística e histórica no Brasil* (1988), ocorrida no Museu de Arte Moderna. E o texto *Índios e negros, do* catálogo da exposição *A Imaginária Paulista* (2000), ocorrida na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Esta antologia foi importante para um primeiro reconhecimento desta fatura artística no Brasil, contudo, ainda persistiram alguns vícios de interpretação, que elevam o nível dos riscos de leituras equivocadas sobre estes objetos. FARIAS, Joyce. "Revendo nós historiográficos: apontamentos sobre as esculturas de santos-amuletos do Vale do Paraíba e suas origens africanas". *MODOS: Revista de História da Arte* (Campinas), 1 (2022), págs. 202-229. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666566. [Data de acesso: 12/08/2023].

[3] Nó-de-pinho é um material originário da árvore Araucária, uma espécie abundante no século XIX nas regiões sul e sudeste do Brasil.

[4] FARIAS, Joyce. "A Devoção Antoniana do Kongo no Brasil: um indício da ideia de uma nação africana cristã". In: *Imagem: Revista de História da Arte* (Guarulhos), 1 (2023), págs. 200-216. Disponível em: https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/15106/10715. [Data de acesso: 18/09/2023].

[5] FAUSTO, Boris. "Imigração: corte e continuidades". In: SCHAWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, págs. 13-61.

[6] Ibídem, pág. 14.

[7] HUNOLD LARA, Silva. "Conectando historiografias: a escravidão africana e o Antigo Regime na América portuguesa". In: BICALHO, María Fernanda y FERLINI, Vera Lucía A. (Orgs.). *Modos de governar: Ideias e práticas políticas no Império português, séculos XVI a XIX*. São Paulo: Alameda, 2005, pág. 25.

[8] SLENES, Robert.W. "Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta do Brasil". *Revista USP* (São Paulo), 12 (1992), págs. 48-67.

[9] SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil Sudeste, século XIX.* Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

[10] Charles Ribeyrolles foi um jornalista e político francês exilado por Napoleão III, viajando para o Brasil em 1858. Suas anotações sobre o Brasil foram publicadas no livro *Brasil Pitoresco*, publicado originalmente em 1859, pela Tipografia Nacional.

[11] VANZINA, Jan. "Prefácio". In: HEYWOOD, Linda. (Org.). *Diáspora Negra no Brasil.* São Paulo: Editora Contexto, 2008, págs. 7-9. Esta afirmação pode ser mais bem pontuada em dados demográficos por outros historiadores como de GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. THORNTON, John. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico (1400-1800)*. Rio de Janeiro: Editora Campus / Elsivier, 2004. HEYWOOD, Linda. (Org.). *Diáspora Negra no Brasil.* São Paulo: Editora Contexto, 2008. E ainda poderiam ser mencionados inúmeros historiadores que se dedicaram a tratar desta linha de investigação sobre o tráfico de africanos pelo mundo. Deste modo, estas grandes referências conduziram à percepção do tamanho do apagamento demográfico dos centro-africanos na história da escravidão negra no Brasil.

[12] VANZINA, Jan. "Prefácio…". Op. cit., pág. 9.

[13] SOUZA, Marina. de Mello. "Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro". In: *Tempo* (Niterói), 11 (2001), págs. 171-188. Disponível em: https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg11-12.pdf. [Data de acesso: 15/09/2023].

[14] Ou, em latim, Caspar Barlaeus (1584-1648) foi teólogo, humanista, poeta, historiador holandês, presente no Brasil durante a ocupação holandesa administrada por Maurício de Nassau. O relato mencionado é a publicação *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* de 1647.

[15] Nessa ocasião, Maurício de Nassau recebeu os emissários diplomáticos da monarquia congolesa, que alimentavam disputas em Angola, então sob o domínio da Companhia das Índias. HERKENHOFF, Paulo. "Representações de negros nas Índias Ocidentais". In: HERKENHOFF, Paulo (Org.). *O Brasil e os holandeses – 1630-1654*. São Paulo: Sextante, 1999, págs. 122-159. HERSTAL, Stanislaw. *Imagens Religiosas do Brasil*. São Paulo: ed. do autor, 1956, pág. 142.

[16] Em 1636, os Países Baixos nomearam o conde Johan Maurits de Nassau-Siegen (Maurício de Nassau) como governador do Brasil Holandês, onde serviu até 1643. A diplomacia e os laços comerciais entre a África e o Brasil Holandês tornaram-se fortes durante este período. Ver PEDERSEN, Eva de La Fuente. "Pedro Sunda, Diego Bemba and Dom Miguel de Castro. Three portraits telling a remarkable story of diplomacy and colonial history in the 17th century". *Blog/Statens Museum for Kunst* (Copenhague), 2021. Disponível em: https://www.europeana.eu/en/blog/pedro-sunda-diego-bemba-and-dom-miguel-de-castro. [Data de acesso: 12/08/ 2023].

[16] Fazem parte da coleção do *Museum for Kunst* desde 1654.

[17] PEDERSEN, Eva de la Fuente. "Pedro Sunda, Diego Bemba…". Op. cit.

[18] FROMONT, Cécile. "Tecido estrangeiro, hábitos locais: indumentária, insígnias Reais e a arte da conversão no início da Era Moderna do Reino do Congo". *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material* (São Paulo), 25 (2017), pág. 37. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1982-02672017v25n02d01-2. [Data de acesso: 15/09/2023].

[19] LAFONT, Anne. *A arte dos mundos negros: História, Teoria, Crítica*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023, pág.173.

[20] FARIAS, Joyce. "A Devoção Antoniana…". Op. cit.

# AURÉLIO DE FIGUEIREDO, VIAGENS E DESCENTRALIZAÇÃO DE COLEÇÕES

# AURÉLIO DE FIGUEIREDO, TRAVEL AND DECENTRALIZATION OF COLLECTIONS


## Resumen

A virada do século XIX para o XX, no Brasil, foi um momento de renovação causado pelo ambiente federalista do regime republicano. Nesse contexto, os artistas passam a investir em viagens pelas mais diversas regiões do país, promovendo, também, a circulação de suas obras. Iremos, a partir das viagens de Aurélio de Figueiredo, nos aproximar desse cenário e perceber o quanto o trânsito de artistas foram decisivos para constituir museus e instituições culturais nos mais diversos pontos do país.



## Palabras clave

Artistas em viagem, Coleções de arte, Exposições de arte.



## Moema de Bacelar Alves

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil


Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Desenvolve pesquisas sobre trânsito de artistas, exposições e formação de coleções. Atua como pesquisadora no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) e integra o grupo de pesquisa *Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra*, com auxílio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).


ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 27/II/2024
Fecha de revisión: 20/V/2024
Fecha de aceptación: 20/V/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



## Abstract

The turn of the 19th century into the 20th, in Brazil, was a moment of renewal caused by the federalism implemented by the republican regime. In this context, artists began to invest in traveling to various regions of the country, also promoting the circulation of their works. This study, based on Aurélio de Figueiredo's travels, explores how crucial the mobility of artists was in establishing museums and cultural institutions in different parts of the country.



## Key words

*Art collections, Cultural exhibitions, Traveling artist.*



Código ORCID: 0000-0001-7797-2818



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0005

# AURÉLIO DE FIGUEIREDO, VIAGENS E DESCENTRALIZAÇÃO DE COLEÇÕES

Podemos identificar uma base comum na origem de coleções de alguns museus de diferentes cidades brasileiras que possuem obras, em especial, do início do século XX: em geral, sua formação advém de telas que foram adquiridas para ornar palácios e órgãos de governo ou instituições como bibliotecas públicas. São obras de artistas locais ou daqueles que, entre a última década do século XIX e as primeiras do XX, passaram por uma determinada cidade.

Esse período em questão, coincide, no Brasil, com o momento em que as instituições e representações artísticas se renovam no ambiente federalista do então novo regime republicano. A instauração da República, para o campo das artes, marca o fim do mecenato monárquico do estado centralizado representado pelo imperador D. Pedro II. O projeto empreendido a partir da criação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e que passava pela criação de uma iconografia enaltecedora do Estado Imperial, já não mais servia. O novo regime implantado pedia que fossem criados emblemas capazes de traduzir, no plano simbólico, a autonomia e o protagonismo dos entes federativos. Não vamos ter o fim da representação da história pátria e representação de homens públicos por meio das imagens, mas sim a expansão da representação através de uma construção simbólica pelos novos centros administrativos estaduais, que precisavam não somente firmar seu poder e autonomia administrativa, mas também de seus homens públicos e os fatos locais que eram considerados merecedores de glória.

Paralelamente, em um país que se descentralizava, as discussões próprias dos mundos das artes não poderiam ficar restritas ao ambiente da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que veio substituir a AIBA quando da mudança para o sistema republicano. O novo panorama nacional oferecia maior possibilidade e até maior necessidade de trânsito, bem como estímulo à busca por novos mercados.

Nesse contexto, se os artistas que saiam em viagem, organizando exposições e ações de promoção de seu trabalho, realizavam o deslocamento de suas obras com o intuito de exibição e possível venda; os estados, em busca de se representar e fortalecer sua imagem, bem como as elites locais, igualmente em busca de se fir-

mar, tornavam-se compradores em potencial. Esse movimento de viagem para venda e aquisição por parte do público local levou à formação, ampliação e, principalmente, descentralização de Coleções, sendo as compras feitas pelos estados e municípios, em particular, aquelas que, no futuro, passaram a compor o substancial dos acervos públicos que temos hoje no país.

Podemos ver, acompanhando a trajetória de alguns artistas, exemplos deste movimento que venho defendendo. E, para me auxiliar a discorrer sobre viagens de artistas e obras e descentralização de coleções entre os séculos XIX e XX, peço a ajuda de Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (1854-1916), artista que teve sua carreira desenvolvida entre regimes, entre lugares, entre séculos. Vamos percorrer, com Aurélio, alguns lugares por onde passou, suas estratégias de ação, algumas de suas exposições e, por fim, sua presença nas coleções Brasil afora.

## 1. OS TRÂNSITOS DE AURÉLIO

São várias as formas possíveis de um artista se colocar em trânsito. Ele pode realizar viagens de formação; viagens científicas; as viagens podem ser patrocinadas, por meio de encomendas ou bolsas de estudo; para pintar; para pesquisar; podem ser iniciativas particulares; para exibir ou mesmo colocar suas obras em mercados diferente dos qual vive. Naturalmente, um caso não exclui o outro e um artista sempre pode empreender mais de um tipo de viagem durante sua trajetória. Podemos dizer, então, que o trânsito, curto ou longo, para longe ou para perto, faz parte da atividade de um artista e até da vida de uma obra.

Aurélio de Figueiredo, como é comumente conhecido, é natural de Areia, cidade do brejo paraibano. Sua família foi sempre ligada às artes: seu avô, Manuel do Cristo Granjeiro de Melo, foi compositor de música sacra e teve uma banda que viajava pelos estados da Paraíba, Pernambuco e Bahia; seu irmão, Pedro Américo de Figueiredo Cirne e Melo (1843-1905), foi um dos mais destacados pintores do século XIX e da própria história da arte brasileira.

Ainda jovem, se tornou aluno da AIBA, onde foi aluno de Jules Le Chevrel e de seu irmão, com quem, na verdade, pouco tinha tido contato até então, posto que Pedro Américo mudou-se de Areia apenas um ano após o nascimento de Aurélio. Em 1875, viajou para Florença, na Itália, onde, além de frequentar o ateliê de seu irmão, estudou em ateliês de pintores de gênero, retrato e telas históricas, como Antonio Ciseri (1821-1891), Nicolò Barabino (1832-1891) e Stefano Ussi (1822-1901). Foi nesse período morando na Europa que realizou uma viagem pela França, Alemanha, Portugal e Espanha[1]. Após seus anos de formação, casou-se com Paulina Capanema[2], filha do Barão de Capanema, com quem teve quatro filhas: Helena, Susana, Silvia e Heloysa. Suas filhas, mantendo a tradição artística da família, se tornaram musicistas e, tal qual o pai, percorram várias cidades brasileiras com suas apresentações.



De retorno ao Brasil, em 1878, Aurélio se estabeleceu em Recife, onde atuou como ilustrador da revista *O Diabo a Quatro*[3]. Para os dois anos iniciais que morou em Recife, as notícias que circulavam a seu respeito eram anúncios oferecendo seus serviços de pintor, em especial, retratista, professor de pintura, ou notas sobre alguma encomenda e exposição de retratos[4]. Aurélio transferiu-se em definitivo para o Rio de Janeiro em 1882, onde passaremos a ver seu nome totalmente inserido em uma rede de relações fundamentais para o bom prosseguimento de sua atividade artística e reconhecimento no mundo das artes.

A julgar pelos anúncios que publicou ao chegar em Recife, Aurélio de Figueiredo pretendia realizar pinturas de telas históricas, no entanto, foi como pintor de retratos (do natural ou a partir de fotografias) e professor de desenho que

se estabeleceu na cidade. Ao chegar na capital do Império, o jornal *Gazetinha* publicou sua intenção de pintar duas grandes telas históricas: *A retirada dos pernambucanos efetuada em 1637, planeada e dirigida por Mathias de Albuquerque*[5] e *A Conjuração Mineira*. O mencionado jornal se mostrava bastante cético quanto à possibilidade de realização das telas, posto que o tempo e o custo que demandariam se justificariam apenas mediante uma encomenda, coisa que duvidava que o governo, a quem faltaria "cultura artística", se interessasse em apoiar[6].

Interessante ressaltar, diante da mencionada descrença do periódico, que a prática de artistas em oferecer reproduções de fatos históricos aos governos ganhará força, justamente, a partir do estabelecimento dos governos regionais nos primeiros anos da República e a necessidade em se estabelecer uma narrativa de afirmação que passava pela visualidade, tanto que, dez anos depois dessa notícia, Aurélio de Figueiredo realiza uma tela sobre o movimento anticolonial para a Câmara Municipal do Rio de Janeiro. É ela, o *Suplício de Tiradentes*.

Mas voltemos para 1882. Em outubro deste ano, Aurélio seguiu para Recife a fim de montar uma exposição no Liceu de Artes e Ofícios e que contou com quadros de fantasia, gênero, paisagem e retratos de índios – certamente por conta da *Exposição Antropológica Brasileira,* realizada pelo Museu Nacional meses antes e para a qual ele e Décio Villares (1851-1931), amigo e colega, realizaram um total de 19 telas retratando indígenas, sendo algumas realizadas a partir de reproduções de naturalistas e outras a partir do modelo vivo[7].

Entre 1883 e 1884, realizou muitas exposições no Rio de Janeiro, sendo que mais de uma vez na *Glace Élégante*, uma reconhecida galeria da cidade. Em fevereiro de 1884, particularmente, realizou uma exposição em seu ateliê no Campo da Aclamação[8], cuja abertura foi feita pelo Imperador D. Pedro II.

Em 1884, Aurélio participou ainda da *Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes*, última organizada no império, onde expôs alguns de seus mais famosos quadros, como *Francesca da Rimini*, também exposto em pelo menos três outras mostras individuais, *Cecy no banho,* e *Tiradentes*; mas também: *O último beijo*; *Marinha*; *Contemplativa*; e *Cesta de flores*[9]. Pelos serviços prestados por ocasião da exposição da AIBA, em março do ano seguinte recebeu, de D. Pedro II, a mercê de cavaleiro da Ordem da Rosa[10]. Em dezembro, envia algumas "belas fantasias e esboços" para serem expostas na galeria *Ducasble*[11], em Recife, a mesma onde costumava expor os retratos que pintava por encomenda quando morava lá.

Já em fins de 1885, viaja para Montevidéu com 20 telas para venda e onde, segundo nos conta em livro sua filha, Heloysa, também recebeu encomendas[12]. Um exemplo desses trabalhos feitos durante sua passagem por Montevidéu foi o retrato de José Pedro Ramirez (1836-1913), político polêmico, advogado e periodista uruguaio, que pode ser visto no acervo que fica na Casa Rivera, do Museo Histórico Nacional desta cidade.

Aurélio de Figueiredo firmou sua carreira de pintor ainda no período imperial. Atuou como pintor, escritor e professor, mas não chegou a ser professor da AIBA e posterior ENBA. Ainda que fosse um artista bem inserido na corte, não era um dos protegidos do Imperador. Assim, nunca esteve à margem, mas também nunca esteve oficialmente atrelado às instituições monárquicas. Quando vem a República, Aurélio não será afastado de nenhum meio como Pedro Américo, que embora fortemente ligado ao imperador, era republicano, mas precisará encontrar alguns meios para manter-se no local onde sempre esteve: no mercado de arte. Ele, que como estamos vendo, já realizava viagens para expor e se colocava aberto a encomendas em outros locais, irá intensificar esse trânsito a partir da década de 1890.






*Fig. 1. Aurélio de Figueiredo. Lei Áurea no Amazonas. Óleo-sobre tela. s/d. Pinacoteca do Estado do Amazonas. Manaus. Brasil. Copyright Pinacoteca do Estado do Amazonas.*

Para entender Aurélio de Figueiredo é preciso enxergá-lo como alguém que simpatizava com os novos conceitos e ideais que circulavam na ocasião. Não foi um positivista tão ferrenho quanto Décio Villares, mas podemos ver alguns traços do pensamento republicano na escolha de temas para seus quadros. Antes mesmo de findo o Império, vimos que se propôs a pintar uma tela sobre a Inconfidência Mineira, tema que será retomado muito fortemente pela República. No calor da hora, tal qual Pedro Américo e Décio Villares, se propôs a pintar uma grande tela em homenagem à abolição, tela essa que não teve apoio para fazer.

Ainda em 1888, Aurélio foi convidado pelo presidente da Província do Amazonas, Joaquim Cardoso de Andrade, para ir a Manaus e negociar a encomenda de alguns quadros. Na bagagem, levou um retrato a óleo da Princesa Isabel[13], trajada dignamente como Princesa Regente e apontando para um papel onde se lia "Lei 13 de Maio de 1888", que havia sido assinada três meses antes. E o historiador Carlos Lima Junior nos chama a atenção ao fato do dia desta viagem anteceder em um dia o retorno de D. Pedro II da Europa, onde teria ido tratar da saúde[14]. Foi nesta sua ausência que sua filha, tendo assumido a regência, assinou a Lei Áurea. O calor dos acontecimentos sendo, rapidamente, posto em trânsito[15].

A ideia inicial da encomenda era de se fazerem quatro retratos, sendo que, dois deles, dos conselheiros João Alfredo e Dantas, acabaram sendo substituídos pela encomenda de um grande quadro alegórico sobre a abolição

no Amazonas[16], o que originou a *Redenção do Amazonas*, quadro que representa a libertação dos escravos na Província, ocorrida alguns anos antes da abolição em escala nacional[17]. Da representação de personalidades importantes para a política abolicionista nacional, abriu-se espaço para uma alegoria da emancipação dos escravos em âmbito local. Aurélio encontrou, então terreno fértil para executar a desejada homenagem.

A grande alegoria para o governo do Amazonas levou quase dois anos para ficar pronta e, por fim, quando estava terminada, já havia se dado a República. Exposta primeiramente no Rio de Janeiro em um barracão no Largo de São Francisco de Paula, a data para abertura da exposição ao público não poderia ser mais significativa: 13 de maio de 1890.

Em fins de 1893, Aurélio de Figueiredo seguiu para Juiz de Fora (MG) com sua família e, tal qual havia feito no Recife há pouco mais de uma década, anunciou no jornal seus serviços de pintor. Pelo anúncio procurando quem alugasse um piano e pela presença da família, o pintor não estava na cidade para uma curta temporada. A essa altura, suas filhas, que viriam a se tornar concertistas e professoras de música, já estudavam piano.

O que percebemos até aqui, são práticas de viagens com estabelecimento ao menos temporário. Em Montevidéu, montou ateliê, e ao que tudo indica, em Juiz de Fora, também. Já no Amazonas, não. Recebeu a encomenda e voltou para realizá-la no Rio de Janeiro, o que talvez se explique por essa ter sido uma viagem a convite do então presidente de Província e não uma iniciativa pessoal sua, que pressupunha diferença de tempo de organização, bem como de recursos materiais e humanos.

É interessante notar a estratégia de Aurélio: ao instalar-se momentaneamente em Ouro Preto, ainda capital de Minas Gerais[18] e terra natal de seu sogro, o pintor montou uma exposição fruto de uma "excursão artística" pelo estado e oferecia, ao mesmo tempo, retratos à população em geral e para a Câmara dos Deputados, um projeto para a criação de uma galeria histórica de Minas e representações em tela dos principais quadros da Inconfidência. Essa proposta, após alguns anos de tramitação, foi negada[19].

Já em 1895, foi expor em São Paulo, na Associação Comercial, onde já havia estado na década anterior, expondo pequenos quadros. Segundo os jornais, a exposição foi bastante visitada, já contando com vendas no dia de sua inauguração. Da capital, depois de um mês de exibição, parte o artista para Santos, onde monta nova mostra, dessa vez acompanhado do pintor Benedito Calixto. Aurélio expôs em São Paulo várias vezes após essa viagem. Algo que seu amigo e pintor, Antonio Parreiras, muito fazia no mesmo período.

Aurélio iniciou o novo século sendo premiado em concurso aberto pela Associação Comemorativa do IV Centenário do Brasil para fazer uma tela comemorativa, a qual deu o nome de *A Descoberta do Brasil*, designada para ornar o Palácio do Catete[20], àquela altura, sede da presidência da República[21]. Nesse mesmo ano, viajou para Buenos Aires, enquanto representante do jornal *A Lanterna*, de Niterói, nas comemorações da visita do presidente Campos Sales à Argentina[22]. Na bagagem levou alguns trabalhos seus e lá fez uma exposição. Em meio a esses quadros, estava uma paisagem que iria ofertar ao general Julio Roca. O artista teria pintado essa tela para entregar ao então presidente dos argentinos quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro, no entanto, não pode entregá-la por não haver chance de ser recebido por Roca[23].

Se estou aqui enfatizando as passagens da vida de Aurélio de Figueiredo por outras paragens que não o Rio de Janeiro, onde viveu grande parte de sua vida, é porque pretendo enfatizar o trânsito,

mas nosso companheiro de viagem realizou muitas exposições, individuais ou coletivas na capital do país. Contudo, especialmente nas primeiras décadas do século XX, até pouco antes de sua morte, em 1916, sua atividade e trânsito para expor foram intensas, o fazendo percorrer muitos estados brasileiros e, ainda assim, por vezes chegando a expor duas ou mais vezes no ano, considerando as realizadas no Rio e em outros locais.

Em março de 1907, Aurélio de Figueiredo seguiu para mais longe, indo, desta feita, expor em Belém, ainda enriquecida, tal qual Manaus, pelo comércio gomífero. Se organizou, então, no *foyer* do Teatro da Paz, uma exposição com 66 obras suas, dentre telas de gênero, retratos, esboços de telas históricas, naturezas mortas e paisagens; óleos e aquarelas[24]. De Belém partiu para Manaus, onde inaugurou uma exposição no salão do Grupo Escolar Silvério Nery. Em 1910, recém-chegado da Europa, voltou para expor na Biblioteca Pública de Manaus, levando na bagagem cerca de 40 telas, entres as quais muitas paisagens da Alemanha, onde havia passado o último ano. Ainda em 1910, expõe 31 telas em Fortaleza[25] e em janeiro de 1912, montou nova exposição na capital paulista, uma mostra grande, com 70 obras expostas.

Já no ano de 1913 foi a vez de realizar uma exposição de quadros em seu estado de origem, a Paraíba[26]. A exposição se deu por iniciativa do então governador João Pereira de Castro Pinto, que criara uma galeria de retratos no bojo das ações do Estado para fortalecer as artes[27]. Para a galeria, encomendou ao pintor dois retratos, um de Vidal de Negreiros, um dos líderes da insurreição pernambucana, e outro de José de Almeida Barreto, militar e político paraibano que lutou na Guerra do Paraguai.

Acompanhar o trânsito de Aurélio nos evidencia as mudanças de estratégia do pintor ao se colocar em viagem: primeiro se estabelecendo temporariamente para oferecer seus préstimos de pintor, depois partindo para viagens com intuito de exposição para venda. É vê-lo se moldando aos gostos do público. Sem abandonar a pintura histórica e nem mesmo o retrato, Aurélio passa a direcionar suas propostas de telas com temas históricos a governos e não mais oferecê-las em anúncios ao público em geral. Para este, vai oferecendo cada vez mais, por meio de suas exposições, paisagens em detrimento, também, de suas telas de fantasia. Podemos, por seu trânsito, ver novos centros se apresentando como interessantes ao comércio de arte, posto que o destino dos artistas dependia dos atrativos oferecidos pelos lugares.

O que podemos entender pelo caso exemplar de Aurélio de Figueiredo, é que os mundos da arte de finais do século XIX e início do século XX no Brasil, foram marcados pelo trânsito de artistas e obras. Esses artistas em viagem, uma vez que produziam e expunham suas telas em diferentes lugares do país, foram também mediadores entre o público frequentador das exposições e as diferentes produções artísticas no Brasil. Ou seja, esse trânsito de artistas e obras de arte compõe parte das experiências regionais que, respeitando suas diversidades, caracterizam e formam os mundos da arte brasileiro.

Essas viagens e as vendas que se realizavam a partir delas, deixavam obras nos diferentes lugares por que passavam. Muitas das telas comercializadas nesse período através desse tipo de viagem passaram a compor coleções as quais, muitas delas, com o passar dos anos, ganharam o destino da institucionalização. Falei, no início deste artigo, sobre uma origem comum a várias instituições museais do país a partir de obras adquiridas para ornamentação de prédios públicos, mas algumas das coleções – ou parte delas – montadas no mesmo período e pensadas para serem privadas, por circunstâncias as mais diversas, com o passar dos anos, também tornaram-se públicas – ou, pelo menos, de acesso público – e passaram a nos revelar preciosidades que antes eram restritas ao convívio íntimo de seus colecionadores.

Darei aqui dois exemplos do que falo. Ambos, claro, com a presença das telas de Aurélio. O primeiro deles é parte da coleção do Instituto Ricardo Brennand, em Recife, que possui em seu acervo telas oriundas de uma coleção privada montada no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX por Sir Henry Lynch (1878-1958). Em fins do ano 2000[28], o colecionador Ricardo Brennand (1927-2020) adquiriu todo o acervo pictórico da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, que, por sua vez, era depositária do legado de Lynch, que deixou sua coleção para a sociedade – da qual havia sido sócio fundador – em testamento[29]. Dentre as telas hoje pertencentes ao Instituto Ricardo Brennand, encontramos duas paisagens de Aurélio de Figueiredo. Ao tornar-se de acesso público via doação para a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa e, posteriormente, por figurar a pinacoteca de Ricardo Brennand, acabamos tendo contato com as escolhas e aquisições particulares de Henry Lynch.[30]

O segundo exemplo é o acervo hoje pertencente ao Museu de Arte de Belém (MABE), único museu municipal da capital paraense e oriundo das compras da Intendência Municipal de Belém e do que era exposto e encomendado aos artistas locais e que estavam de passagem pelo Pará entre finais do século XIX e início do século XX. Essas telas compunham as salas da intendência, das secretarias e demais espaços públicos. O acesso a essas telas só era possível aos que trabalhavam ou circulavam por esses espaços que, embora públicos, não eram acessíveis a todos. Em meados da década de 1940, na gestão de Manoel Figueiredo, foi organizada a pinacoteca da prefeitura a partir da reunião das telas dispostas pelos espaços da municipalidade. Décadas depois, já nos anos 1980, essas mesmas telas compuseram o núcleo inicial do Museu da Cidade de Belém (MUBEL) que, em 1991, passa a se chamar Museu de Arte de Belém[31], que conta em seu acervo com cinco obras de Aurélio de Figueiredo, todas adquiridas pelo então intendente Antônio Lemos (1843-1913), quando da passagem do artista por Belém em 1907.

Para tornar um pouco mais palpável meu argumento, apresento-lhes uma fotografia que faz parte do acervo documental do artista Theodoro Braga, hoje depositado no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Na imagem, vemos o interior da antiga sala de sessões da Câmara Municipal de Belém (onde hoje funciona o gabinete do prefeito da cidade). Sei que será difícil a identificação pela qualidade da imagem, mas as três telas que estão ao fundo da sala são: ao centro, *Aparição a São Lucas*, de Theodoro Braga; do lado direito, de Antônio Parreiras, *Praça da República*; e do lado esquerdo, também de Parreiras, *Avenida São Jerônimo*. E sentado, à esquerda, quem mais se não nosso companheiro de viagem, Aurélio de Figueiredo?

Mas porque mostro esta imagem? Menos para mostrar o pintor em visita às instalações municipais que para mostrar as telas adquiridas pela intendência em exposições que ocorreram em Belém – as duas de Parreiras, em sua exposição em 1905 e a de Theodoro Braga em 1906 – todas, hoje, pertencentes ao acervo do MABE e, justamente por isso, possível identificá-las.

Por essa foto podemos ver, então, marcas de vários trânsitos: o de Aurélio, fisicamente retratado; o de Parreiras, que anos antes esteve na capital paraense para expor e vender suas obras e recebeu algumas encomendas, dentre as quais as duas telas que figuram na imagem[32]; e ainda o de Theodoro Braga, artista paraense que, no período em que Aurélio transitava pelo Pará, vivia em Belém, mas que, anos depois, mudou-se para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo, onde ficou seu acervo documental e, consequentemente, esta fotografia.

Assim, fazendo-se um pintor de mercado em um momento de federalização do país, Aurélio de Figueiredo acabou por espalhar suas obras por cidades e capitais brasileiras e sua presença nos acervos de diferentes regiões do país são





*Fig. 2. Autoria não identificada. Sala de sessões da Câmara Municipal, Belém. s/d. Arquivo Público do Estado de São Paulo. São Paulo. Brasil. Copyright Arquivo Público do Estado de São Paulo.*

reflexo e maior exemplo de uma trajetória feita no trânsito, de forma independente e atenta às demandas que se impunham para o sucesso de suas vendas. Graças às suas viagens, podemos hoje conhecer, dependendo de onde estejamos, o Aurélio das grandes telas e temas, como as que estão na Pinacoteca do Amazonas ou no Museu Histórico Nacional (MHN), e o Aurélio dos quadros menores, das paisagens e retratos, como os presentes no Museu Regional de Areia (MURA) ou na Pinacoteca de São Paulo.

Se os artistas, como Aurélio de Figueiredo e tantos outros, se valeram de uma descentralização política, eles também contribuíram para que houvesse uma descentralização das coleções de arte. Quanto mais os artistas se colocavam em viagem, mais espalhavam suas obras pelo país, relegando aos mais distintos lugares as imagens que criavam, os olhares que detinham sobre as paisagens por onde passavam ou sobre os fatos sobre os quais pintavam. Compreender, portanto, a construção de coleções de arte no Brasil implica situar o lugar da circulação de artistas e obras de arte e entender que as viagens empreendidas por eles foram decisivas na formação de acervos. Ao percorrermos os caminhos antes percorridos por pintores e suas pinturas, estamos promovendo outros olhares à narrativa da história da arte.

## NOTAS

[1] CORDOVIL, Heloysa de Figueiredo. *Aurélio de Figueiredo, meu pai*. Rio de Janeiro: s/e. 1985, pág. 20.

[2] Guilherme Schüch, o Barão de Capanema, foi um engenheiro, físico e naturalista brasileiro. Entre outras atividades que desenvolveu e cargos que ocupou, se destaca por ter sido responsável pela instalação da primeira linha telegráfica no país. Para maiores informações, consultar: FIGUERÔA, Silvia Fernanda de Mendonça. "Ciência e tecnologia no Brasil Imperial: Guilherme Schüch, Barão de Capanema (1824-1908)". *Varia História* (Belo Horizonte), 34 (2005) págs. 437-455. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/vh/v21n34/a10.pdf. [Data de acesso: 25/02/2023].

[3] A revista circulou entre os anos de 1875 e 1879 e contou ainda com o pernambucano José Neves (1850-1878) e com o baiano Antonio Vera Cruz (1858-????) como ilustradores. FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra*: *introdução à bibliografia brasileira – a imagem gravada*. São Paulo: Edusp, 1996. pág. 420. É comum vermos o equívoco de associar Aurélio de Figueiredo com o periódico Diabo Coxo, no entanto, esse foi um jornal humorístico ilustrado feito pelo desenhista Angelo Agostini (1843-1910) e pelo advogado e escritor abolicionista Luiz Gama (1830-1882), tendo circulação em São Paulo entre 1864 e 1865, não sendo possível a participação de Aurélio visto que ele tinha apenas 10 anos na época e ainda morava em Areia.

[4] ALVES, Moema de Bacelar. *Quando os artistas saem em viagem: trânsito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o XX*. Tese doutoral. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2019.

[5] O tema da tela se refere ao episódio da invasão holandesa em que as tropas de Matias Albuquerque, com a proximidade dos holandeses de Recife, recuam na direção do Rio São Francisco.

[5] *Gazetinha* (RJ), 24 de janeiro de 1882, pág. 2.

[7] BORGES, Luiz Carlos; BOTELHO, Marília Braz. "Positivismo e artes plásticas: o Museu Nacional e a I Exposição Antropológica Brasileira (1882)". *Anais do XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação* (Rio de Janeiro), s/n (2012). Disponível em: http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xiiienancib/paper/viewFile/3927/3050. [Data de acesso: 25/02/2024]. ANDERMANN, Jens. "Espetáculos da Diferença: A Exposição Antropológica Brasileira de 1882". *Topoi. Revista de História* (Rio de Janeiro), 9 (2004). pág. 128-170. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/topoi/v5n9/2237-101X-topoi-5-09-00128.pdf. [Data de acesso: 25/02/2024].

[8] Atual Campo de Santana, ou Praça da República.

[9] ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typ. E Lithographica Vapor, Lombaerts e Comp., 1884. não paginado, il. (Org. por L.de Wilde).

[10] Criada por D. Pedro I em 1829, a Imperial Ordem da Rosa, premiava civis e militares, brasileiros ou estrangeiros, que se distinguissem por sua fidelidade ao imperador ou por serviços prestados ao Estado. *Monitor Campista* (RJ), 12 de março de 1885, pág. 2.

[11] *Jornal do Recife* (PE), 06 de dezembro de 1884, pág. 3

[12] CORDOVIL, Heloysa de Figueiredo. *Aurélio de Figueiredo…* Op. cit.

[13] *Diário de Notícias* (PA), 04 de setembro de 1888, pág. 2. Atualmente, a tela pertence ao acervo do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, onde está exposta.

[14] LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio. *Marianne à brasileira: imagens republicanas e os dilemas do passado imperial*. Tese doutoral. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020. pág. 59

[15] Carlos Lima Júnior nos fala, ainda, de um retrato da Princesa Isabel que Aurélio de Figueiredo teria oferecido, em 1887, para o Governo Imperial em troca da venda de algumas de suas obras. O historiador levanta a possibilidade de o retrato já estar pronto ou ao menos iniciado quando de sua viagem a Manaus, tendo sido necessário apenas algumas adaptações à composição. Ibídem, págs. 67-68.

[16] A tela, hoje, pertence ao acervo da Pinacoteca do Amazonas e está exposta na Biblioteca Pública do Amazonas. Sua catalogação, porém, é sob nome de Lei Áurea no Amazonas.

[17] O Amazonas foi o segundo estado brasileiro a libertar os escravos, em 10 de julho de 1884. Em fevereiro daquele ano, o Ceará havia sido o primeiro estado a dar a liberdade a seus escravos.

[18] *Minas Gerais*, 20 de agosto de 1894, pág. 5.

[19] *Minas Gerais*, 07 de julho de 1896, pág. 1.

[20] Hoje a tela se encontra no acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

[21] No local, hoje, funciona o Museu da República.

[22] *Gazeta de Notícias* (RJ), 16 de outubro de 1900, pág. 2.

[23] *O Paiz* (RJ), 14 de outubro de 1900, pág. 2.

[24] ALVES, Moema Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX.* Dissertação de mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013.

[25] *Jornal do Commercio* (AM), 05 de julho de 1910, pág. 4.

[26] *Jornal do Commercio* (AM), 28 de janeiro de 1913, pág. 3.

[27] CHAVES, Dyógenes. "Artes visuais na Paraíba: 1900-2010". *Arte e crítica – Jornal da ABCA* (s/c), 27 (2003), s/p. Disponível em: http://www.f2mvirtual.com.br/abca/n27/13artigos-dyogenes.html. [Fecha de acceso: 10/01/2019].

[28] O instituto foi inaugurado em 2002 e todo seu acervo é originário da coleção particular de Ricardo Brennand.

[29] LEITE, José Roberto Teixeira. *O oitocentos brasileiro na Coleção Ricardo Brennand*. Recife: Caleidoscópio, 2015.

[30] COUTINHO, Paula Andrade. *Do palacete ao castelo: estudo da trajetória do colecionador Henry Joseph Lynch*. Dissertação de Mestrado. Saalvador: Universidade Federal da Bahia, 2017.

[31] FERNANDES, Caroline; ALVES, Moema. "Da Pinacoteca ao museu: formas de olhar e consagração política no Pará". *Cad. Pesq. Cdhis* (Uberlândia), 2 (2011), págs. 333-346. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/13421/9488. [Data de acesso: 19/07/2023]. ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *O Palácio Antonio Lemos: história, arte e representação do poder em Belém do Pará (séculos XIX e XX)*. Tese doutoral. Belém: Universidade Federal do Pará, 2019.

[32] ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer…* Op. cit. ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antonio Parreiras 1895-1909*. 2006. Dissertação de Mestrado. Belém: Universidade Federal do Pará, 2006.


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# 1924-2024 EL VIAJE DE DESCUBRIMIENTO DE BRASIL, CIEN AÑOS DESPUÉS

# 1924-2024 BRASIL'S DISCOVERY VOYAGE, ONE HUNDRED YEARS LATER


## Resumen

Este texto revisa fuentes primarias y parte de la historiografía dedicada a narrar y comprender el viaje realizado por un grupo de representantes de las vanguardias brasileñas, en 1924, por las ciudades históricas de Minas Gerais, Brasil. Se propone enfatizar que esta excursión ha sido en parte realizada en trenes de pasajeros que, en aquel período, aún circulaban en Brasil. Más allá de un simple medio de transporte, producían un modo peculiar de observar lugares marcados por el pasado.



## Palabras clave

Ciudades históricas, Minas Gerais, Trenes, Vanguardias brasileñas, Viaje de 1924.



## Angela Brandão

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Licenciada en Historia (UFPR), Especialista en Arte y Cultura Barroca (UFOP). Master en Historia del Arte y Cultura (UNICAMP). Doctorado en Historia del Arte (Universidad de Granada, España/tesis La Invención del Barroco por el Modernismo Brasileño, las propuestas de Tarsila do Amaral y Mário de Andrade, 2002). Post-Doctorado/USP. Profesora en el Departamento y en el Programa de Posgrado de Historia del Arte (Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP).



## Abstract

This text reviews some primary sources and part of historiography dedicated to narrating and understanding the trip taken by a representative group of the Brazilian avant-garde, in 1924, through the historic cities of Minas Gerais, Brazil. We intend to emphasize that this excursion was partly undertaken on passenger trains that, at that period, still circulated through Brazil. Trains offered a distinct perspective on these places marked by the past.



## Key words

Brazilian avant-garde, Historic cities, Minas Gerais, Trains, Travel in 1924.

**Apoyo para esta investigación:**

CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil /Beca Master

ICI – Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional/ Beca Doctorado.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/II/2024
Fecha de revisión: 14/IV/2024
Fecha de aceptación: 15/IV/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



Código ORCID: 0000-0001-8946-9910



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0006

# 1924-2024 EL VIAJE DE DESCUBRIMIENTO DE BRASIL, CIEN AÑOS DESPUÉS

## 1. APUNTES PARA UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA

En 2024 podemos celebrar los cien años del episodio conocido como el "Viaje de Descubrimiento de Brasil". Un grupo de representantes de las vanguardias brasileñas, del que formaban parte la pintora Tarsila do Amaral, el poeta Oswald de Andrade y el escritor Mário de Andrade, hizo un viaje por las ciudades históricas de Minas Gerais, Estado al sudeste de Brasil, en abril de 1924. Les acompañaban el poeta franco-suizo Blaise Cendrars, el periodista brasileño René Thiollier, el hijo de Oswald de Andrade y más dos amigos del grupo: el abogado Goffredo Telles y Olívia Guedes Penteado.

Si, al inicio, las vanguardias brasileñas estaban más volcadas hacia una "actualización" plástica del arte brasileño, a partir de las tendencias europeas; a lo largo de los años 1920, al contrario, se acentuó una búsqueda nacionalista, por temáticas brasileñas y por transformar las influencias de las vanguardias europeas. De hecho, este recorrido por algunas ciudades históricas del Estado de Minas Gerais, interior del sudeste brasileño, ha sido considerado como algo fundamental, en ese sentido, para el desarrollo de las vanguardias artísticas y literarias del país.

En esa región, a finales del siglo XVII, había sido descubierta una gran cantidad de oro y otros minerales valiosos, por lo tanto, allí se volvió el centro de la economía colonial, una civilización surgida de un día al otro y crecida súbitamente. Ciudades enteras fueron alzadas en medio a las montañas, bajo un violento sistema de esclavitud de trabajadores traídos desde África. Allí se formaron ciudades como Ouro Preto, entonces llamada Vila Rica, Mariana, Sabará, São João del Rei, Tiradentes, antes llamada São José del Rei, Congonhas do Campo y otras: un ambiente, a la vez, de lujo y hambre, envuelto en desigualdades, enmarcado por contradicciones[1]. Muchas iglesias surgieron, no por el esfuerzo de órdenes religiosas, prohibidas de actuar en la región de la minería, sino por hermandades religiosas laicas. Eso habría permitido, se supone, una mayor libertad artística en la construcción y decoración de los templos, respecto a los modelos europeos, en un estilo que pasó del barroco tardío hacia el rococó.

Sin embargo, con el declinar de la producción de oro desde mediados del siglo XVIII y sobretodo

a partir de comienzos del XIX, la región dejó de ser el centro de la vida urbana y cultural de Brasil y fue, en cierto modo, "olvidada" durante el Ochocientos, casi sin transformaciones en su aspecto urbanístico y arquitectónico. Aunque descrita por viajeros extranjeros y brasileños; registrada por dibujantes, acuarelistas y pintores, la región de la minería fue representada por la mirada del siglo XIX, en general, como el lugar de una efervescencia estancada, de una civilización extinta o como ruína[2].

El viaje de los modernistas, en 1924[4], señaló el inicio de una nueva visión del pasado de la minería. Las ciudades, como escenarios históricos, surgirían en dibujos hechos por Tarsila do Amaral durante el viaje, en poemas de Oswald de Andrade, en los textos de Mário de Andrade y en las ideas de Blaise Cendrars. Los dibujos de Tarsila suelen ser vistos, en su conjunto, como una de las principales fuentes visuales de este viaje, además de algunas pocas fotografías hechas durante el recorrido[3].

Sin embargo, hay igualmente una serie de documentos que pueden ser considerados como una fuente primaria escrita para comprender este episodio, como artículos en periódicos publicados en el mismo mes de abril de 1924, a ejemplo de *Excursión*. Se suma una entrevista concedida por Oswald de Andrade al *Diário de Minas*[5]. Un poco después, salen a la luz las crónicas del




*Fig.1. Tarsila do Amaral. Congonhas/Minas. Dibujo Tinta china sobre papel. 1924. 18,3cm x 22,6 cm. MAC-USP Museu de Arte Contemporânea de la Universidade de São Paulo (n. 1972.8.7.) São Paulo. Brasil. Fotografía: Romulo Fialdini.*

periodista que acompañó al grupo en parte del viaje, René Thiolliers y, luego, el trecho *Desde São Paulo hacia São João del Rei* en su libro *O Homem da Galeria*[6]. Elementos de los libros *Pau-Brasil*[7] de Oswald de Andrade y *Feuilles de Route*[8] de Blaise Cendrars pueden ser considerados como resultados poéticos directamente relacionados, al igual que el poema *Noturno de Belo Horizonte* y una de las *Crónicas de Malazarte* de Mário de Andrade[10].

En cambio, surgirían muchos reflejos inmediatamente posteriores. Mário de Andrade escribió el ensayo sobre Antonio Francisco Lisboa[11] en 1928, el escultor que había producido su obra entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, más conocido como Aleijadinho. Además, un cierto tono de aventura de un grupo de viajeros, aparece en distintos textos de Mário de Andrade*: "*Éramos un grupo de amigos paulistas, curiosos por conocer otros brasiles, viajando cada cual por su cuenta, por la vanidad de conocer cosas nuevas"[12]. También en sus palabras cuando recuerda, en una conferencia de 1942, poco antes de su muerte: "(…) semanas-santas por las ciudades viejas de minas (…) Doctrinarios, en la ebriez de mil teorías, salvando Brasil, inventando el mundo, y a nosotros mismos, en el cultivo amargo, casi delirante del placer"[13].

Los reflejos del viaje de 1924 podrían ser incluso ubicados en algunos poemas de 1931, de Carlos Drummond de Andrade[14]; en el *Guia de Ouro Preto*[15] de Manuel Bandeira de 1928; en aspectos de la crónica escrita años después por Tarsila do Amaral, *Cidades Brasileiras*[16], y por diferentes ecos pictóricos o poéticos pulverizados en la cultura brasileña del siglo XX.

Ahora bien, muchos análisis posteriores han tratado de este viaje a veces en modo fragmentado, pesen sus reflexiones fundamentales, sobre todo en artículos cortos. Por ejemplo, el crítico literario Brito Broca, escribe en 1952: "(…) todos modernos, hombres del futuro. ¿Pero qué van a enseñar a un poeta de vanguardia que nos visita, escandalizando los espíritus conformistas? Las viejas ciudades de Minas, con sus iglesias del siglo XVIII, sus casas coloniales e imperiales, en un paisaje triste, donde todo evoca el pasado y, al final, todo sugiere ruinas". Para él, había una "lógica interna" en este aparente contrasentido. Un cierto desconocimiento de la realidad brasileña por parte de estos representantes de las vanguardias hacía que el paisaje de Minas Gerais barroca surgiera a sus ojos como algo nuevo y original, dentro, por lo tanto, de la idea de novedad y originalidad que ellos buscaban. Les interesaba, así, según el crítico, una "vuelta a las raíces de la nacionalidad" y un "camino que les condujera a un arte genuinamente brasileño". Y lo encontraron, "en las ruinas" de Minas Gerais, "las sugerencias de un nuevo arte"[17]. Todavía en 1956, el historiador de la literatura brasileña y crítico literario, Antonio Cândido, escribe el artículo periodístico *Oswald Viajante*[18].

Annateresa Fabris publicó, en 1981, el artículo científico en la *Revista Barroco*, *Mario de Andrade e o Aleijadinho: o barroco visto pelo expressionismo*[19] y, en 1998, Benedito Nunes escribió el texto *Barroco: crônica de uma sedução*[20]. Nunes entendió las edificaciones barrocas de Minas Gerais, las "ruinas deformes", como "testigos del pasado capaces de vigorizar el presente, son tomadas como sugerencias para un arte nuevo, que se llamará *pau-brasil* en los cuadros de Tarsila y en los poemas de Oswald de Andrade de aquel periodo". Se trataba, para él, de una "continuidad del pasado en el presente", la cual marcaría esta recepción "monumental" del barroco brasileño. En sus palabras,

> *"(…) los turistas de la vanguardia brasileña ven el pasado que irrumpe el presente, uno y otro pobres y suntuosos, en el desvalimiento que acompañó una decadencia no calamitosa de obras a recuperar. Es el moderno que 'redescubre' el antiguo y que lo ennoblece bajo una nueva mirada, en el día a día de la vida, como monumento del arte nacional"*[21].

Sin embargo, la primera obra a ubicar, de modo más sistematizado, el viaje de 1924 como un hecho fundamental para la historia del arte y de la cultura brasileña del siglo XX, quizás haya sido el libro *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas* de Aracy Amaral, de 1968, que contó con edición revisada y actualizada en 1997[22]. El tema fue retomado por la misma autora en la biografía de Tarsila do Amaral, en el capítulo *Pau-brasil na pintura de Tarsila*, especialmente en el subcapítulo *Viagem a Minas*[23]. Con efecto, los textos biográficos sobre la pintora incluyen este episodio, casi sin excepción.

Pocos años después, fue publicado el libro *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, de Alexandre Eulálio, reeditado en 2001 bajo revisión de Carlos Augusto Calil[24]. En 1984, sale a la luz el libro *Encontro com a Arte Barroca. Blaise Cendrars e o Aleijadinho*[25]. A excepción de la biografía de Tarsila[26], los demás títulos de libros que trataron de este viaje, en general, indicaban un cierto protagonismo del poeta franco-suizo.

Una síntesis del problema interpretado en modo más amplio y teórico parece concretizarse en la tesis de Guilherme Simões *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*, defendida en 1996 y publicada como libro dos años después[27]. Podemos creer, por lo tanto, que al final de los años 1990 el sentido del viaje de 1924 ya se encontraba bastante explotado historiográficamente.

El investigador Alexandre de Oliveira Ventura presentó su tesis de master *A viagem de descoberta do Brasil: um exercício do Moderno em Minas Gerais*[28] en 2000. Poco antes salía a la luz otra tesis de master, *Os Desenhos de Tarsila do Amaral: o barroco mineiro através do olhar modernista*[29], bajo la supervisión de Jorge Coli, que pretendía señalar y profundizar las interpretaciones anteriores sobre el viaje de 1924, con énfasis en los dibujos de la pintora. La monografía *Abrasileirando a coisa lusa: Aleijadinho pelo olhar de Mario de Andrade* había sido presentada, en 1998, en la *Universidade Federal de Ouro Preto*[30]. En 2002, el material de esta monografía y de la tesis de master sobre los dibujos de Tarsila do Amaral fueron reunidos, traducidos al español y adaptados para lectores no brasileños, resultando en la tesis de doctorado defendida en la Universidad de Granada, intitulada *La Invención del Barroco por el Modernismo Brasileño: las propuestas de Tarsila do Amaral y Mario de Andrade*[31], con supervisión de Rafael López Guzmán. Las ideas principales de esta tesis han sido resumidas en el capítulo del libro *Arte Latinoamericano del siglo XX: Otras historias de la historia*[32]. En 2004, a su vez, Luciano Cortez presentó la tesis *Roteiro das minas: paisagem e poesia em Oswald de Andrade*[33].

Desde comienzos del siglo XXI las cuestiones relacionadas con el viaje de 1924 han avanzado y el tema no ha perdido jamás el interés ni la curiosidad investigativa. Informaciones inéditas y nuevas preguntas se han sumado, aunque muchas claves interpretativas se van manteniendo, en general, en torno a la búsqueda de la identidad nacional por medio del barroco de Minas Gerais, tal cual un esfuerzo por parte de los artistas de las vanguardias brasileñas de comienzos del siglo XX.

Para hacerse una idea, Caion Meneguello Natal publicó, en 2007, el artículo *Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da Nação*[34], más volcado hacia la participación del autor de *Paulicéia Desvairada*. En 2010, Luciano Cortez escribe el artículo *Por ocasião da descoberta do Brasil: três modernistas paulistas e um poeta francês no país do ouro*[35]; y en 2019, Natalia de Araujo, *(RE)Descobrindo o Brasil: as relações estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral*[36]. Seguramente muchos otros títulos de artículos y tesis, no citados en este breve panorama, han contribuido, cada uno a su modo, para aclarar aspectos del viaje de 1924. El reciente libro *Aberto para Balanço: ensaios de revisão crítica do modernismo*

*brasileiro* también trae algunos avances sobre el tema, con énfasis en el capítulo de Anderson Pires da Silva, *O trem modernista, próxima estação: Minas Gerais*[37]. El texto de 2023, *Quando Aleijadinho mudou o modernismo,* de Angelo Antonio, supone una síntesis más actual del tema[38].

Podríamos decir que, con base en las fuentes primarias escritas y visuales producidas durante o inmediatamente después de este memorable viaje, así como en la bibliografía desde los años cincuenta del siglo pasado hasta hoy, estos hechos no han dejado jamás de instigar e inspirar investigaciones en los campos de la historia, historia del arte o literatura. Creemos que, en estos cien años que nos separan del recorrido vanguardista por las ciudades históricas de Minas Gerais, muchas respuestas han sido dadas, pero seguramente, como suele ocurrir, muchas preguntas aún quedan por formularse.

## 2. EL TREN YA PARTIÓ

> *O trem já partiu. Sua história passada contém elos perdidos das culturas não oficiais da modernidade. Sua presença desvela um universo singular de representações. Com as ferrovias, muito claramente, a técnica se desgarra das formas que a produziram e assume feição sobrenatural. A passagem dos caminhos de ferro torna-se, assim, remota, cujo duplo sentido dá conta das rupturas operadas simultaneamente nas relações com o tempo e com o espaço, podendo-se aí configurar tanto como localidade perdida quanto época irresgatável. A ordem cronológica quebra-se: o tempo da locomotiva – aquela que já fora celebrada como deusa do progresso – permaneceu parado. As coordenadas geográficas esboroam-se: o trem extraviou-se em algum ramal solitário, em alguma estação sem nome*[39].
>
> *Francisco Foot-Hardman*

Cien años después del Viaje de Descubrimiento de Brasil de 1924, hay un aspecto que, curiosamente, aún puede inquietarnos: los medios de transporte utilizados por estos viajeros, especialmente los trenes. Como se sabe, un país con dimensiones continentales como Brasil abandonó la implantación de una red de ferrocarriles para transporte de cargas y pasajeros, sobretodo a partir de los años 1950, en oposición al sistema "sobre rieles" y en favor de la adopción de los automóviles, con base en la industria del petróleo, un modelo "sobre neumáticos", cuyas consecuencias conocemos bien: la dependencia económica de combustibles fósiles, alta emisión de carbono y calentamiento global. Sin embargo, en los años 1920, gran parte de la ruta por las ciudades históricas de Minas Gerais aún era posible hacerse en ferrocarriles.

Los participantes de la excursión de abril de 1924 esperaron el tren en la estación de Barra do Piraí, donde había una conexión ferroviaria que venía desde Rio de Janeiro, la llamada *Línea Central*, hacia la ciudad de Juiz de Fora, Minas Gerais. Un nuevo cambio de trenes fue hecho con destino a Barbacena y São João del Rei. Este traslado se hizo en carro más pequeño y menos cómodo, de la empresa *E.F. Oeste de Minas*, por un camino largo y difícil. Después de permanecer en la Semana Santa en São João del Rei, ellos siguieron en otro tren, pero ahora en carro más cómodo con destino a Belo Horizonte, la capital de Minas Gerais, pasando por Divinópolis, aunque por un trecho sinuoso y con un paisaje de muchas cascadas. En 18 de abril de 1924, ya estaban en Belo Horizonte y en los días siguientes hicieron excursiones en coche por localidades próximas: Santa Luzia, Lagoa Santa, Sete Lagoas e Serra do Cipó, hacienda Gameleira y hacienda Barreiro, Sabará y Caeté. En 26 de abril, partieron de Belo Horizonte para Ouro Preto nuevamente en tren, por la *EFCB - Estrada de Ferro Central do Brasil* en dirección a Ponte Nova (aunque este destino final sólo se inauguraría en 1926). Ellos llegaron, siempre en tren, en Mariana, ciudad próxima de Ouro Preto, y el 19 de abril estaban en Congonhas do Campo, en el *Santuario de Bom Jesus do Matosinhos*, desde donde volverían a São Paulo[40].

Si observamos los mapas históricos de las líneas férreas brasileñas de la década de 1920, reco-

nocemos una multiplicidad de caminos posibles entre las ciudades de Minas Gerais. Al deslizar el dedo sobre estos mapas históricos de ferrocarriles, podemos imaginar que nuestros "modernistas" recorrieron algunos de ellos, hoy caminos perdidos y estaciones fantasmas. Ese aspecto del viaje de 1924 nos lleva a reflexionar sobre las relaciones entre el arte y los trenes.

El lienzo de Willian Turner, *Lluvia, vapor y velocidad*, de 1844, fue quizás una de las primeras representaciones de los trenes por la pintura, como una máquina a romper el vapor y la lluvia, una manifestación de un nuevo sentido de sublime. Claude Monet había registrado no solo la grandiosidad de las locomotoras y la monumentalidad de las estaciones de trenes, sino también la velocidad de los ferrocarriles y la visión del paisaje en movimiento, que pasa por la ventanilla[41]. Sin embargo, el futurismo, uno de los movimientos que influyó las vanguardias brasileñas, sería la primera manifestación artística en declarar, de modo de manifiesto, la belleza de las máquinas y la velocidad de los medios de transporte, como una nueva forma de percepción y representación estética de la realidad, una nueva noción de tiempo y espacio[42].

Es cierto que en la segunda década del siglo XX los automóviles empezaban poco a poco a imponer una nueva velocidad en los espacios urbanos brasileños, pero en número aún muy reducido y limitado. Los trenes, en el Brasil de 1924, representaban todavía una señal de modernidad y progreso. Los monumentos históricos, vistos a través de la ventanilla del tren son aprehendidos en modo fugaz. Algunas partes de la crónica del periodista Réné Thiolliers, que acompañaba el grupo, escrita poco después del viaje de 1924, revelan la velocidad con que las ciudades históricas son vistas, como impresiones huidizas:

> ***Abajo, los trenes se cruzaban con ruido. Las locomotoras relinchaban, bebían exhaustas, como que con ansia. En seguida, silbaban. Soplaba el humo en rollos, que entraban por las ventanillas, cubriendo todo de un carbón negro, espeso****. (…) Algunos kilómetros más por el Estado de Rio, y entraríamos en seguida por el Estado de Minas, ¡Estado más santo de Brasil! (…) A vista del día, probablemente, se me ocurrió el recuerdo de mi primer viaje a Italia. La emoción de indefinible encantamiento con que traspuse la frontiera encendida en una primavera de lirismos. La misma con la que viajaba ahora. Y allí como un toscano en un canto del vagón, en la medida que **veía galopar el paisaje**, recordaba con ternura esos buenos tiempos (…) [sin negritas en el original]*[43].

Cuando llegaron a la ciudad de Juiz de Fora, bajaron del tren.

> *Tarsila con el cuaderno y lápiz en manos (…) En frente, **del otro lado del andén, una locomotora se arqueó, sopló un silbo agudo. Echó soplos de humo. En una trepidación de ejes y herrajes, se fue arrastrando tras de sí una enfilación de vagones** en que tenía, en las ventanillas, rostros apiñados. Y una plaza, cuya vista ella [la locomotora] nos vedaba, nos apareció salpicada de sol, como en un palco de teatro aparece un escenario [sin negritas en el original]*[44].

El tren ocupa un aspecto importante en el movimiento de la narración. Como una cortina de teatro, parte abriendo la visión de los viajeros, que esperan en la estación, hacia la ciudad que surge como un escenario.

> *Como nos sentíamos invadidos por un quebrantamiento de fatiga, apenas el tren se puso en marcha, nos recostamos flojos y silenciosos en nuestros lugares. Íbamos con las ventanillas abiertas, disfrutando del aire de la tarde – una tarde lánguida y serena, en que el sol se estiraba en rayos oblicuos y ahogados por la cumbre de los montes a lo lejos. En el cielo, la luna parecía acompañarnos. Seguía ella también para São João. (…) – ¡Hemos llegado! – grité por fin poniéndome de pié al divisar desde cierta distancia el caserío amontonado de São João del Rei*[45].

El viaje, por lo tanto, es marcado por la experiencia y el ritmo del tren. Los pasajes por las ciudades son breves. Como viajero veloz, el cronista alterna impresiones huidizas de los lugares

visitados. La importancia del tren como transporte hacia el pasado aparece en un texto de 1936, el *Roteiro Lírico de Ouro Preto* de Afonso Arinos de Melo Franco, que narra su viaje a la ciudad histórica:

> *Ya el trenecito indeciso y laborioso serpenteando por los márgenes caprichosos del antiguo río Guaiaqui de los indios, se transformaba, poco a poco, en una especie de máquina de explorar el tiempo. Insensiblemente los pasajeros abandonaban las esperanzas y los temores ferroviarios. El bamboleo que chirría de los viejos engranajes, los silbos desafinados, provocados por la sorpresa en las curvas, para asustar, no asustan a nadie. Se nota desde muy pronto que el trenecito tierno es incapaz de violencias, de desastres, en aquella lentitud calmante, quejándose malhumorado (…) Aunque fuera llegar en otros tiempos, en otro mundo. Llegar esa noche, o en otra parecida, porque el pasado y el presente se confunden*[46].

El viaje a Ouro Preto, en tren, es también un viaje en el tiempo, donde el pasado y el presente se confunden. En la octava crónica del conjunto de textos escritos por Mário de Andrade para la *Revista América Brasileira*, llamados *Crônicas de Malazarte*[47], se repite, en cierto modo, el ritmo de la narrativa de Réné Thiolliers. Las frases son cortas, las ideas se suceden rápidamente, donde el tren es el vehículo que determina la sensibilidad de los viajeros. Por lo tanto, podemos leer no sólo el poema *Noturno de Belo Horizonte*, apuntado por Aracy Amaral o Anderson Pires da Silva ("Minas progresa/Los ferrocarriles y carreteras/¡Progreso! ¡Civilización! Electricidad sumisa[48]"), sino también una de las *Crônicas de Malazarte*: "Esta máquina hace tal ruido en mis oídos… ¡Irra! ¡Máquina de los quintos del infierno![49]". Las ideas, aquí, son constantemente interrumpidas. Los pensamientos pasan como paisajes por la ventanilla del tren.

Sintomáticamente, en el texto *Contemplação de Ouro Preto*, de Carlos Drummond de Andrade, el poeta es el viajero que va a Ouro Preto, donde es posible llegar:

> *de dos maneras – en tren, descubriendo una ciudad que sube por trás del Morro da Forca; o en automóvil, desvelando desde el Alto das Cabeças una ciudad que se muestra y se esconde en la confusión de torres y fundos de casa – así también habrá dos maneras de hablar de Ouro Preto: la grave y la lírica, la del viejo Diogo de Vasconcelos, y la del jóven Afonso Arinos de Melo Franco. Ambas válidas, porque Ouro Preto es historia y poesía, es sentimiento dramático de los conflitos sociales y gracia esquiva de muchachas cantando*[50].

El carácter de síntesis que define las vistas de las ciudades del oro de los dibujos de Tarsila tendrían relación con la velocidad de los viajeros modernos. Algunos aspectos de las ideas y de la obra de Fernand Léger influyeron sobre todo a la pintora brasileña. No importaba, para Léger, si el tema de la pintura era antiguo o moderno, sino que lo relevante era lograr una interpretación nueva. El pasado, visto por el espectador moderno, era reinterpretado. La mirada de este viajero era lanzada a través de la

> *ventanilla de los vagones o del cristal del automóvil, sumados a la velocidad adquirida, cambiaron el aspecto habitual de las cosas. El hombre moderno registra cien veces más impresiones que el artista del siglo XVIII (…) La condensación del cuadro moderno, su variedad, su ruptura de las formas, es resultante de todo eso. Es cierto que la evolución de los medios de locomoción y su rapidez tiene su parte de responsabilidad en el nuevo visual*[51].

No se trataba, aquí, exactamente de su conocida estética de las máquinas, sino de una nueva forma de observar los paisajes a través de las ventanillas de los medios de transporte. Este efecto produciría, según él, la "condensación del cuadro"[52].

Para comprender el viaje de 1924 hacia las ciudades históricas es necesario reconocer la importancia de la noción de una mirada veloz del nuevo artista-viajero o poeta-viajero que, de paso fugaz, debe registrar, condensando, lo que ve. Con relación al aspecto de síntesis de

los dibujos y de los poemas y escritos, se puede percibir que la actitud de la vanguardia brasileña delante de las ciudades históricas de Minas Gerais, así como delante del arte barroco, no se caracterizó exactamente por una recuperación historiográfica. Se constituyó en un descubrimiento poético, cargado de preocupaciones estéticas completamente ajenas al tiempo de la minería, capaz de excluir, por ejemplo, casi completamente sus conflictos sociales[53].

La recepción del arte y de las ciudades del siglo XVIII minero, por la mirada de 1924 transformó los monumentos en miniaturas, el inmenso en mínimo, el pasado en presente. Esta era la libertad poética de creación de una imagen del pasado que quizás los historiadores no podrían tener. Las ciudades históricas del periodo del oro y todo el pasado que contenían fueron condensados en espacios imaginados[54].

## NOTAS

1 PAULA, João Antônio de. "A mineração de ouro em Minas Gerais no século XVIII". En: RESENDE, Maria Efigênia Lage de y VILLALTA, Luiz Carlos. História de Minas Gerais. *As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autência, Companhia do Tempo, 2007, págs. 279-301.

2 BRANDÃO, Angela. "Miradas decimonónicas hacia el arte barroco y rococó". *19&20* (Río de Janeiro), 7 (2012). Disponible en: http://www.dezenovevinte.net/criticas/mg_viagem_esp.htm. [Fecha de acceso: 16/11/2023].

3 AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. São Paulo: Martins Fontes, 1968, pág. 46.

4 "Excursão a Minas Gerais". *Diário de Minas* (Belo Horizonte), 4459 (1924) s/p. También: "Excursão artística". *Diário de Minas* (Belo Horizonte), 4460 (1924), s/p.

5 ANDRADE, Oswald. "Embaixada artística histórica através da visão de um esteta moderno. Entrevista". *Diário de Minas.* (Belo Horizonte), 27 (1924). ANDRADE, Oswald. "Oswald de Andrade. O modernismo começa nas velhas cidades de Minas". *Suplemento Literário* (Belo Horizonte), 8 (1972).

6 THIOLLIER, Réné. "Nós em São João d'el Rey". En: *Terra roxa e outras terras* (São Paulo), 1 (1926), pág. 2. THIOLLIER, Réné. *O Homem da Galeria*. São Paulo: Livraria Teixeira, 1927.

7 ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. Paris: Sans-Pareil, 1925.

8 CENDRARS, Blaise. *Feuilles de Route*. Paris: Sans-Pareil, 1925.

9 ANDRADE, Mário. "Crônicas de Malazarte – VIII. América Brasileira. Rio de Janeiro, 1924". En: BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona e LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1.º Tempo Modernista 1917-29.* São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, págs. 109-115.

10 AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. São Paulo: Martins Fontes, 1968.

11 ANDRADE, Mário. "O Aleijadinho". In: *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975.

12 ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz / Mário de Andrade*. Brasília: Iphan, 2015. Disponible en: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_turista_aprendiz.pdf. [Fecha de acceso 14/11/2023].

13 ANDRADE, Mário. *O Movimento Modernista*. *Conferência Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil no dia 30 de abril de 1942.* Rio de Janeiro: Edições de Cultura C.E.B., 1942.

14 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

15 BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ediouro Tecnoprint, s/d.

16 AMARAL, Tarsila. "Cidades Brasileiras". *Diário de São Paulo* (São Paulo), s/n (1938), pág. 6.

17 BROCA, Brito. "Blaise Cendrars no Brasil, em 1924 (1952)". En: EULÁLIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Quiron; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978. BROCA, Brito. "Blaise Cendrars no Brasil, em 1924 (1952)". En: EULÁLIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. Edición ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001, pág. 449.

[18] CANDIDO, Antônio. "Oswald Viajante". *Estado de São Paulo. Suplemento Literário* (São Paulo), 4 (1956), pág. 27.

[19] FABRIS, Annateresa. "Mário de Andrade e o Aleijadinho: o barroco visto pelo expressionismo". En: *Congresso Barroco no Brasil*. Belo Horizonte: Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1981. *Revista Barroco* (Belo Horizonte), 12 (1982-83), s/p.

[20] NUNES, Benedito. "Barroco: crônica de uma sedução". *Diário de Minas* (Belo Horizonte), 3 (1998), pág. 2.

[21] Ibídem.

[22] AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. São Paulo: Martins Fontes, 1968. AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. São Paulo: Editora 34, 202.

[23] AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra, seu tempo.* São Paulo: Perspectiva, 1975, págs. 115-145, 121-125.

[24] EULÁLIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Quiron; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978. EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. Edición ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001.

[25] ROIG, Adrien. *Encontro com a Arte Barroca. Blaise Cendrars e o Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

[26] AMARAL, Aracy. *Tarsila…* Op. cit.

[27] GOMES JR., Guilherme Simões. "Em torno da noção de Barroco no Brasil". En: GOMES JR., Guilherme Simões. *Cultura Brasileira: figuras de alteridade.* São Paulo: Hucitec, 1996, pág. 31. GOMES JR., Guilherme Simões. *Palavra Peregrina: idéias barrocas e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. Tesis Doctoral. São Paulo: Universidad de São Paulo, 1996. GOMES JR., Guilherme Simões. *Palavra Peregrina: O Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: EDUC, Edusp, FAPESP, 1998.

[28] VENTURA, Alexandre de Oliveira. *A Viagem de Descoberta do Brasil: Um Exercício do Moderno em Minas Gerais.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP, 2000.

[29] BRANDÃO, Angela. *Desenhos de Tarsila do Amaral: barroco mineiro através do olhar modernista.* Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1999. Disponible en: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1587280. [Fecha de acceso: 16/10/2023].

[30] BRANDÃO, Angela. *Abrasileirando a coisa lusa: O Aleijadinho pelo olhar de Mário de Andrade.* Monografia de Especialização. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 1998.

[31] BRANDÃO, Angela. *La Invención del Barroco por el Modernismo Brasileño: las propuestas de Tarsila do Amaral y Mário de Andrade*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2002.

[32] BRANDÃO, Angela. "De la Europa de vanguardias a las entrañas de Brasil: el redescubrimiento del barroco minero". En: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, págs. 193-215.

[33] SILVA, Luciano Cortez e. *Roteiro das minas: paisagem e poesia em Oswald de Andrade.* Tesis Doctoral. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

[34] NATAL, Caion Meneguello. "Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da Nação". *História Social* (Campinas), 13 (2007), págs. 193-207.

[35] CORTEZ, Luciano. "Por ocasião da descoberta do Brasil: três modernistas paulistas e um poeta francês no país do ouro". *Poesia do Modernismo. O eixo e a roda*. *Revista de Literatura Brasileira* (Belo Horizonte), 19 (2010). Disponible en: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3338. [Fecha de acceso: 16/11/2023].

[36] ARAUJO, Natalia A. B. de. "(RE)Descobrindo o BRASIL: as relações estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral". *Revista do SELL* (Uberaba), 8 (2019), págs. 420-440.

[37] SILVA, Anderson Pires. "O trem modernista, próxima estação: Minas Gerais". En: CORDEIRO, Rogério; BONOMO, Daniel; PASINI, Leandro. (Orgs.). *Aberto para Balanço: ensaios de revisão crítica do modernismo brasileiro*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2022, págs. 123-138.

[38] SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo. "Quando Aleijadinho mudou o modernismo". En: *Outras Palavras*. *Jornalismo de Profundidade e Pós-Capitalismo*. Disponible en https://outraspalavras.net/poeticas/quando-aleijadinho-mudou-o-modernismo/. [Fecha de acceso: 17/11/2023].

[39] FOOT-HARDMAN, Francisco. *O Trem-Fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pág. 51.

[40] CORTEZ, Luciano. "Por ocasião da descoberta…". Op. cit.

[41] FOOT-HARDMAN, Francisco. *O Trem Fantasma…* Op. cit, págs. 47-48.

[42] VERDONE, Mário. *Il Futurismo*. Roma: Tascabili, 1994, págs. 83-86.

[43] THIOLLIER, Réné. *Nós em São João…* Op.cit., pág. 2.

[44] Ibídem.

[45] Ibid, pág. 3.

[46] FRANCO, Afonso Arinos de Melo*. Roteiro Lírico de Ouro Preto*. Brasília: Universidade de Brasília, 1980, pág.19

[47] ANDRADE, Mário. "Crônicas de Malazarte…". Op. cit., págs. 109-115.

[48] ANDRADE, Mário. apud SILVA, Anderson Pires da. "O trem modernista…". Op. cit., pág. 137.

[49] ANDRADE, Mário. "Crônicas de Malazarte…". Op. cit., págs. 110-114.

[50] ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na Ilha: Divagações sobre a vida literária e outras matérias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, pág. 36.

[51] LEGER, Fernand. *Funções da Pintura*. São Paulo: Nobel, 1989, págs. 30, 36.

[52] Ibídem, págs. 182-190.

[53] SILVA, Anderson Pires. "O trem modernista…". Op. cit., págs. 137-138.

[54] BACHELARD, Gaston*. A Poética do Espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# GILBERTO FREYRE E OS ORIENTALISMOS
# GILBERTO FREYRE AND ORIENTALISMS


## Resumen

En 1951-52, el sociólogo brasileño Gilberto Freyre viaja por "tierras portuguesas" entre Europa, África y Asia. El viaje se tradujo en varios escritos, abordando un conjunto de problemas surgidos de la observación de los caminos abiertos por la circulación de hombres y productos por vastos territorios entre África y Oriente, que desembarcaron en las costas de América portuguesa. Durante el viaje, buscó valores orientales absorbidos por portugueses e incorporados a la cultura brasileña.



## Palabras clave

Brasil, Gilberto Freyre, Lusotropicalismo, Orientalismos, Tropicalidad.



## Cássio Fernandes

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Licenciado Ciencias Sociales/UFF, especialista en Teoría de la Literatura/UERJ, Máster y Doctorado en Historia Social Unicamp-Universitá degli Studi di Pisa, Italia. Profesor del Departamento y Programa de Postgrado de Historia del Arte/Universidade Federal de São Paulo. Traductor y organizador de *Burckhardt Retrato en la pintura italiana del Renacimiento* y *Warburg, La presencia de lo antiguo. Escritos inéditos. Editor de Imagem: Revista de História da Arte.*



## Abstract

In 1951-52, the Brazilian sociologist Gilberto Freyre traveled through "Portuguese lands" between Europe, Africa and Asia. The trip was translated into several writings, addressing a set of problems arising from the observation of the routes created by the movement of people and goods through vast territories between Africa and the East, which landed on the coasts of Portuguese America. During the trip, he looked for Orientalist influences incorporated by the Portuguese and integrated into Brazilian culture.



## Key words

Brazil, Gilberto Freyre, Lusotropicalism, Orientalisms, Tropicality.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/II/2024
Fecha de revisión: 24/III/2024
Fecha de aceptación: 25/III/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



Código ORCID: 0000-0002-4159-4824



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0007

# GILBERTO FREYRE E OS ORIENTALISMOS

*Sinto-me agradavelmente irmão desses hindus, como qualquer brasileiro, lusotropicais.*

*(Gilberto Freyre)*

Entre agosto de 1951 e fevereiro de 1952, o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987) viaja por terras portuguesas ou anteriormente pertencentes a Portugal nos continentes europeu, africano e asiático. A viagem, realizada a convite do Ministro de Ultramar de Portugal, Manuel Maria Sarmento Rodrigues, rendera a Freyre uma série de críticas e acusações de ligação com a ditadura de António de Oliveira Salazar, com quem o sociólogo tem um longo encontro em Lisboa no período inicial da excursão. Mas a viagem resultou notadamente num conjunto de escritos[1] que Freyre publicaria um ano depois (1953) nos livros *Aventura e rotina*[2] e *Um brasileiro em terras portuguesas*[3]. Coincidem também com o contexto da excursão os acréscimos que ele fez à segunda edição de *Sobrados e Mucambos*[4], cuja publicação original é do ano de 1936. A segunda edição, de 1951, apresentou a adição de cinco capítulos, entre os quais aquele intitulado "O Oriente e o Ocidente"[5].

*Sobrados e Mucambos* é o segundo tomo de uma coletânea, não finalizada, que o autor intitulou, a partir de 1946, *Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. Essa coletânea, que compôs o eixo central da obra de Gilberto Freyre, constituiu-se dos seguintes volumes: *Casa-Grande e Senzala* (editada originalmente em 1933)[6]; *Sobrados e Mucambos* (1936)[7]; *Ordem e Progresso* (1959)[8], e *Jazigos e covas rasas* (que foi rascunhado em manuscrito e perdido pelo autor ainda em vida). Portanto, os capítulos elaborados como acréscimo ao volume 2 da série, editado em 1951, foram escritos quando o seu autor já havia idealizado o projeto de interpretação da história da sociedade brasileira nos quatro tomos mencionados.

Dessa excursão, empreendida a partir de Portugal em direção aos Orientes e às Áfricas, que teve a duração de cerca de 7 meses, surgiria a elaboração do conceito de "lusotropicalismo". Conceito de matiz sociológico, a partir do qual Gilberto Freyre procurou compreender as afinidades de cultura e os elementos sociais comuns, construídos por uma circulação humana entre o Atlântico e o Índico, que envolveu a Península Ibérica, as costas ocidentais da África, as cos-

tas do Índico que abrangem o litoral da África oriental (e suas relações com o sul da Península Arábica), assim como as Índias, os domínios lusófonos na China, e, é claro, a América Portuguesa. Tudo isso, somado às semelhanças de meio físico, compartilhadas pelos vastos territórios desse imenso Sul, amalgamado pela presença portuguesa e suas condições de adaptação aos trópicos[9]. Freyre mantém em direção a esse universo variado uma postura metodologia de caráter interdisciplinar, que se assenta sobre uma base antropológico-cultural, para avançar no terreno da sociologia e naquele para o qual convergem as lentes da história econômica, da história social, tangenciando, em determinados pontos, o campo histórico-artístico.

Partindo dessa perspectiva interdisciplinar, Freyre concebe o conceito de Oriente, no entanto, no âmbito das discussões no campo da Antropologia Cultural da primeira metade do século XX. Seu conceito de Oriente é elaborado, na chave dos pares de opostos em voga no conhecimento antropológico da época, em contraste com a noção de Ocidente. Portanto, "Oriente" é concebido pelo sociólogo brasileiro em oposição à unidade cultural formada pela Europa e sua expansão para a América do Norte. De modo que "Oriente" engloba um espaço geográfico formado pelo continente africano, pelas terras do Islã (o Oriente Médio) e pelo extremo Oriente, este último amalgamado pelos territórios que convergem para o Oceano Índico e o Pacífico oriental. Ou seja, "Oriente" para Freyre é um conceito sustentado, sobretudo, em oposição a Europa e América anglófila.

Porém, o que move Gilberto Freyre em direção a esta vasta geografia (portanto, o motor da viagem por ele empreendida em 1951-52) é o interesse na interpretação da cultura brasileira. Ele persegue a identificação dos valores culturais absorvidos pelos portugueses no contato com as Áfricas e os Orientes e incorporados à cultura brasileira. Freyre defende a noção de que tenha havido uma simbiose cultural no contato de Portugal com os territórios colonizados, produto de uma especial capacidade portuguesa de adaptação aos trópicos. Uma capacidade construída, segundo ele, pelas próprias características históricas de Portugal, cuja localização geográfica promoveu um contato a Ocidente e a Oriente. Segundo Freyre, no capítulo IX da 2.ª edição de *Sobrados e Mucambos*:

> *O primado ibérico da cultura nunca foi, no Brasil, exclusivamente, europeu, mas, em grande parte, impregnado de influências mouras, árabes, israelitas, maometanas. De influências do Oriente mescladas às do Ocidente. De sobrevivências sólidas do Oriente não de todo dissolvidas nas predominâncias do Ocidente sobre Portugal ou sobre a Ibéria. […] No próprio Portugal, os traços orientais chegaram ao século XIX com uma vivacidade que talvez só fosse maior, na Europa inteira, na Turquia asiática ou na parte asiática da Rússia.*[10]

A noção de Portugal como fronteira da Europa estava presente também no capítulo inicial do livro do historiador brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), *Raízes do Brasil*, que coincide o ano de publicação com aquele da 1.ª edição de *Sobrados e Mucambos*, ou seja, 1936. Composto nos anos seguintes a uma estadia de cerca de um ano e meio de seu autor em Berlim, onde seguira os seminários e conferências de um dos grandes nomes da historiografia alemã da primeira metade do século XX, Friedrich Meinecke, o livro *Raízes do Brasil* inaugurava a trajetória de um intelectual de visão poliédrica, de refinado estilo literário, de profundo interesse em compreender as peculiaridades da formação cultural brasileira e um dos homens mais atentos e conectados com as correntes de ideias e com as abordagens historiográficas nas matrizes do conhecimento humanístico. No primeiro capítulo de *Raízes do Brasil*, cujo título é exatamente "Fronteiras da Europa", Buarque de Holanda afirma:

> *A Espanha e Portugal são, com a Rússia e os países balcânicos (e em certo sentido também a*

> *Inglaterra), um dos territórios-ponte pelos quais a Europa se comunica com os outros mundos. Assim, eles constituem uma zona fronteiriça, de transição, menos carregada, em alguns casos, desse europeísmo que, não obstante, mantêm como um patrimônio necessário*[11].

Buarque de Holanda classifica o território entre os Pireneus e Gibraltar como uma "região indecisa entre a Europa e a África"[12]. Gilberto Freyre, por seu turno, concentrando-se no caso exclusivamente português, avança na noção de uma circulação humana que se estende numa amplitude muito maior, utilizando-se de uma abordagem que considera os mais variados produtos e costumes.

Em 1951, na segunda edição de *Sobrados e Mucambos*, no capítulo "O Oriente e o Ocidente", Freyre retoma a discussão sobre Portugal como confluência de caminhos, ampliando a compreensão em direção às rotas orientais que conduziram os navegadores lusitanos aos litorais da Índia e da China. Freyre acrescenta também à discussão o aprendizado com aquele que considera o seu mais importante mestre durante os estudos no início dos anos 1920, na Universidade de Columbia, em Nova York: o antropólogo Franz Boas (1858-1942).

Já em 1933, no Prefácio à 1.ª edição de *Casa-Grande e Senzala*, Gilberto Freyre menciona o papel fundamental para sua formação do aprendizado com Boas:

> *O professor Franz Boas é a figura de mestre de que me ficou até hoje maior impressão. Conheci-o nos meus primeiros dias em Colúmbia. […] Aprendi a considerar fundamental a diferença entre raça e cultura; a discriminar entre os efeitos de relações puramente genéticas e as de influências sociais, de herança cultural e de meio. Neste critério de diferenciação fundamental entre raça e cultura assenta todo o plano deste ensaio*[13].

A referência a Franz Boas como seu principal mestre ficaria atestado em sua trajetória, até nos escritos da maturidade. Boas havia se tornado Professor da Universidade de Columbia em 1899, onde dirigiu o Departamento de Antropologia, depois das experiências como curador do museu da *Smithsonian Institution* de Washington e se transferir, em 1896, para Nova Iorque, para assumir a curadoria das coleções etnográficas do *American Museum of Natural History*. O ano de 1896 é marcado também pela famosa conferência lida pelo antropólogo no encontro da *American Association for the Advancement of Science*, na cidade de Buffalo (estado de Nova York), palestra com a qual investe contra a chamada "escola antropológica evolucionista", lançando as bases da antropologia cultural. O texto, intitulado "As limitações do método comparativo em antropologia"[14], traz uma crítica à interpretação das sociedades pelos antropólogos que se valiam de uma estrutura compreensiva de caráter evolucionista[15]. Franz Boas refuta a noção de que as sociedades devam ser avaliadas a partir de valores e técnicas de caráter universal, num sistema comparativo de classificação e análise ancorado numa teoria evolucionista de compreensão antropológica. Essas teorias explicavam o "atraso" no desenvolvimento de determinadas sociedades através de causas mesológicas e raciais.

Contra a teoria evolucionista, Boas utiliza-se de uma linguagem nova, na qual os termos "cultura" e "etnia" adquirem centralidade. Para ele, os esforços da antropologia devem ser no sentido de mostrar que as leis gerais de estudo das sociedades perdem sua validade. Ele defende, ao contrário, como objetivo da investigação antropológica, a descoberta dos processos pelos quais as sociedades individualmente se desenvolveram. E isso só é possível, afirma, com "o estudo detalhado de costumes em sua relação com a cultura total da tribo que os pratica, em conexão com uma investigação de sua distribuição geográfica entre tribos vizinhas"[16]. Esse método, continua Franz Boas:

> *propicia-nos quase sempre determinar com considerável precisão as causas históricas que leva-*

> *ram à formação dos costumes em questão e os processos psicológicos que atuaram em seu desenvolvimento. Os resultados das investigações conduzidas por esse método podem ser tríplices. Eles podem revelar as condições ambientais que criaram e modificaram os elementos culturais; esclarecer fatores psicológicos que atuaram na configuração da cultura; ou nos mostrar os efeitos que as conexões históricas tiveram, sobre o desenvolvimento da cultura*[17].

Ao utilizar o conceito de "cultura total" (*Gesamtkultur*), Franz Boas atribui ao termo "cultura" (*Kultur*) o sentido de totalidade (*Gesamtheit*), de unidade (*Einheit*), de individualidade histórica, que passa a ser o princípio e o fundamento da pesquisa antropológica. Assim, cada costume, cada artefato produzido por determinado povo só ganha sentido na investigação quando compreendido como fragmento de uma unidade psicológica coletiva, formada pela religiosidade e pelo conhecimento mítico, portanto, por certa visão de mundo. O arco, o vaso, a máscara, cada artefato; a dança, a organização de parentesco, a culinária: cada produto é parte de uma totalidade que não pode ser representada por valores universais, mas pela unidade indissolúvel, a qual Boas denomina "cultura total" (*Gesamtkultur*). Essa unidade só pode ser sondada através do que ele define como "método histórico", ou seja, o estudo detido, individualizado, empírico de todas as práticas e todos os produtos de determinada cultura. Nesse sentido, o comparativismo entre as sociedades torna-se estéril para os propósitos da compreensão antropológica, pois cada cultura revela-se como um universo próprio, ainda que determinadas práticas ou produtos possam ser difundidos entre sociedades distintas[18].

Quando Gilberto Freyre, em 1920, oriundo da Universidade de Baylor, inicia os estudos em Columbia e frequenta as aulas de Franz Boas, este último era já o autor de importantes obras no campo do conhecimento antropológico, tais como *The Mind of Primitive Man* (1911), no qual pode-se ler, no capítulo 9:

> *Pode-se definir cultura como a totalidade das reações mentais e físicas que caracterizam a conduta dos indivíduos que compõem um grupo social, coletiva e individualmente, em relação ao seu ambiente natural, a outros grupos, a membros do mesmo grupo e de cada indivíduo para consigo mesmo. Também inclui os produtos destas atividades e sua função na vida dos grupos. A simples enumeração destes vários aspectos da vida não constitui, no entanto, a cultura. Ela é algo mais que isso, pois seus elementos não são independentes, têm uma estrutura*[19].

Portanto, o campo intelectual da antropologia é demarcado por este elemento estrutural tomado a partir da totalidade das atividades mentais e físicas de determinado grupo social, que Boas define como "cultura". É em torno desse campo que Gilberto Freyre examina os elementos que constituíram as marcas de permanência da sociedade brasileira, nos escritos que se relacionam diretamente com a viagem de 1951-52. Porém, ele traz para esta discussão o conjunto de problemas que surgem de uma observação direcionada aos caminhos, às rotas abertas pela circulação de homens e produtos nos vastos territórios entre Áfricas e Orientes, e que aportaram aos litorais da América Portuguesa. Freyre persegue os valores orientais absorvidos pelos portugueses e incorporados à cultura brasileira. Chama a atenção do estudioso as afinidades de cultura encontradas em espaços geográficos tão distantes como o Brasil e a Índia. Em meio a uma festa religiosa católica na cidade de Queula, em Goa, escreve: "Uma das mais agradáveis impressões que venho experimentando na Índia portuguesa é a de sentir-me próximo dessa gente como se, vindo de Bombaim, tivesse desembarcado não em Goa, mas no Maranhão"[20].

Em sua compreensão, Goa exerceu, nos séculos XVII e XVIII, um papel importante na relação do Brasil com as terras orientais, por ter sido o centro do monopólio da Coroa Portuguesa, coordenando o comércio do Oriente. De Goa partiam, com certa regularidade, naus portuguesas em direção ao Brasil, carregadas de espe-

ciarias, sedas e demais produtos orientais, para aportarem em zonas da América Portuguesa abastecidas pelos produtores de açúcar. Esse comércio aproximou, mais que exclusivamente Índia e Brasil, o Brasil a todo um caminho de onde Goa funcionava como eixo, ou seja, desde as terras lusófonas da China, através de Goa, atravessando os caminhos das costas africanas do Índico e do Atlântico. Caminhos esses que incluíam, nas palavras de Freyre, "[…] aspectos quase esquecidos do contato português com certas áreas mais remotas do Oriente: Ormuz, Malaca, Sião, diversos portos do Índico, Mares do Sul e Pacífico. Áreas que se conservaram durante longo tempo, como, aliás, a própria Macau, sob a dependência de Goa"[21].

Homens e produtos formavam uma ponte entre mundos geograficamente distantes, aproximando-os, fundindo-os em determinados elementos, constituindo elos de cultura que são compreendidos por Gilberto Freyre como os orientalismos presentes na cultura desenvolvida em território brasileiro.

Para averiguar o resultado prático dessa circulação na vida brasileira, Freyre lança um olhar totalizante sobre as expressões humanas formadoras da cultura no Brasil. Ele sonda as infiltrações orientais nas formas da arquitetura como um todo, desde a noção estética geral até a forma e a funcionalidade da moradia, incluindo a decoração, a organização dos jardins e a utilização de plantas originárias dos Orientes. Considera, com atenção especial, elementos da cultura material, como vestuário e adereços. Detém-se no patrimônio imaterial, tais como as sutilezas de paladar, olfato e gesto. Examina costumes religiosos, noções de moralidade, para desenhar como moldura de sua análise a organização social geral, na qual o conceito de "sociedade patriarcal" é o elemento ordenador da visão de mundo. Tudo é perquirido na chave de compreensão dos traços orientais absorvidos e elaborados no universo cultural brasileiro.

As profundas afinidades produzidas por essas rotas marítimas trilhadas entre o Brasil e a Índia portuguesa foram examinadas a partir da noção de um amplo intercâmbio.

> *O Brasil orientou-se mais do que Portugal em vários dos seus estilos de vida e até em algumas de suas técnicas senão de construção, de decoração de casas e de igrejas e de proteção de casas e pessoas contra excessos tropicais de luz, de calor e de sol. Varandas, esteiras chamadas da Índia, palanquins, palanques, chapéus-de-sol, leques, tecidos, plantas profiláticas como manjericão, telhas côncavas, alpendres de proteção das próprias igrejas às violências das chuvas, do sol, da luz, folhas e flores contra o mau-olhado e as chamadas malícias do ar – são alguns dos traços orientais, ainda visíveis na paisagem do Brasil*[22].

Uma troca cultural que, na sensibilidade do olhar de Gilberto Freyre, apresentava-se até mesmo no universo mais sutil da gestualidade. Ele escreve:

> *Entro numa velha igreja, das raras que se conservam inteiras na antiga capital do Oriente Português. Recebe-me um cônego: indiano alto, seco, barba de padre de Saint-Sulpice e que deve ter sido brâmane; mas cujo bramanismo a 'Roma dos trópicos' absorveu de tal modo que de asiático o homem só tem, talvez, a cor: seu próprio andar é o de cônego romano, seu sorriso o de um latino, seu nome, sua língua, com certeza seu latim, o nome, a língua, o latim de um português. O português foi, do alto das igrejas de Goa, o veículo de uma romanização ou latinização que se estendeu a vasto trecho da Ásia. Alcançou em Goa o seu máximo de intensidade, a ponto de mesmo hoje, o contato com a velha cidade em ruínas nos dar a impressão de estarmos dentro das muralhas de uma fortaleza de espírito cristão e de cultura latina*[23].

A própria natureza, na abordagem de Gilberto Freyre, é convertida à expressão cultural, produto agora não propriamente dos elementos naturais, mas do olhar humano. O azul dos mares de Goa, da Bahia, de Olinda é transmutado em imagem pictórica, como num quadro,

fixado no horizonte pela mão humana. Ouçamos suas palavras: "Segue-se à missa uma procissão. Repito os versos de Nobre: 'Que é dos pintores do meu País estranho?' Os roxos, vermelhos, amarelos litúrgicos contra um fundo verde de coqueiros e um azul do mar que me recordam procissões da Bahia e de Olinda"[24].

Gilberto Freyre defende a existência de um sistema de relações que envolveu, nos séculos XVII e XVIII, uma marcha em mão dupla dos Orientes, através dos litorais africanos, até a América portuguesa. Sistema este, que sua abordagem interdisciplinar, tecida por uma narrativa que em muitos aspectos ocorre lembrar o *Mediterrâneo* de Fernand Braudel[25], faz emergir a circulação humana formadora de uma unidade cultural de aspecto morfológico e dinâmico, sustentado, entretanto, por uma base dual: lusofonia e tropicalidade. Nessa abordagem, a noção de cultura surge como resultado das próprias relações estabelecidas no âmbito da circulação de produtos das mais diversas expressões do homem.

A noção de tropicalidade ganharia, nos anos seguintes, centralidade nas reflexões de Freyre, que chegou a anunciar a futura criação, no Recife, de um "Instituto de Tropicologia", a ser integrado a um "novo Instituto de Antropologia Social e Cultural". Ele menciona o projeto num texto intitulado "Arte e civilização moderna nos Trópicos: a contribuição portuguesa e a responsabilidade brasileira", que integrou o livro *O Luso e o Trópico*[26]. O projeto acabou sendo criado em 1966, na forma de Seminário, integrado à Universidade Federal de Pernambuco, onde funcionou por 14 anos, até ser transferido para a Fundação Joaquim Nabuco em 1980. Em 1987, o seminário ganha o *status* de Instituto de Tropicologia, funcionando em parceria entre as Fundações Joaquim Nabuco e Gilberto Freyre. Trata-se de um campo temático, de caráter interdisciplinar, que estuda o homem situado no trópico a partir de suas mais variadas expressões culturais. Tudo é tratado do ponto de vista da interface da sociologia da arte com a antropologia cultural, a cultura material e a história em suas variadas subáreas.

Freyre, de fato, atribui a suas investigações uma importância central ao elemento da visualidade. Com os olhos voltados para a cultura material na paisagem brasileira, ele observa um processo de "orientalização sistemática" ao longo dos séculos XVII e XVIII. Árvores e plantas do Oriente, trazidas para o Brasil pelo trânsito através das rotas do Sul, compõem a paisagem urbana, assim como os quintais e jardins brasileiros, com coqueiros, mangueiras, jaqueiras, frutas-pão, pimenta-da-índia, cravo, alcanforeira, etc. Da paisagem visual composta por elementos da cultura material, parte desses produtos atingem o universo do patrimônio imaterial, transmutando-se em cheiros e gostos, sabores que compuseram a mesa na vida cotidiana das receitas culinárias locais. Mesmo processo de orientalização que o sociólogo percebe ocorrer nos elementos arquitetônicos, como o uso da gelosia de madeira (também denomidado muxarabi) nas janelas e portas das casas coloniais ou o costume dos jardins internos, fechados para o interior das residências, à maneira árabe, ou ainda o alpendre em frente ou ao redor das igrejas ou capelas.



Todos esses elementos, segundo a compreensão de Gilberto Freyre, concorriam para dar uma considerável substância oriental à cultura que se compôs em território brasileiro. Cada elemento, aparentemente fragmentário, ao ser observado em conjunto, formava um painel que se constituía desde a gestualidade até a organização da paisagem visual e se consolidava como estrutura elementar na vida brasileira: "o Oriente [afirma Freyre] concorreu para avivar as formas senhoris e servis dessa convivência entre nós"[27]. Então, os modos hierárquicos da organização familiar no Brasil, assim como os modos de exploração da terra e dos bens em geral, em contato com a circulação a Oriente, concorreram para a for-

mação da sociedade patriarcal que marcou com um traço indelével a vida social brasileira.

Porém, todos esses elementos estavam, segundo ele, em acordo com o processo cultural pleno de valores interrelacionados, que formavam uma possível unidade no espaço tropical do Sul. Havia, então, uma integração das elaborações da sociedade com o espaço geográfico; uma, pode-se dizer, coerência entre espaço e sociedade, à qual, em sua interpretação, os portugueses souberam se adaptar. A capacidade portuguesa de adaptação ao trópico, abundantemente referida e louvada por Freyre em sua obra, teria sido o elemento possibilitador da formação do "conjunto simbiótico de natureza e cultura"[28] que formou a integração desse imenso Sul. Afinal, os portugueses, eles próprios, pelo primado ibérico de sua formação, estavam impregnados pela circulação cultural moura, árabe, judaica, maometana em geral. Eram, portanto, formados nas fronteiras entre Ocidente e Oriente, o que teria favorecido sua capacidade de adaptação ao trópico.

A noção de "tropicologia" em Gilberto Freyre envolve ainda o conceito de "ecologia", usado a partir da década de 1950. Ele menciona o campo de investigação ao qual denomina "sociologia ecológica dos trópicos", que busca compreender a relação entre aspectos sociais e culturais como elementos comuns às populações e áreas do complexo de civilização abarcado pela noção de unidade lusitana nos trópicos. Portanto, a ecologia é abarcada ao conceito de "lusotropicalismo", que passa a ser utilizado para compreender os hábitos e produtos resultantes das rotas de circulação que integravam o Império português no Hemisfério Sul.

Porém, a integração lusotropical que aproximara regiões tão distantes do Sul, possibilitando um parentesco cultural chancelado ainda pela simbiose ecológica entre natureza e cultura, sofreria no século XIX, segundo Freyre, o processo de ocidentalização. A europeização da cultura brasileira entraria em curso no Oitocentos, em grande medida, pela proeminência política e econômica assumida pela Inglaterra no Brasil. Dá-se, nesse processo, a busca pelo afastamento dos laços culturais com o Oriente, ao mesmo tempo em que são adotadas as "técnicas ocidentais de produção, de transporte, de urbanização, de iluminação, de pavimentação das estradas, de habitação, de conservação e preparação dos alimentos, de recreação, de saneamentos de ruas, de casas", que levam o Brasil e uma "nova fase de vida moral e material"[29]. Trata-se de um processo observado de modo extremamente negativo por Gilberto Freyre, visto que o que era imitado, assimilado, adotado do Oriente "representava uma já profunda e, às vezes, saudável adaptação ao trópico"[30]. Ocorre, no século XIX, o processo no qual se almeja um distanciamento em relação à Ásia e à África. A aproximação ou a sobrevivência de traços culturais ligados a costumes ou produtos asiáticos e africanos passa a nos envergonhar diante da desejada ligação com a Europa.



Para Freyre, no entanto, teria sido conveniente ao Brasil a continuação do comércio com o Oriente:

> *Uma parte do mundo ao qual ele [o Brasil] se tornara ecológica e socialmente parente. Parente pelo clima e parente pelo sistema de organização patriarcal de economia e de convivência entre raças e classes. Até que a reeuropeização intensa da sociedade brasileira, a partir dos princípios do século XIX [...] tornou o Oriente remoto e vago para a mesma sociedade e para a sua cultura ainda em formação. Tão remoto e vago que valores orientais, outrora comuns entre nós, tornaram-se quase tão raros [...] como nos países de civilização mais acentuadamente ocidental da América*[31].

Freyre se compadece, então, com o processo em que o Ocidente foi se assenhoreando do Brasil como de uma semi-colônia. Mesmo a paisagem, marcada por formas e cores do Oriente, sofre

então a moda da europeização: nogueiras e morangos "enobrecem" a sobremesa; macieiras, pereiras, pinheiros "enriquecem" quintais e jardins; azeite de dendê e jasmins da terra passam a ter gosto e cheiro "bárbaros".

Na abordagem investigativa de Gilberto Freyre, permanecia a ligação com a antropologia cultural de Franz Boas e sua crítica ao racialismo e etnocentrismo da geração que o precedeu. Para Freyre, o europeísmo contrário aos orientalismos na cultura brasileira é paralelo às teorias sociais ligadas à noção de raça e aos determinismos que sustentaram o pensamento antropológico do século XIX. O processo pelo qual passa a sociedade brasileira do Oitocentos, que almeja o distanciamento cultural com a Ásia e a África, ao mesmo tempo em que deseja a aproximação com valores e costumes da Europa, é visto por Freyre como um paralelo ao pretendido abranqueamento presente na base das teorias raciais que marcaram o pensamento social no Brasil do século XIX. Ao se opor à ocidentalização da cultura brasileira como um movimento desejado pelo pensamento do Oitocentos no Brasil, Freyre está combatendo o mesmo inimigo que moveu sua reflexão sobre a sociedade brasileira no começo do século XX. Ele se opõe ao racialismo, que marca o pensamento social no Brasil do século XIX, armado com o arcabouço teórico construído pela antropologia cultural de Boas, à qual acrescenta a noção de circulação e de transferências assentado num vasto conjunto de expressões e produtos humanos, de caráter material e imaterial. Esses produtos e expressões são compreendidos, pela abordagem interdisciplinar proposta por Gilberto Freyre, como símbolos de encontros entre mundos distintos. Nesses encontros, os Homens são observados como produtos das fronteiras que marcam e caracterizam o próprio tecido da história.

Direcionando sua lente interpretativa para os resultados empíricos de uma circulação humana propiciada por rotas e caminhos que aproximaram regiões tão distantes no cenário global, Gilberto Freyre buscou, com base na noção de orientalismo, uma concepção de geografia humana que promovia um giro em direção ao Sul.



NOTAS

1 Parte desses escritos foram reunidos pelo trabalho de organização de Edson Nery da Fonseca em: FREYRE, Gilberto. *China Tropical.* São Paulo: Global, 2011. Importante neste volume é o texto introdutório: CHACON, Vamireh. "Gilberto Freyre e o Oriente". En: FREYRE, Gilberto. *China Tropical,* Op. cit., págs. 11-23.

2 FREYRE, Gilberto. *Aventura e rotina.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

3 FREYRE, Gilberto. *Um brasileiro em terras portuguesas.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

4 FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951.

5 CHACON, Vamireh. *Gilberto Freyre: uma biografia intelectual.* São Paulo: Cia Editorial Nacional e Massaranga, 1983.

6 FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala.* Rio de Janeiro: Maia e Schmidt, 1933.

7 FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos.* São Paulo: Nacional, 1936.

8 FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959.

9 Gilberto Freyre tinha tratado o tema em 1944, numa série de conferências ministradas na Universidade de Indiana (EUA), editadas posteriormente em inglês e em português: FREYRE, Gilberto. *Novo Mundo nos Trópicos.* 2.ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

10 FREYRE, Gilberto. *Sobrados…* Op. cit., págs. 739 e 741.

11 HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, pág. 3.

[12] Ibídem, pág. 4.

[13] FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala.* São Paulo: Círculo do Livro, 1988, pág. 11.

[14] BOAS, Franz. "As limitações do método comparativo em antropologia". Em: BOAS, Franz. *Antropologia Cultural.* Rio de Janeiro: Zahar, 2004, págs. 25-39.

[15] Ver: FERNANDES, Cássio. "Notas preliminares sobre Aby Warburg e a antropologia". Em: CHRISTO, M.C.V. e COSTA JR., M. A. da. *Diálogos sobre História, Cultura e Imagem*. *10 anos do Laboratório de História da Arte.* Vol. 1. Juiz de Fora: Editora UFJF, Clioedel, 2023, págs. 49-70.

[16] BOAS, Franz. "As limitações do método comparativo em antropologia". Em: BOAS, Franz. *Antropologia Cultural.* Op. cit., pág. 33.

[17] Ibídem, págs. 33-34.

[18] Ver: FERNANDES, Cássio. "Notas preliminares…". Op. cit.

[19] BOAS, Franz. *A mente do ser humano primitivo.* Petrópolis: Editora Vozes, 2011, pág. 113.

[20] FREYRE, Gilberto. *Aventura…* Op. cit., pág. 347.

[21] Ibídem, págs. 343-344.

[22] Ibíd., pág. 345.

[23] Ibíd., pág. 353.

[24] Ibíd., pág. 354.

[25] BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II.* Paris: Armand Colin, 1949.

[26] FREYRE, Gilberto. *O Luso e o Trópico.* Lisboa, s/ed, 1961, págs. 201-202.

[27] FREYRE, Gilberto. *Sobrados…* Op. cit., pág. 737.

[28] Ibídem, pág. 738.

[29] Ibíd., pág. 747.

[30] Ibíd.

[31] Ibíd., págs. 813-814.


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# Dossier

# De la retórica visual a la publicidad

# PRESENTACIÓN

En octubre de 2023 tuvo lugar en Alcañiz (Teruel) el XIV Congreso de la Sociedad Española de Emblemática con el título *Humanismo y retórica visual*. En este dossier hemos retomado este último concepto, "Retórica visual" que declara con claridad, desde nuestro punto de vista, cómo la imagen y la palabra se imbrican en forma de discursos para transmitir enseñanzas y consejos, trasladar contenidos morales o afianzar valores derivados del poder. Como muy bien apunta Rafael García Mahíques, si bien la retórica era, en la antigüedad, una "disciplina propia del lenguaje verbal como modo de articular la elocuencia", el arte se moduló, hasta la llegada de la Modernidad, "en función de dicha elocuencia o persuasión en la comunicación cultural". Este discurso verbo-visual es el empleado por la publicidad, que fija sus estrategias para crear una imagen de marca que le permita no sólo mostrar un producto, sino despertar la atención del público e incentivar su compra.



Relacionados con estos preceptos, los textos que se presentan forman una panoplia que brinda al lector investigaciones de muy variadas temáticas y épocas. Todos ellos tienen en común, como más arriba se ha apuntado, la vinculación de imágenes y palabras en un juego metafórico en el que participan la persuasión, la comunicación y, por qué no, la belleza. De esta forma, Fernando Moreno realiza un interesante análisis de *Defensorium Inviolatae virginitatis Mariae*, (1420) libro en el que el dominico Franz von Retz incluye numerosos *Exempla* relacionados con la virginidad de María, y que sirvió de repertorio para predicadores y oradores. Asimismo, Inmaculada Rodríguez Moya nos traslada a la fascinación de la Edad Moderna por la mítica destrucción de la ciudad de Troya a través de la emblemática, su representación en la pintura del siglo XVII y en la fiesta. Por su parte, Rafael Zafra presenta una sugestiva y novedosa interpretación de dos conocidas pinturas de Baldung Grien que se conservan en el Museo del Prado. Sin embargo, no sólo las instituciones guardan piezas interesantes; también los coleccionistas atesoran obras y, en esta ocasión, la generosidad de uno de ellos ha permitido a Ignacio Mayorga analizar un lienzo que presenta una escena, escasamente representada, salida de la mano de Miguel Cabrera, uno de los más destacados pintores novohispanos.

Otros artículos están relacionados con la emblemática, género literario de contenido alegórico cuya función es adoctrinar, ofrecer modelos de conducta y transmitir enseñanzas al lector. De esta forma, Rafael García Mahíques estudia una serie de ocho estampas flamencas de mediados del siglo XVI conformadas por figuras alegóricas y personajes bíblicos que se acompañan de epigramas latinos, presentando una composición similar a los emblemas. No obstante, otras creaciones no se atienen a dichas normas, por lo que pueden inscribirse en los límites de dicho género, y así lo demuestra M.ª José Cuesta en el texto que nos propone.

La sombra de la emblemática es alargada, y llega hasta el siglo XVIII, época en la que se imprimió la relación de las exequias de una célebre religiosa limeña que Silvia Cazalla analiza, y en la que destaca la inclusión, en las aprobaciones, del libro de Alciato (1531). Y va más allá, alcanzando a los cromos, materiales *ephemera* de gran eficacia comunicativa. Así, Isabelle Moreels y José Julio García Arranz estudian una serie de cromos parisinos de finales del siglo XIX y principios del XX en los que se manifiesta la estructura de las antiguas composiciones alegóricas y Sonia Ríos centra su atención en los "gallicromos" (1945) y sus referentes visuales que, como apunta, ofrecen una inestimable difusión de obras artísticas. De la misma forma, son muy eficaces las caricaturas que se publican en tiempos de elecciones, creadas para generar opinión de los candidatos presidenciales y consideradas un medio para conseguir llegar a amplios sectores de la población, como demuestra José Javier Azanza, que explora varias de las que ilustraron las revistas estadounidenses decimonónicas y de las primeras décadas del siglo pasado.

Para finalizar, nos podríamos hacer esta pregunta: ¿queda algún vestigio, en estos tiempos, de la antigua retórica visual? Las redes sociales nos brindan numerosos ejemplos en los que, pese a sus diferencias, se utilizan idénticos recursos, y así lo entiende Luis Vives-Ferrándiz que estudia los "memes" que han surgido tras las reuniones de Pedro Sánchez y Giorgia Meloni.



"Palabra pintada, imagen escrita". Concluyo con estas palabras la presentación del Dossier que he tenido el honor de coordinar y en el que se han reunido contribuciones de muy diversa índole, firmadas por investigadoras e investigadores con un amplio bagaje y que muestran que, estrategias y tácticas del pasado siguen vigentes en la actualidad. ¿Desde los griegos, todo está inventado? Quién sabe…

REYES ESCALERA PÉREZ
Coordinadora del Dossier
Catedrática de Historia del Arte,
Universidad de Málaga, España

# EL TRIUNFO COMO RETÓRICA VISUAL. LA SERIE EMBLEMÁTICA *PATIENTIAE TRIUMPHUS*

# THE TRIUMPH AS VISUAL RHETORIC. THE EMBLEMATIC SERIES *PATIENTIAE TRIUMPHUS*


## Resumen

Bajo el título *Patientiae Triumphus*, el grabador neerlandés Dirck Coornhert compuso una serie de ocho estampas a partir de los diseños de Maarten van Heemskerck. Es un conjunto compuesto al modo de los *Trionfi* de Petrarca. *El Triunfo de la Paciencia* conforma la primera estampa, y en las siguientes lo hacen personajes bíblicos como *exempla* de esta virtud: Isaac, José, David, Job, Tobías, san Esteban y, por último, Cristo. Cada estampa, como un emblema, lleva un epigrama latino.



## Palabras clave

Dirck Coornhert, Maarten van Heemskerck, *Patientiae triumphus*, Retórica visual, Símbolo.



## Rafael García Mahíques

Universitat de València, España

Catedrático de Historia del Arte de la Universitat de València. Perfil investigador: Iconografía e Iconología; emblemática; patrimonio artístico en el ámbito del País Valenciano. Dirige el grupo de investigación: *APES. Estudis de Cultura Visual*. Presidente de honor de la Sociedad Española de Emblemática. Director de: *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*.



## Abstract

With the title *Patientiae Triumphus*, the Dutch engraver Dirck Volckertsz Coornhert composed a series of eight prints inspired by the designs of Maarten van Heemskerck. The collection is composed following the style of Petrarch's *Trionfi*. The first plate in the series is *The Triumph of Patience*, and the remaining engravings utilize biblical characters as *exempla* of this virtue: Isaac, Joseph, David, Job, Tobias, Saint Stephen and finally, Christ. Similar to emblems, each engraving is accompanied by a Latin epigram.



## Key words

Dirck Coornhert, Maarten van Heemskerck, *Patientiae triumphus*, Symbol, Visual Rhetoric.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 14/III/2024
Fecha de revisión: 27/III/2024
Fecha de aceptación: 28/III/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



Código ORCID: 0000-0002-9889-7228



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0008

# EL TRIUNFO COMO RETÓRICA VISUAL. LA SERIE EMBLEMÁTICA *PATIENTIAE TRIUMPHUS*

## 1. INTRODUCCIÓN

Una de las obras más sugerentes de Francesco Petrarca, *I Tronfi,* está estructurada mediante una sucesión encadenada de triunfos según el paradigma de los antiguos triunfos romanos, donde el ejército vencedor, con su general —o el mismo emperador— montando en un carro triunfal, exhibía a los reyes subyugados así como los trofeos, desfilando triunfalmente. Los *Trionfi* de Petrarca se basaban en "visiones" donde cada vencedor es superado por el siguiente. En el primero, *Amore* [Amor] avanza sobre un carro de fuego arrastrando tras él a dioses y hombres, el cual se enfrentará con *Pudicizia* [Castidad] —su amada Laura—, ayudada por las virtudes, que acabará triunfando sobre el Amor. En una tercera visión, *Pudicizia* es derrotada por *Morte* [Muerte], que habiendo arrancado un mechón del cabello de Laura, causará la muerte de ésta. En el cuarto, lo hará *Fama*, sobre ésta *Tempo* [Tiempo], y en el sexto y último triunfa *Eternità* [Eternidad]. Se ha definido todo este poema como "alegórico", que por sí ya nos dice qué disciplina lo sustenta: la Retórica[1].

*I Trionfi* pasará también a la visualidad artística. Petrarca sólo configuró a la romana el primer triunfo: Amor, sobre un carro triunfal, mientras que, en los restantes triunfos, los alegóricos protagonistas van a pie. Serán las ediciones posteriores las que acompañan el texto con estampas donde todos los triunfos van en carros. Los casos sobre su interpretación artística son innumerables, tanto en cantidad como en variedad icónica. Baste citar la tabla de Pesellino (ca. 1450. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), así como, ya en el Barroco, la serie grabada por Philips Galle a partir de Maarten van Heemskerck (ca. 1565)[2]. Es evidente que cada triunfo conforma un ejemplo de "Retórica visual", término que engloba también todas las manifestaciones de la emblemática, fenómeno verbo-visual propio de la Edad Moderna, cuando la vía de difusión cultural no son aún los medios de comunicación de masas.

La Retórica, desde la Antigüedad, fue una disciplina del lenguaje con el fin de articular la elocuencia persuasiva en la comunicación. Lo fue antes de la Modernidad contemporánea, cuando la cultura era privilegio de los estamentos superiores, de quienes el pueblo llano era imitador, y las artes se aunaban en la transmisión de unos valores con los cuales el poder modelaba la sociedad de modo jerarquizado:

clero y nobleza, descendiendo hasta el pueblo llano. En ello, la Retórica, concertaba las artes en un único discurso: tanto el lenguaje, como la visualidad artística, la música y el espacio conformaban una manifestación unitaria. Por ello, los recursos del *ornatus* retórico podían implicar tanto a la poesía, como a la imagen, e incluso concernía a la música.

Llegados aquí, es importante también diferenciar dos aspectos que suelen confundirse. Por un lado, se perciben los "recursos retóricos" del *ornatus* —el *exemplum,* la metáfora, etc.— y, por otro, el "símbolo". No podemos aquí tratar en profundidad esta cuestión. Baste solo reparar en ello, ya que un mismo recurso retórico puede ser cualificado también como símbolo según la perspectiva de su consideración[3]. Verbigracia: el camello, sobre el que monta Isaac, que, desde el punto de vista de la Retórica, es un "símil", pues, como animal de carga, es comparable a cómo Isaac cargó con la leña impuesta por su padre de camino al sacrificio (Gn 22,6). En el plano simbólico, el camello podría ser también la montura para atravesar el desierto, gracias a la cual se alcanza la esencia divina, por lo que el viaje en camello sería "símbolo" de la dura travesía para alcanzar los misterios divinos[4]. En realidad, esto último no sería aquí objetivamente el caso, puesto que el discurso visual solo pretende conformar el triunfo de la Paciencia, y no simbolizar travesía contemplativa alguna, o ¿quizás sí? proyectando una mirada más subjetiva. El nivel simbólico, por tanto, implicaría conceptos más amplios, como la relación del objeto simbólico con lo que serían los misterios divinos, suscitando una meditación cuya exposición mediante nuestro lenguaje resultaría muy compleja, en tanto que el símbolo permitiría un acceso por vía intelectiva. La emblemática, sea dicho también, es un fenómeno típico de Retórica verbo-visual, donde pueden confluir aspectos simbólicos. Dependerá de los fines discursivos hacia los que se dirijan los conceptos significados, donde cabe también la mirada privativa del lector.

Sobre la emblemática cabe asimismo otra importante aclaración para terminar el presente preámbulo: no tenemos por qué aprehenderla circunscrita a normas, ya presentes en los siglos en que estuvo vigente, cuando se perfilaba qué eran empresas, jeroglíficos, emblemas *sensu stricto,* y otras modalidades, pues tal cosa únicamente importa a nivel morfológico. Por el contrario, debemos percibir la emblemática en un sentido amplio para poder vislumbrar mejor su manifestación dentro de la aludida unidad de las artes, principalmente en las dos que eran muy complementarias en la transmisión cultural: la imagen y la palabra. Por tanto, podemos considerar como emblemática y retórico-visual (verbo-visual) la serie de estampas *Patientiae Triumphus,* de que nos vamos a ocupar, y así lo es por presentar este doble perfil: un conjunto de *picturae,* cada una de ellas con un elaborado discurso verbo-visual al concurrir, con la imagen, un epigrama latino.

## 2. LA SERIE *PATIENTIAE TRIUNPHUS*



Son ocho estampas, con el *Triunfo de la Paciencia* como primera de ellas, encabezando un discurso amplio que incorpora a personajes, a modo de los *Trionfi* de Petrarca, como *exempla* de esta virtud: Isaac, José, David, Job, Tobías, san Esteban y Cristo. Es un modo bastante libre de representar los triunfos, ya que solamente desfilan en carro triunfal la Paciencia y Cristo; el resto cabalga directamente sobre animales pero con las mismas peculiaridades discursivas. El grabado de las planchas corresponde a Dirck Volckertszoon Coornhert sobre diseños de Maarten van Heemskerck. Se conservan tres impresiones. La primera (1559) no lleva aún el epigrama y claramente presenta los monogramas de los autores: *MH, inv[eni]t* a la izquierda y, junto al número serial, a la derecha: *DVC f[ecit]*. La segunda impresión, del mismo año (1559), incorpora el epigrama y, en la primera estampa, consta Hieronymus Cock como editor e impresor: *H. Cock excud*. En la tercera impresión (1638), los monogramas de los autores han sido

ocultados y la primera estampa expone el título en una cartela, añadiendo un subtítulo: *Elegantissimis imaginibvs expressvs* [Expuesto con elegantísimas imágenes], haciendo constar: a la izquierda, como creador: *MHeenskerck inventor*, y a la derecha, como impresor: *Ioan. Galle excud*. Se ha pretendido ocultar la autoría del grabador, pues su nombre está también difuminado en la piedra cuadrangular sobre la que se asienta la Paciencia en la primera estampa, donde Coornhert había firmado con nombre completo. Así mismo esta tercera impresión presenta pequeños retoques sin afectar a aspectos esenciales.

Presentamos a continuación el análisis de cada una de las estampas, ilustrado con las de la segunda impresión (1559). El epigrama, en cada una, expone el sentido general, pero la retórica visual desplegada es mucho más rica en matices. Un análisis pormenorizado implicaría una extensionalización diacrónica de la tradición cultural convencionalizada, o codificada, profundizando en las fuentes, propósito que no podemos abordar aquí por razones de espacio. Bastará advertir los aspectos esenciales del discurso, indicando como objetivo del presente artículo, cómo se han articulado un conjunto de "recursos retóricos" —podemos denominarlos también "figuras retóricas", término que suelen utilizar los rétores— en el ámbito de lo visual. Estos son los más relevantes:

- *Exemplum:* todo aquello que es apropiado para *delectare, docere* y *movere,* como una lección moral[5]; en el presente caso, cada uno de los protagonistas triunfantes de la serie son *exemplum* de la Paciencia.

- Metáfora: identificación de un término real con otro imaginario existiendo entre ambos una relación de semejanza; visualmente suele ser la misma cosa que un "emblema", o un "atributo", así los grilletes del estandarte de Isaac (fig. 2) serán, como atributo de Isaac, metáfora del sometimiento.

- Alegoría: sucesión de metáforas que juntas evocan una idea compleja; en el plano visual suele manifestarse como personificación alegórica, y en el *Triunfo de la Paciencia* (fig. 1), son alegorías: la Paciencia misma, la Esperanza, el Deseo y la Fortuna, definidas cada una con diferentes "atributos".

- Símil: comparación de un término real con otro imaginario que se le asemeja en alguna cualidad. Una de las modalidades —no la única— es la comparación de procesos humanos con fenómenos del mundo animal; el camello sobre el que monta Isaac (fig. 2) es un "símil" de quien "carga con todo".

- Alusión: hacer referencia a un hecho o realidad en otro contexto; en el *Triunfo de David* (fig. 4), como veremos, el león alude a un pasaje (I S 17,36-37), al igual que Saúl con gesto de atacar a David con una lanza, a otro pasaje (Gn 19,8-10)[6].



### 2.1. Triunfo de la Paciencia

El carro de la Paciencia (*Patientia*) (fig. 1), es tirado por la Esperanza (*Spes*) y el Deseo (*Desiderium*). La Fortuna, maniatada, es arrastrada detrás. Al fondo, un barco naufraga en medio de una tormenta mientras un bote con la tripulación se acerca a la playa.

El epigrama dice así:

> *Como en angostura la rosa blanca brota entre las espinas sin ser apisonada, y los lirios, en verdad, florecen, así ahora en un espléndido carro es conducida la Paciencia, a quien la poderosa Fortuna, debilitadas las fuerzas, concedió honor y [a quien] sigue con vergüenza sujeta con ataduras. El alma es atraída por la esperanza, acompañada por un deseo premuroso*[7].

La Esperanza porta como atributo un ancla, que en la tradición cristiana parte de san Pablo: "tal esperanza es como el ancla firme y segura de nuestra vida" (Hb, 6,19), y ya en el arte fune-




***Fig. 1. Dirck Coornhert. Triunfo de la Paciencia. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.***

rario paleocristiano fue un símbolo salvífico. La alegoría del Deseo procede en parte de la *Iconología* de Cesare Ripa*: Desiderio verso Iddio*[8]*,* donde las alas significan la presteza con que el ánimo vuela hacia lo celeste. La aureola en su mano equivale, en Ripa, a una llama emanante del pecho: el fuego que Cristo trajo a la Tierra. La Prudencia, figura central, presenta dos emblemas: el primero, en el estandarte, con la rosa en medio de una estrechez espinosa, indica que las contrariedades propias de la vida terrena no llegan a sojuzgarla; el segundo, con el corazón ardiente, y sufriente, en un yunque, sobre el cual percuten los martillos, nos recuerda a una de las empresas de Juan de Borja: *In utrumque paratus* [A lo uno y a lo otro aparejado][9], avisando que el sabio ha de saber ser sufrido unas veces y ejecutor otras. Así mismo, el cordero, animal sacrificial, es un símil de la Paciencia, o del hombre paciente según Picinelli[10]. Pero la metáfora más bella es el asiento cuadrangular de la virtud, que nos retrotrae también a un *motto* latino de gran impacto: *Sedes Fortunae rotunda, sedes Virtutis quadrata*, indicando que la Fortuna es inestable, azarosa, mientras que la Virtud —aquí la Paciencia— es estable, donde cabe también citar otra empresa de Juan de Borja: *Sapientis animus* [Tal es el ánimo del sabio][11], cuya *pictura* es una piedra cuadrangular[12]. En el presente triunfo, la Fortuna es prisionera de la virtud[13]. Aparece aquí con su tradicional rueda, atributo que, junto a los ojos vendados, desde la Antigüedad, con multitud de matices, significan el azar, que aquí queda anulado —la rueda está rota— por la acción de la virtud. Además, la Fortuna es aquí matizada como la Ocasión, tal como figura en el emblema de Alciato, donde montada en su rueda, flotando en las aguas, porta una navaja, pues: "cuánto desatar y cortar puedo, navaja traigo de gran agudeza" y, además, está calva, con unas greñas cayéndole por delante: "porque a quien topare pueda asirme, cabello dio delante a mi cabeza, y por si alguno permitiere irme, no pueda por detrás después tomarme prendiéndome con mano cierta y firme".

### 2.2. Triunfo de Isaac

La segunda estampa presenta a Isaac montado en camello con un estandarte donde figuran grilletes (fig. 2). Al fondo, a la derecha, se dispone el tipo iconográfico del sacrificio de Isaac, y a la izquierda los dos criados con el asno que acompañaron a Abrahán e Isaac en el viaje a Moria.

Reza así el epigrama:

> *Soporta lo impuesto como un camello la virtud. Un peso y una carga para sí mismo, suave y fácil de soportar. Se somete, y no es cierto que no encorva su espalda. Así, Isaac era el hijo único del padre Abrahán. Escuchó lo que se decía, obedeció y asumió los peligros. No dudo de que está preparado para someterse*[14]*.*

Isaac es *exemplum* de paciencia por haber cargado con la leña que le impuso su padre camino del sacrificio y haberse sometido a este, quien lo ató y lo puso sobre el ara encima de la leña (Gn 22,6-10). Monta sobre un camello, que es un símil —como ha sido ya indicado— de la capacidad de cargar con todo. Arrastra los atributos de la paciencia de Isaac: el carnero que fue sacrifi-




***Fig. 2. Dirck Coornhert. Triunfo de Isaac. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.***

cado en su lugar, la espada de Abrahán y el fuego sacrificial. Los grilletes son atributo o metáfora del sometimiento, en particular la tribulación mediante la cual se revela la virtud de la Paciencia, que trae como premio la sabiduría, como dice el libro del Eclesiástico: "Mete tus pies en sus anillas, y en su collar tu cuello. Encorva tu espalda y cárgala, no te rebeles contra sus cadenas. Con toda tu alma acércate a ella y con toda tu fuerza guarda sus caminos (…) Pues adorno de oro es su yugo, y sus cadenas cordones de jacinto" (Si 6,24-31)[15]. El epigrama alude también a doblegar o encorvar la espalda, una expresión semejante a la de este pasaje del Eclesiástico.

### 2.3. Triunfo de José

El presente *Triunfo de José* (fig. 3), no está en relación con el episodio en que el faraón lo nombra primer ministro y lo monta en una segunda carroza regia siendo aclamado por el pueblo (Gn 41,37-44), cuyo tipo iconográfico a partir del Renacimiento será interpretado como un triunfo al modo de Petrarca[16]. Aquí José cabalga sobre un buey, portando un estandarte con el ave fénix y una colmena. La mujer de Putifar, Zephirach, tira de su capa, pero está atada y es arrastrada. Tras ella camina la Envidia. Al fondo, se halla el diagrama de su segundo sueño: el sol, la luna y las doce estrellas y, abajo, el tipo en que José es introducido en el pozo por sus hermanos (Gn 37,21-24).

Dice así el epigrama:

> *A las acciones impías de los hermanos, formando esa magra envidia, venció José por el poder de la fe y venció al amor ilícito de Zefirach con la pureza de su alma. Dios Todopoderoso salvó su virginidad nutricia inspirándola, a manera de un buey cebado. Triste el destino de la tierra de Canaán que en otro tiempo habrá escasez*[17].

Del buey Apis, sostuvo Plinio que "le llevan los sacerdotes a Menphis donde le tienen dos templos que llaman *thalamos,* agüeros de los pueblos. Entrar en uno es cosa alegre y próspera, pero en el otro se anuncian crueles sucesos" (nat. 8, 46)[18]. Sin duda el toro sobre el que monta José es Apis, y por los "agüeros", se entiende la interpretación de los sueños del faraón (Gn 41,1-36). Apis albergaba el espíritu divino, y en este sentido es igualmente un símil de José, el "buey cebado" (inspirado por Dios) como expresa el epigrama. A su facultad visionaria se refiere también el segundo sueño (Gn 37-5-11), que provocó la envidia de sus hermanos. La alegoría de la Envidia es representada al modo como la define Alciato, y






***Fig. 3. Dirck Coornhert. Triunfo de José. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.***

que recogerá también Ripa[19], centrada en devorar su propio corazón, y con serpientes enroscadas en la cabeza. Mas el tema estrella es la Castidad, sugerida, en primer lugar, con el arrastre de la mujer de Putifar, como alusión al tipo iconográfico de "la tentación de José", prendiendo ella su vestido intentando retenerlo[20]. La Castidad es también significada por las abejas de la colmena y el ave fénix, dos símiles relativos a esta virtud[21].

### 2.4. Triunfo de David

El rey de Israel monta sobre un león llevando las riendas (fig. 4). En su estandarte figuran también unas riendas y sujeta las cuerdas que arrastran a Saúl, quien lo amenaza con una lanza, y a Semeí, que lo maldice e insulta. Al fondo David se enfrenta con Goliat.

Reza de este modo el epigrama:

> *David, el magnánimo, derrotó al fuerte león con valor, y al infando Goliat, y derrotó al feroz oso, pero con todo soportó al rey Saúl, lleno de ambición, y a sus ofensores. Venció con las riendas de la razón, y no quiso castigar las ofensas, ¿Y quién duda de que estas cosas fueron hechas gracias a la deidad divina?*[22].

El hecho de cabalgar un león, de acuerdo con el epigrama, tiene una clara alusión: el ofrecimiento que hace David a Saúl para enfrentarse con Goliat. Ante las objeciones que le plantea el rey por ser David un muchacho, siendo Goliat un hombre de guerra, David responde que cuando guardaba el rebaño y venía el león o el oso y se llevaba una oveja, salía tras él, le golpeaba y recuperaba la oveja de sus fauces, y si se le revolvía lo sujetaba por la quijada y lo golpeaba hasta matarlo: "'Tu siervo ha dado muerte al león y al oso, y ese filisteo incircunciso será como uno de ellos, pues ha retado a las huestes del Dios vivo'. Y añadió: 'Yahvé, que me ha librado de las garras del león y del oso, me librará de la mano de ese filisteo'. Dijo Saúl a David: 'Vete, y que Yahvé sea contigo'" (I S 17,36-37). Por tanto, estaríamos aquí ante una alusión retórica. El resto se explica




***Fig. 4. Dirck Coornhert. Triunfo de David. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.***

también a través de otros pasajes sobre David. Se pone de relieve la paciencia con sus ofensores por medio de otras dos alusiones: Saúl, que intentó matarlo con una lanza por envidia (Gn 19,8-10), y más adelante, siendo David rey, Semeí, un hombre de la casa de Saúl, le insultó y tiró piedras (II S 16,7-8).

Lo importante es, según el epigrama, que David "venció con las riendas de la razón y no quiso castigar las ofensas", aspecto que le justifica como *exemplum* de Paciencia. Así, cuando David había huido de Saúl y se había convertido en jefe de banda, perdonó a Saúl en un episodio donde, teniéndole a su alcance mientras descansaba, David se limitó a cortarle la punta de su manto sin llegar a matarlo: "Yahvé me libre de hacer tal cosa a mi señor y de alzar mi mano contra él, porque es el ungido de Yahvé" (I S 24,7), hecho por el que Saúl lloró y aplacó su odio. También en el episodio de Semeí, toleró que éste le insultara: "(…) Deja que maldiga, pues si Yahvé le ha dicho que maldiga a David, ¿quién puede reprocharle lo que hace?" (II S 16,9-10). Por último, sobresale el atributo de las riendas, no solo como *pictura* del estandarte, también las lleva conduciendo al león, significándose que con las "riendas de la razón" y con paciencia alcanzó la magnanimidad.

### 2.5. Triunfo de Job

Job monta sobre una tortuga (fig. 5), va desnudo y cubierto con una esterilla, como los penitentes. En su estandarte figura una balanza que pende de un corazón alado, quedando fuera una espada de fuego y una esfera del mundo. Arrastra al diablo, a su esposa y a tres amigos suyos. Al fondo, se divisa a Job en el muladar ante su resentida esposa, la muerte de su rebaño y la desgracia de sus hijos.

En el epigrama se lee:

> *Perdidas todas las cosas, después de mil peligros: después de tantas situaciones difíciles, de diversas torturas, Job, cuando fue duramente tentado por el diablo, por amigos, por una esposa engañosa, sin embargo, de manera constante sufrió todas las cosas con fe y permaneció firme, de manera semejante a una tortuga, cuyo caparazón nadie podía romper*[23].

Es la tortuga un símil de la dureza y resistencia de Job a todos los embates a que fue sometido por el diablo. Aparece en la Empresa XLI de Juan de Borja: *Domus optima* [No hay cosa mejor que la propia casa], basada en una fábula de Esopo con esta conclusión moral: "muchas personas prefieren vivir con sencillez que tener una vida lujosa en casa ajena"[24]. Los personajes que arrastra Job son alusiones a la propia historia como héroe bíblico por excelencia en la virtud de la Paciencia, pues sufrió un conjunto de calamidades a causa del reto de Satán a Yahvé sobre su integridad moral (Jb 2,7-13). Su mujer lo maldijo y tres de sus amigos no supieron ayudarle. El emblema del estandarte es claro: el corazón contemplativo de Job deja fuera de la balanza, es decir de su juicio, tanto los castigos (la espada de fuego) como la fortuna del mundo (la esfera).

### 2.6. Triunfo de Tobías

El Tobías del presente triunfo es el padre, llamado Tobit en las modernas versiones bíblicas. La *Vulgata Clementina* indicaba: "Cuando Tobías llegó a la edad varonil, tomó por mujer a Ana de su misma tribu, y tuvo de ella un hijo, a quien puso su nombre" (Tb 1,9). Tobías es, pues, el nombre tanto del padre como del hijo, siendo este último quien en su viaje a Media fue acompañado por Rafael[25].

Tobías monta un asno y en su estandarte figuran cuatro pedernales percutidos por eslabones en torno a una fuente con forma de mujer (fig. 6). Son arrastrados: su esposa Ana, con ovillos hilados y un cabrito, y una alegoría: *Caeca Paupertas* [Ciega Pobreza]. Al fondo, Tobías entierra el cadáver de un hombre que había sido asesinado.

El epigrama dice de este modo:

> *Cuán grande fue la paciencia del viejo Tobías, cuán grande fue la dureza de la vida durante tanto tiempo, con los bienes y los ojos perdidos, como los registros antiguos de la Escrituras enseñan, pero no lo tomó con ánimo humillante, por el contrario, lo que la sabiduría del mundo no sabe, el mismo ciego lo conoció por la fe en el único en quien confía para siempre*[26].

Tobías quedó ciego a causa de los excrementos de unos gorriones, ocasionándole la pobreza, que con entereza soportó, lo que es significado mediante la alegoría de la *Caeca Paupertas* vencida. Ana tuvo que trabajar a sueldo en labores






***Fig. 5. Dirck Coornhert. Triunfo de Job. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.***




***Fig. 6. Dirck Coornhert. Triunfo de Tobías. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.***

textiles, y también es arrastrada, pues según la *Vulgata Clementina* —y no en versiones posteriores— Tobías, lo mismo que Job, resistió la actitud hiriente de su mujer:

> *Y el Señor permitió que le viniese esta prueba, para que quedase a los venideros un ejemplo de su paciencia, así como la del santo Job. Porque habiendo siempre temido a Dios desde su infancia, y guardado sus mandamientos, no se entristeció contra Dios, por haberle venido el trabajo de la ceguedad, (…). Y Ana su mujer iba todos los días a tejer telas y traía lo que podía ganar para vivir con el trabajo de sus manos. Y así acaeció que, recibiendo un cabrito, lo llevó a casa, y como su marido lo hubiese oído balar, dijo: mirad que no sea acaso hurtado, restituidlo a sus dueños, porque no nos es lícito comer nada de hurto, ni tocarlo. A estas palabras respondió airada su mujer: es evidente que ha salido vana tu esperanza, y ahora se han dejado ver tus limosnas. Y con estas, y otras tales palabras, le zahería (Vulgata Clementina: Tb 2,12-23)* [27].

El episodio del entierro del israelita asesinado es muestra de misericordia, pues Tobías "sustentaba a los hambrientos, vestía a los desnudos y cuidaba de dar sepultura a los que habían fallecido o quitado la vida" (*Vulgata Clementina:* Tb 1,20). Aquí en concreto abandonó la comida familiar en una festividad para recoger el cuerpo de un israelita degollado, llevándolo secretamente a su casa para posteriormente enterrarlo, acción prohibida durante el cautiverio asirio (*Vulgata Clementina:* Tb 2,3-5). La fuente del estandarte es una metáfora de su misericordia, perseguida por Senaquerib, quien ordenó matar a Tobías y confiscar sus bienes, teniendo que ocultarse con su mujer y su hijo. Esto duró hasta que Senaquerib fue asesinado por sus propios hijos, pudiendo así Tobías regresar y serle restituida su hacienda (*Vulgata Clementina:* Tb 1,21-25). No faltan emblemas donde la fuente es metáfora del misericordioso. Así, Picinelli, con el mote *"Riprende quanto versa"* [Recupera lo que da], refiere que el surtidor de agua, que recoge en su copa las aguas que lanza hacia el cielo, indica que todo cuanto la mano liberal da a los demás en nombre de Dios, retorna para beneficio del donante[28]. Así mismo Picinelli nos ilustra el significado de los pedernales percutidos por eslabones: *"Emicat ictu"* [Destella con un golpe], *"Percussa micabo"* [Destellaré cuando me golpeen] y *"Dabit percussa nitorem"* [Brillará cuando se golpee], emblemas sobre la virtud perseguida, citando a san Pablo: "Si nos insultan bendecimos. Si nos persiguen lo soportamos" (1 Co 4,12)[29].

El asno es animal paciente por excelencia. También lo propone Filippo Picinelli, pues soporta enormes pesos sin fatiga y tolera los golpes sin resentirse. Con mote *"Gestat sine murmure pondus"* [Lleva el peso sin lamentarse], significa alguien con admirable paciencia en el servicio a Dios, o bien con el mote *"Sustinet haud calcitrans"* [sostiene sin patear], es el justo paciente, que sabe sobrellevar el peso de las miserias, los improperios y las injurias[30].

### 2.7. Triunfo de san Esteban

San Esteban (fig. 7), vestido con dalmática, como diácono, va montado en un elefante. Ora a Dios: el Padre, con capa pluvial, tiara pontificia y con la esfera del mundo rematada con la cruz, y el Hijo como Redentor, sentado a su derecha, suje-

tando una cruz. En su estandarte figura la alegoría de la Caridad. Son arrastrados, en alusión retórica, dos de los hombres que lo apedrearon. Al fondo, se dispone Jerusalén.

Dice de este modo el epigrama:

> *He aquí Esteban un hombre distinguido en piedad, adornado en virtud, clemente y tranquilo, alegre, bondadoso, generoso en todo más allá de lo que se puede decir: de manera constante, con plegarias en favor de sus criminales enemigos y con el rostro sereno, oraba a Dios, en quien solo puso su esperanza y meta de salvación*[31].

Fue Esteban uno de los primeros siete diáconos (Hch 6,2). Calumniado y apresado, defendió la fe cristiana ante el sumo Sacerdote y el Sanedrín, provocando rabia e ira, por lo que fue lapidado. El relato de su martirio da sentido a los rasgos discursivos de este triunfo: Esteban, lleno del Espíritu Santo, dirige una oración a Dios llevando arrastrados, como alusión, a dos de sus lapidantes. El martirio fue relatado así:

> *Pero él, lleno del Espíritu Santo, miró fijamente al cielo y vio la gloria de Dios, y a Jesús de pie a su derecha. Dijo entonces: "Estoy viendo los cielos abiertos y al Hijo del hombre de pie a la derecha de Dios". Al oírlo ellos, se pusieron a vociferar, se taparon sus oídos y todos a una se abalanzaron sobre él; lo arrastraron fuera de la ciudad y empezaron a apedrearlo. Los testigos depusieron sus mantos a los pies de un joven llamado Saulo. Mientras lo apedreaban, Esteban hacía esta invocación: "Señor Jesús, recibe mi espíritu". Después dobló las rodillas y dijo con voz sonora: "Señor, no les tengas en cuenta este pecado". Y diciendo esto, se durmió (Hch 9,55-60).*

En el estandarte, la alegoría de la Caridad se basa en la *Iconología* de Ripa[32], quien refiere un soneto inspirado en la Caridad según san Pablo. El apóstol la vinculó con la Paciencia: "La caridad es paciente y bondadosa; (…). Todo lo excusa. Todo lo cree. Todo lo espera. Todo lo soporta" (I Co 13,4-6), lo que concuerda con el protomártir Esteban. La ciudad de Jerusalén, donde sobresale el templo, sugiere la actividad de Esteban —quizás entre los personajes de la escalinata—, lo que nos recuerda también este otro pasaje: "Esteban, lleno de gracia y de poder, realizaba grandes prodigios y signos entre el pueblo" (Hch 6,8). Por último, el elefante como cabalgadura, que fue en la emblemática un símil de múltiples cosas[33], lo es aquí de la obediencia[34].

### 2.8. Triunfo de Cristo

El último triunfo es dedicado a Cristo (fig. 8), dispuesto en un carro con el Tetramorfos tirado por dos corderos. Va entronizado sobre el arco iris y la esfera del cosmos, muestra los estigmas de la Pasión en manos y pies, y exhibe corona regia con doce estrellas. Despliega un estandarte con los *Arma Christi.* Arrastra como alegorías: al Pecado (*Peccatum*), al Mundo, al Demonio y a la Muerte (*Tartarum*). Tres tipos iconográficos se disponen al fondo: Cristo camino del calvario, crucificado y resucitado.

El epigrama reza de este modo:

> *Cristo, única Esperanza todopoderosa de los hombres y vida verdadera, fue obediente desde la eternidad con el Padre hasta la muerte, y muerte cruel de la cruz. Ya vemos el cielo en lo*




***Fig. 7. Dirck Coornhert. Triunfo de san Esteban. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.***

> *alto, y todo nombre elevado y triunfante, después del Tártaro, el Mundo, los Demonios, el Pecado, salvajes, despoblados*[35].

Sugiere este triunfo las visiones del "Carro de Yahvé" (Ez 1,4-28) y del "Gran Día de Dios" (Ap 4), aunque de un modo muy verosímil, sin el ensueño apofático de las Escrituras. Están presentes los cuatro seres, la bóveda de cristal —aquí como esfera cósmica—, *Uno sentado en el trono,* un arco iris, etc. Los *Arma Christi* del estandarte, se justifican por sí como los instrumentos de la Pasión. El cordero, símbolo de Cristo como "Cordero pascual", explica su presencia. Se escenifica el triunfo final de la Salvación como obra de Cristo, vencidos definitivamente el Pecado, el Mundo, el Demonio y la Muerte. La alegoría del Pecado es un ser monstruoso, animalesco, sin duda inspirado en la tradición flamenca, al estilo del Bosco: cabeza de perro, por cuyo collar Cristo lo arrastra, un prótomo de lobo en su pecho, panza con varias tetas, pies y manos caprinos y cola de zorro. El Mundo se basa en los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano: un hombre de gran firmeza (la estabilidad terrestre) y sobre la cabeza una esfera de oro, aquí coronada con la cruz (el cielo)[36]. El Demonio, también animalesco, lleva un garfio, como en el Triunfo de Job. Por último, la Muerte es un cadáver viviente, con una flecha en la mano, coincidiendo con la descripción de Ripa, aunque éste la dispone con una espada[37]. La Muerte es identificada con el Tártaro, la profunda región situada debajo del Hades, según los poemas homéricos y la *Teogonía* de Hesíodo, donde las sucesivas generaciones de dioses encerraron a sus enemigos. En el presente contexto, es un símil de los Infiernos, lugar de las almas antes de la Redención del




***Fig. 8. Dirck Coornhert. Triunfo de Cristo. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.***

género humano por Cristo, lo que posibilitó el acceso de los justos a la Gloria celeste. Como precedente, cabe citar la magnífica estampa del *Triunfo de Cristo* de Gustave Adolphe Simonau a partir de Tiziano (1560-1600, Londres, British Museum, 1872, 0810.940-949)[38].

En conclusión, el poema *I Trionfi* de Petrarca inició una tendencia icónica consistente en un desfile de triunfos encadenados que, en número variable y argumentos diferentes, sirvieron como exponente de discursos verbo-visuales. En el caso de la serie *Patientiae Triumphus,* aquí estudiada, solamente el Triunfo de la Paciencia y el Triunfo de Cristo, van en carros triunfales, mientras que los restantes van sobre animales. En este marco, han podido también ser constatados los principales recursos de la Retórica visual: el *exemplum*, la metáfora, la alegoría, el símil y la alusión.



NOTAS

[1] Es clásica la ed.: PETRARCA, Francesco. *Rime, Trionfi e Poesie latine.* Milán-Nápoles: R. Ricciardi, 1951. PETRARCA, Francesco. *Triunfos.* Ed. de Jacobo Cortines y Manuel Carrera. Madrid: Editora Nacional, 1983. Así mismo: PETRARCA, Francesco. *Triunfos.* Ed. bilingüe de Guido M. Cappelli y trad. de Jacobo Cortines y Manuel Carrera. Madrid: Cátedra, 2003.

[2] La primera edición con estampas sobre los *Triunfos* de Petrarca se realizó en la primera mitad del s. XV. Sobre las principales representaciones visuales vid.: MORALES FOLGUERA, José Miguel. "El Triunfo de Cristo en Ticiano y sus consecuencias en el arte". En: GARCÍA

MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Francesc (Eds.). *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008, págs. 1147-1157. Sobre la serie de Philips Galle, vid. por ej. la de Ámsterdam, Rijksmuseum, respectivamente: RP-P-1891-A-16463, RP-P-1891-A-16464, RP-P-1891-A-16465, RP-P-1891-A-16466, RP-P-1891-A-16467, RP-P-1891-A-16468.

[3] Sobre el símbolo, vid.: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Iconografía e iconología. Vol. II. Cuestiones de método.* Madrid: Ed. Encuentro, 2009, págs. 172-228.

[4] Vid. CHEVALIER, Jan. *Diccionario de los Símbolos.* Barcelona: Herder, 1986, págs. 240-241.

[5] HARTO TRUJILLO, María Luisa. "El *exemplum* como figura retórica durante el Renacimiento". *Humanitas* (Coimbra), 63 (2011), págs. 509-526.

[6] Sobre figuras retóricas literarias: Disponible en: https://www.retoricas.com/2009/06/principales-figuras-retoricas.html. [Fecha de acceso: 08/03/2024]. Para el ámbito visual, vid.: CARRERE, Alberto y SABORIT, José. *Retórica de la pintura.* Madrid: Cátedra, 2000.

[7] *"Ac velut angustas rosa candida pullulat inter / Spinas, nec premitur: florent & Lilia Vere: / Sic iam magnifico vehitur* PATIENTIA *cursu, / Cui* FORTVNA *potens, fractis concessit honorem / Viribus, & vinclis sequitur constricta, pudore: / Hunc* SPES *alma trahit, volucri* STVDIO *comitata"*. La traducción, libre *ad sensum,* es nuestra. También en el resto de epigramas de esta serie.

[8] RIPA, Cesare. *Iconologia.* Venecia: Cristoforo Tomasini, 1645, págs. 144-145. RIPA, Cesare. *Iconología.* Trad. de J. Barja y D. Barja. Madrid: Akal, 1987, págs. 269-270.

[9] BORJA, Juan. *Empresas Morales*. Praga: Por Jorge Nigrin, 1581. Ed. de Rafael García Mahíques. Valencia: Ajuntament de València, 1998, emp. XXXVI. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología.* Valencia: Ajuntament de València, 1998, págs. 118-119.

[10] Vid. PICINELLI, Filippo. *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate con sentenze ed eruditioni sacre e profane (…)*. Milán: Francesco Vigone, 1669, pág. 218.

[11] BORJA, Juan. *Enpresas…* Op. cit., emp. LXXV. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas…* Op. cit., págs. 180-182.

[12] El tema: *Sedes Fortunae rotunda, Sedes Virtutis quadrata,* tuvo un gran alcance retórico-visual desde fines de la Edad Media. Fue aplicado a los santos penitentes para indicar la estabilidad de su virtud. Vid. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. "*Sedes virtutis quadrata*. Consideraciones sobre la iconografía de los santos penitentes". En: ZAFRA MOLINA, Rafael y AZANZA LÓPEZ, José Javier (Eds.). *Emblemata Áurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro.* Madrid: Akal, págs. 209-223.

[13] Nos recuerda un emblema de Schoonhovius cuya *pictura* muestra al sabio atando a la Fortuna a su rueda, inmovilizándola. SCHOONHOVIUS, Florentius, *Emblemata (…) partim moralia, partim etiam civilia. Cum latiori eorundem ejusdem auctoris interpretatione*. Gouda: Andream Burier, 1618, emb. II, pág. 4.

[14] *"Sustinet impositum veluti virtute* CAMELVS */ Pondus, onusque sibi, mitem facilemque oneranti / Se praebet, nec non flectit sua terga retorta: / Vnica sic* ISAC *soboles side patris* ABRAMI */ Dictis audit, obedivit, captisque pericla / Pectore non dubio manifesta subire paratus".*

[15] Picinelli (XVII, 4) hace referencia a este pasaje para justificar una empresa con los grilletes o cadenas como *pictura,* y con el mote GRAVAT ET ORNAT, referida a los votos religiosos. PICINELLI, Filippo. *Mondo*… Op. cit., pág. 674.

[16] MARTÍ BONAFÉ, María Ángeles. "II. José en la carroza del faraón. Triunfo de José". En: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. (Dir. Coord. y Ed.). *Los tipos iconográficos de la Tradición Cristiana 8. Antigua Alianza II. El Pueblo de Israel.* Madrid: Ed. Encuentro, 2023, págs. 394-399.

[17] *"Impia facta fratrum, macra Invidia ista figurans, / Vicit* IOSEPHVS *fidei virtute & amorem / Illicitum* ZEPHIRACH *candore animi superávit: / Illius Omnipotens DEVS almam virginitatem / Servavit sibi in incensum, pinguis bovis instar, / Tristia fata Chana[a]m patriae quo exhauriat olim".*

[18] *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo, trasladada y anotada por el Doctor Francisco Hernández (libros primero a vigesimoquinto) y por Jerónimo de Huerta (libros vigesimosexto a trigesimoséptimo) y Apéndice (libro séptimo capítulo LV).* Madrid: Visor Libros, 1998, pág. 418.

[19] ALCIATO, Andrea. *Emblemas.* Ed. de Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985, emb. LXXI, págs. 106-107. RIPA, Cesare. *Iconología*… Op. cit., vol. I, pág. 344.

[20] Vid.: MARTÍ BONAFÉ, María Ángeles. "La tentación de José". En: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. (Dir. Coord. y Ed.). *Los tipos…* Op. cit., págs. 325-332.

[21] Sobre las abejas, vid. el estudio de fuentes a propósito de la empresa XVII de Núñez de Cepeda: *Casta pudicitiam servat domus,* en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda,* Madrid: Tuero, 1988, págs. 84-87. Así mismo el ave Fénix es emblema del amor casto para el jesuita Pierre le Moyne: *Accendor lumine solo*. Vid. GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. A Coruña: SIELAE y Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2010, pág. 372.

[22] *«David magnanimus fortem virtute Leonem / Vicit, & infandum Goliath, vicitque ferocem / Vrsum: sed regem Saulem ambitione tumente[m], / Risoresque suos tulit, & fraeno rationis / Vicit, nec voluit sceleratas sumere poenas: / Verum haecquis dubitat divino numine factas».*

[23] *«Omnibus amissis, post mille pericula, rebus: / Post tot difficiles casus, varios cruciatus, / Iob quibus infest tentatus Daemone, Amicis, / Coniuge fallaci, passus tamen est fide cuncta / Constanter, firmusque; nimis testudinis instar, / Mansit, quam poterit tectam confringere nemo».*

[24] ESOPO. *Fábulas.* Trad. de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal. Madrid: Gredos, 1978, págs. 89-90. BORJA, Juan. *Empresas*… Op. cit., emp. XLI. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas*… Op. cit., pág. 123.

[25] La *Nova Vulgata* refiere el libro de Tobías como *Liber Thobis,* y diferencia los nombres de padre e hijo: *Thobis* y *Thobias*. La versión española de la *Biblia de Jerusalén,* sigue la versión griega, muy diferente al texto latino de la Vulgata, con fuertes discordancias en la numeración de los versículos. Aquí el padre, que en griego es *Tôbeiz* o *Tôbeit,* es castellanizado como Tobit, y el hijo es *Tôbeias* o *Tôbias*, castellanizado como Tobías. Por tanto, debemos seguir, en el presente triunfo, la *Vulgata Clementina. La Sagrada Biblia traducida al español de la Vulgata Latina*. Trad.: Scío de San Miguel, F. Barcelona: A. Pons y C.ª, libreros-editores, 1844.

[26] *«Quanta seni Tobiae fuerit patiencia, quanta / Asperias vitae tam longo tempore, rebus / Amissis, oculisque docent veteris monumenta / Scripturae, sed iniquo animo haud tulit, immo / Cernere quem mundi nescit Sapientia, caecus / Ipse fide agnouit, soli cui fidit in aevum».*

[27] *La Sagrada Biblia*… Op. cit., T. II, págs. 626-627.

[28] PICINELLI, Filippo. *Mondo simbolico*… Op. cit., pág. 104.

[29] PICINELLI, Filippo. *Mondo simbolico*… Op. cit., pág. 564.

[30] PICINELLI, Filippo. *Mondo simbolico*… Op. cit., pág. 222.

[31] *«En pietate virum insignem, virtute decorum / Clementem Stephanum, placidumque, hilaremque, benignum, / Munificium supra quam dici possit in omneis: / Nam moriyurus constanter precibus, sceleratis / Pro hostibus, orabat Dominum vultuque sereno, / Vno in quo fixit sibi Spem, metamque salutis».*

[32] RIPA, Cesare. *Iconología*… Op. cit., págs. 84-85 (trad. cit., I, págs. 162-164).

[33] Vid. PICINELLI, Filippo. *Mondo simbolico*… Op. cit., lib. 5, cap. 23, págs. 261 y ss.

[34] Vid. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. "El elefante o la humanidad obediente". *Lecturas de Historia del Arte* (s/c), 1 (1989), págs. 281-294.

[35] *«Vnica Cunctipotens hominum Spes, veraque vita / Chrystvs, morigerus fuit aeterno vsque Parenti / Ad mortem, mortemque crucis scelerosam. / Aethera celsa super iam cernimus, omneque nomen / Evectum, atque triumphantem, post Tartara, Mundum, / Daemona, Peccatum, truculentos, depopulata».*

[36] VALERIANO BOLZANI, Piero. *I ieroglifici ouero Commentarii delle occulte significationi de gl'Egittij, & altre nationi.* Venecia: Gio. Battista Combi, 1625, pág. 780. Esta misma definición es también recogida por RIPA, Cesare. *Iconología*… Op. cit., pág. 417 (trad. cit., II, pág. 102).

[37] RIPA, Cesare. *Iconología*… Op. cit., pág. 423 (trad. cit., II, págs. 98-99).

[38] Fue estampado partir de diez tacos. Cristo aparece en un carro tirado por los cuatro animales del Tetramorfos en un cortejo formado por numerosos personajes bíblicos, clásicos y santos. Sobre su estudio y repercusión en las artes vid. MORALES FOLGUERA. José Miguel. "El Triunfo …". Op. cit.


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# EL USO DE *EXEMPLA* EN EL *DEFENSORIUM* (S. XV) DE RETZ SOBRE LA VIRGINIDAD DE MARÍA

# THE USE OF EXEMPLA IN FRANZ VON RETZ'S *DEFENSORIUM* (15TH CENTURY) ON THE VIRGINITY OF MARY


## Resumen

En la extensa serie de obras que desde las primeros siglos del cristianismo abordaron la virginidad de María, destaca a finales de la Edad Media el *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae*, escrito por el dominico Franz von Retz hacia 1420.

Es uno de los últimos repertorios de *exempla* para la predicación destinados a facilitar la exposición del discurso, ante grupos de fieles poco instruidos, con *exempla* ofrecidos por la naturaleza, leyendas y dioses, a través del *Ovidio moralizado*, junto a otros temas de la antigüedad.



## Palabras clave

Fisiólogo, Orden de predicadores, Ovidio moralizado, Partenogénesis animal, Simbolismo tipológico.



## Fernando Moreno Cuadro

Universidad de Córdoba, España

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba que ha centrado la mayor parte de la investigación en estudios de Iconografía e Iconología, especialmente en programas visuales de la Edad Moderna, repertorios emblemáticos e imágenes conceptuales, así como en determinados tipos iconográficos de fines de la Edad Media, como los que se desarrollan en el *Liber Trinitatis* (s. XV) de inspiración alquímica.



ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 15/III/2024
Fecha de revisión: 23/V/2024
Fecha de aceptación: 27/V/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



## Abstract

In the extensive series of works dealing with the virginity of Mary from the first centuries of Christianity onwards, one of the finest examples from the Middle Ages is the *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae*, written by the Dominican friar Franz von Retz around 1420.

It was one of the last works designed to provide a repertoire of exempla to support the points when preaching to poorly educated congregations, giving exempla from nature, ancient myths and classical gods, taken from The Moralized Ovid, along with other themes from antiquity.



## Key words

Animal parthenogenesis, Order of preachers, Physiologist, The Moralized Ovid, Typological symbolism.



Código ORCID: 0000-0001-8933-0687



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0009

# EL USO DE *EXEMPLA* EN EL *DEFENSORIUM* (S. XV) DE RETZ SOBRE LA VIRGINIDAD DE MARÍA

El papel de María en la Iglesia es inseparable de su unión con Cristo en la obra de la salvación[1], de ahí que el cristianismo para entender mejor a Jesús haya reflexionado sobre la Virgen, en la que se encarnó Cristo por intervención del Espíritu Santo[2], siendo Madre de Dios —*Theotokos*, doctrina que se aprobó dogmáticamente en el Concilio de Éfeso (431)— y siempre virgen —Segundo Concilio de Constantinopla (553)—. Virginidad perpetua de María, antes, durante y después del parto, que se declaró como principio innegable en el Concilio Lateranense del 649, convocado por el papa Martín V, en el que se reafirma la cristología mariológica de María y su perpetua virginidad[3]:

> *Si alguno no confiesa, según los santos padres, que la santa y siempre virgen e inmaculada María sea en sentido propio y según verdad madre de Dios, en cuanto propiamente y verdaderamente ha concebido del Espíritu Santo, sin semen, y ha dado a luz, sin corrupción, permaneciendo aún después del parto su indisoluble virginidad, al mismo Dios Verbo, nacido del Padre antes de todos los siglos, sea anatema (Canon III).*

La doctrina de la maternidad virginal de María fue defendida desde los primeros siglos del cristianismo. El *Protoevangelio de Santiago*, uno de los apócrifos más antiguos, fechado en los siglos II-III, recoge la virginidad de María, de quien José comenta a la partera "que ha concebido por virtud del Espíritu Santo" (XIX, 1); esta, de nombre Zaquel[4], comentó "que una virgen ha dado a luz" (XIX, 3) a la comadrona Salomé, cuya incredulidad al querer comprobarlo fue castigada quedando su mano carbonizada, la cual quedó sana tras pedir perdón a Dios (XX, 1-4)[5].

El privilegio mariano fue defendido en los siglos III y IV por escritores de la Iglesia cristiana primitiva, Hipólito de Roma[6] y Orígenes de Alejandría[7], y por los primeros Padres de la Iglesia, san Ambrosio[8] y Epifanio de Salamina, quien la abordó en *Panarion* (c. 374-375)[9], y san Jerónimo en *La perpetua virginidad de María. Contra Helvidio* (483), el primer escrito totalmente mariano que recoge e interpreta los textos bíblicos, pudiéndose recordar asimismo la reflexión de san Agustín sobre *La virginidad de María, una opción libre por amor*[10].

En el Medievo, después de la promulgación eclesial de la Alta Edad Media, la doctrina de la virginidad de María fue defendida por numerosos autores y textos, entre los que podemos des-

tacar la *Summa theologica*[11], escrita por santo Tomás de Aquino entre 1265 y 1274, y en el siglo XV el *Defensorium* (1420) que nos ocupa, el cual tuvo una gran influencia artística[12].

El *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae* fue escrito por el dominico Franz von Retz hacia 1420, siendo profesor de la Universidad de Viena, y estuvo destinado a los clérigos, motivo por el cual se conservan del mismo varios manuscritos e incunables del último cuarto del siglo XV. Entre los primeros destaca el realizado por Johann Eysenhut en Ratisbona, que incluye el nombre del autor y un tratado sobre la partenogénesis en el reino animal, que permite a las hembras reproducirse sin machos, lo que se corresponde con el objetivo de la obra que no era sino demostrar la virginidad de María, basándose en la idea de que si la partenogénesis es posible en la naturaleza, no era extraño que



*Fig. 1. Anónimo. Altar de María. Pintura sobre tabla. 1426. Abadía cisterciense de Stams. Tirol. Austria.*

Dios Hijo naciera de una virgen, insistiendo en que se debe mirar la naturaleza y creer en la virginidad de María[13].

La obra de Franz Retz tuvo una importante repercusión artística, pudiéndose destacar entre las primeras manifestaciones influidas por el *Defensorium* el panel central del *Altar de María* en la abadía cisterciense de Stams (Tirol) fechado en 1426, en el que el singular nacimiento de Cristo está rodeado por figuras veterotestamentarias que prefiguran la virginidad de María —Aarón, Gedeón, Moisés y Ezequiel— y por animales relacionados con Cristo y María: pelícano, fénix, león y unicornio capturado en el seno de una virgen, símbolo de la Encarnación.

El retablo de Stams está centrado por el nacimiento de Jesús enmarcado en un rombo con la adoración del Niño por María, la cual ocupa un lugar preminente y no está acompañada por José —quizá recordando que su maternidad fue ajena a toda asociación con un hombre—, excepcionalidad que recuerda la *Adoración en el bosque*, c. 1459, de Filippo Lippi para el retablo de la *Capilla de los Magos* (1455-1461) del palacio Medici Riccardi, actualmente conservada en la Gemäldegalerie de Berlín[14].

En los ángulos se ubican las prefiguras del Antiguo Testamentos comentadas. En la parte superior izquierda, Aarón con la vara florida por la que fue designado como sumo sacerdote. Yahvé para evitar las murmuraciones y designar quien debía ser el elegido, ordenó a Moisés que recogiera una vara de cada tribu y las pusiera en el tabernáculo (Núm. 17, 4), en el cual encontró Moisés al día siguiente la vara de Aarón, de la tribu de Leví, florecida; tipo iconográfico del tema apócrifo del *Protoevangelio de Santiago* (VIII-IX)[15], donde se recoge que fueron convocados en el Templo los representantes de las tribus de Israel para escoger al esposo de María. Los pretendientes debían acudir con una vara que sería depositada en el altar y al día siguiente,

cuando el sacerdote entró en el *Sancta Sanctorum*, un ángel cogió la vara de José, de la tribu de Judá, y esta floreció —vara de almendro que, a veces, se sustituye por lirios o azucenas para subrayar su virginidad—, siendo el elegido que cumpliría la profecía de Isaías: "Y saldrá una rama de la raíz de Jesé, y una flor saldrá de su raíz" (Is 11, 1).

El escepticismo de Gedeón ante la aparición de un ángel que le indica que liberará a Israel del peligro de los madianitas, en el ángulo superior derecho, hace que el poderoso guerrero pidiera una prueba al enviado, quien hizo consumir las ofrendas del sacrificio, carne y pan ázimo que había colocado sobre una piedra, de la que hace surgir fuego (Jue 6, 11-24). La incredulidad le lleva a solicitar una segunda prueba, la del vellocino que quedaría recubierto de rocío mientras su alrededor permanecería seco y una más, en la que quedaría seco mientras su alrededor estaría cubierto por el rocío, símbolo de los judíos favorecidos por Yahvé y abandonados por no reconocer al Mesías y de María fecundada por el Espíritu Santo[16].

Moisés se figura en la parte inferior izquierda, ante la zarza que arde sin consumirse (Ex 3, 2), símbolo de la virginidad perpetua de María que fue preservada de las llamas del amor carnal, y Ezequiel en el ángulo contrapuesto, ante la puerta cerrada del templo por la que no entrará hombre alguno —*Porta haec clausa erit; non aperietur et vir non transibit per eam* (Ez 4, 2)—, que asimismo se ha relacionado con la virginidad de María[17].

Completan el panel los citados animales relacionados con Cristo y María: el pelícano, que alimenta a sus polluelos con su sangre, como una virgen de sangre pura; el ave fénix, que nace y renace sin cónyuge[18] y que para Tomás de Catimpré simboliza la pureza de pensamientos y la aceptación de la pasión de Cristo[19], lo que se adapta a María; el león, que en el *Bestiario* de Philipe Thaon muestra la unión hipostática[20], la divina en la parte delantera y en la posterior la humana, encarnada en María; y el unicornio capturado en el seno de una virgen, símbolo del Verbo encarnado[21], representado por el mítico animal que se refugia en el vientre de María, una temática muy frecuente en Centroeuropa durante la Baja Edad Media hasta su desautorización por Trento[22], aunque se figura en importantes obras, como *Innocentia vindicata* de Celestino Sfondrati[23], que interpretan la sanación del agua por el unicornio; una interpretación de carácter teológico-religioso que determinó el destino del unicornio en el Medievo, el cual se convierte en un indicio naturalista de la profunda verdad de la fe cristiana, un animal que asegura la salvación y la salud. Su único cuerno simboliza la verdad del monoteísmo, el hecho de que solo pueda ser capturado por una virgen significa que Cristo ha nacido del vientre de la Virgen María, representando finalmente su docilidad, a pesar de su fuerza divina, la bondad de Dios. Pero la historia del unicornio también está marcada por argumentos que refutan esa idílica interpretación al intentar encontrar una correspondencia farmacológica con la historia de la salvación; así por ejemplo, como Cristo era un médico capaz de salvar, el unicornio tiene una función soteriológica y farmacológica, el cuerno del unicornio en polvo se consideró un antídoto universal y varias versiones del *Fisiólogo* e importantes autores, como Hildegarda de Bingen, recogen que el unicornio es capaz de eliminar venenos incluso de lagos enteros y purificarlos, si describe con su cuerno una cruz en el agua[24].

En este lugar, podemos destacar que Franz von Retz incluye en su *Defensorium* las uniones de los dioses clásicos con humanas, entre las que señala a Dánae y Europa, a través del *Ovidio moralizado*, que tuvo una amplia difusión con ilustraciones tanto en miniaturas como en grabados. Los primeros comentarios de Ovidio se hicieron en el siglo VIII por Teodulfo de Orleáns,

de origen español, a quien Carlomagno nombró obispo de Orleáns (794) y fue miembro de la Escuela Palatina de Aquisgrán durante el Renacimiento Carolingio, el periodo de resurgimiento cultural a fines del siglo VII y comienzos del siglo IX. Pero, aunque este fue un periodo que iluminó la `Edad Oscura´ de la Alta Edad Media, el *Ovidio moralizado* de Teodulfo de Orleans no se publicó. Hubo que esperar a los siglos finales de la Edad Media, especialmente a partir de Phillippe de Vitry (1291-1361), obispo de Meaux, un gran compositor y poeta que conoció al humanista Petrarca (1304-1374), para contar con publicaciones del *Ovidio moralizado*, que tanta importancia tuvo en la iconografía artística.

A finales del siglo XIV cobra importancia la corriente alegórica y se adaptaron las narraciones míticas de Ovidio a la moral y religión vigentes[25]; de ahí que en la obra de Franz von Retz esté presente Dánae representando la virtud que resiste al acoso del amor y el rapto Europa comparando a Cristo con el toro y a Europa con el alma.

Junto a estos temas, recurre a otros de la antigüedad, como las vírgenes vestales, sacerdotisas de la diosa romana del hogar, Vesta. Entre ellas Claudia, quien fue escogida junto a Publio



*Fig. 2. Vestal Claudia. Miniatura. 1471. Defensorium. Biblioteca Apostólica Vaticana, Pal. Lat. 1334, fol. 12r.*

Cornelio Escipión Nasica (227-171 a. C.) para recibir en Roma a la diosa Cibeles, cuyo barco encalló en un banco de arena del Tíber, del que salió por intervención de la vestal, que había sido acusada de impura, demostrando su castidad reflotando con ayuda de Vesta el barco[26], el cual se representa en la miniatura con una cruz en la vela, preguntándose Retz de forma recurrente como en otros ejemplos ¿si esto fue así? ¿por qué una virgen, embarazada del Espíritu Santo, no iba a dar a luz? (*cur Spiritu Sancto gravida virgo non generaret*). También recurre a la sacerdotisa Emilia, quien cuidaba del fuego sagrado de Vesta, el cual hizo reavivar por su generosa virtud con un trozo de su túnica que había quemado y conservaba el calor, insistiendo de nuevo en que si esto fue posible ¿por qué no habría de engendrar una virgen por su virtud procedente de lo Alto? (*cur virtute ex alto Virgo non generaret?*). Finalmente le dedica un apartado a la vestal Tuccia, quien para evitar las sospechas de haber violado su castidad llevó agua desde el Tíber al templo de Vesta en un colador; excepcionalidad, como la maternidad de María Virgen, a quien también se alude a través de una mujer que fue transformada mágicamente en una yegua y llevada al desierto, como la Mujer alada del Apocalipsis, por prodigios divinos.

Para creer y defender la virginidad de María, en el *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae* se presentan numerosos ejemplos que facilitan el desarrollo del discurso. Recordar que fue Alain de Lille el primero en recoger a finales del siglo XII el uso de *exempla* en la *Summa de arte praedicatoria*, lo que acarreó las compilaciones de los mismos[27], en las que se mezclaban temas religiosos y profanos, hagiografías, bestiarios y todo tipo de anécdotas, que se utilizaban para una mejor instrucción de los fieles con una función social y moralizadora. Entre los compiladores del siglo XIII destaca Juan de Gales, quien en *Breviloquium de philosophia*… reconcilia el cristianismo con el paganismo y sus héroes, cuyos

hechos virtuosos deben imitar los cristianos, lo que completó en *Compendiloquium* o manual para el predicador; el también franciscano Servasanto de Faenza escribió la *Summa de Poenitentia*, que sirvió de base a Clemente Sánchez de Vercial para el *Libro de los exemplos por ABC*, una de las compilaciones más conocidas de la literatura medieval española[28]; el dominico Etienne de Bourbon recopiló a mediados del siglo XIII en *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* material muy diverso para la predicación; Jacques de Vitry incluyó centenares de ejemplos en sus *Sermones*; debiéndose recordar también en esta centuria, además de las *Narraciones* de Odo de Ceritona, la *Legenda Aurea* de Jacobo de Vorágine, fuente de numerosos *exempla* medievales. En el siglo XIV los dominicos continuaron las recopilaciones de *exempla*, como la *Summa praedicatium* de Johannes Bromyard, que se ampliaron en el siglo XV, centuria en la que los *exempla* cayeron en desuso. No obstante, hay que destacar su uso por el teólogo dominico Franz de Retz (1343-1427), profesor de la Universidad de Viena entre 1384 y 1424, fechándose en los últimos años de su etapa universitaria el *Defensorium* que nos ocupa.

Además de los *exempla* citados, Retz acude a los ofrecidos por la naturaleza, especialmente animales, a los que nos hemos referido al comentar la tabla central del *Altar de María* en la abadía cisterciense de Stams (1426). De mucho interés es la ostra, un molusco bivalvo en cuyo interior se forman las perlas, muy estimadas en la antigüedad y objeto central de la parábola en la que se compara "el reino de los cielos a un mercader que busca preciosas perlas" (Mt 13, 45).

La virginidad de María se muestra frecuentemente a través de una perla engendrada por el rocío del cielo, como recoge Plinio:

> *Cuando las estimula la hora del año propia de la concepción, abriéndose con una especie de bostezo, dicen que quedan fecundadas al impregnarse de rocío; que, después, las preñadas paren*

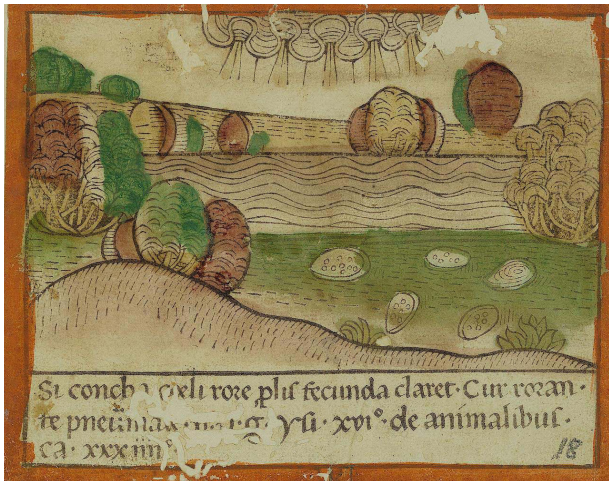


***Fig. 3. Conchas que se abren para recibir el rocío del cielo y producir perlas. Miniatura. 1471. Defensorium. Biblioteca Apostólica Vaticana, Pal. Lat. 1334, fol. 18r.***

> *y que el parto de las conchas son las perlas, que se corresponden con la calidad del rocío recibido. Si éste penetró puro, se ven blancas brillantes, pero si estaba turbio, también la cría coge impurezas, y ésta palidece si se impregnó bajo un cielo amenazador. De él depende, en definitiva, y las perlas tienen una relación más profunda con el cielo que con el mar: de ahí les viene su tonalidad plomiza o radiante, según la luz de la mañana*[29].

El proceso de alegorización tiene un punto de inflexión con el *Fisiólogo*:

> *Explicaré cómo nace la perla: hay en el mar una piedra que se denomina sóstoros. De madrugada, antes del alba, sale la piedra sóstoros a la superficie del mar, abre sus valvas (es decir, su boca) y absorbe el rocío celestial junto con los rayos del sol y de la luna, que están por sobre las estrellas. Así nace la perla de los astros superiores. / De la misma manera que el ágata, san Juan nos muestra la perla espiritual, Nuestro Señor Jesucristo, diciendo: He ahí el Cordero de Dios, he ahí el que quita los pecados del mundo. El mar simboliza el mundo; los buceadores, que sacan del fondo del mar la perla, son los santos doctores; los pecadores, los que por su malicia la arrojan al fondo, son cuantos se contraponen a aquéllos; y en el medio de las dos valvas, es decir de las dos alas (hay que entender esto espiritualmente) está el Señor, nuestro Salvador (entre los dos Testamentos, el Antiguo y el Nuevo) que recibe del Cielo su alimento*[30].






*Fig. 4. Relación de la formación de la perla con el nacimiento de Cristo. Miniatura. Siglo XII. Bestiario. University of Oxford, Bodleian Library MS. Bodl. 602, fol. 34 r.*

Entre las ilustraciones medievales destaca la incluida en el Bestiario del segundo cuarto del siglo XIII, conservado en la Universidad de Oxford, con una miniatura que relaciona la formación de la perla con el nacimiento de Cristo concebido con el rocío del cielo en la piedra sóstoros que se abre sin fractura para recibir el rocío del cielo que permanece allí hasta que la piedra engendra la perla.

La imagen de la perla en la concha marina se recogió en la letanía de Theophilo Mariophilo, *Stella ex Jacob Orta, MARÍA* (Viena, 1680) —*Caelo fecunda parente* (Fecunda por el cielo, su padre)— que asimismo aparece en Masen, *Speculum imaginum veritatis occultae (*Colonia, 1681) y en la literatura emblemática, pudiéndose destacar Camerario y Covarrubias. Camerario en la Cuarta Centuria de *Symbolorum et emblematum* (Emblema 59), publicada tras su muerte por su hijo Ludovico, presenta la perla en la concha marina con el lema CLARESCVNT AETHERE CLARV (Brillan con el cielo claro) y la letra "Perfunde o verae fidei me Christe liquore / Tunc mea in aeternum vita serena fluet" (Vierte sobre mí, oh Cristo, el líquido de la fe verdadera, fluirá entonces serena mi vida a la eternidad)[31], recogiendo Sebastián de Covarrubias en los *Emblemas Morales* (C. II. E. 86), ROS SOLE FOECUNDUS (El rocío fecundado por el sol), una relación de la concha albergando perlas con la fragancia de la rosa: "Aquella concha que las perlas cría / coge el rocío, cual la fresca rosa, / Y Febo con los rayos que le envía / del cielo forma la unión preciosa".

La excepcionalidad de engendrar sin apareamiento se destaca en el *Defensorium* con las



*Fig. 5. Yegua preñada por el viento. Miniatura. 1471. Defensorium. Biblioteca Apostólica Vaticana, Pal. Lat. 1334, fol. 21r.*

famosas yeguas de Capadocia que se quedaban preñadas por el viento. Franz de Retz cita *La Ciudad de Dios* de san Agustín cuando plantea "Cuántas cosas hay que la razón no puede comprender y, sin embargo, no hay la menor duda de su veracidad" (XXI, 5), destacando las yeguas de Capadocia, las cuales "quedan fecundadas por el viento, y sus crías no viven más de tres años", aunque la tradición se remonta a la época homérica[32]. Las recoge Aristóteles en *Historia animalium* (VI, 18), Plinio en *Historia naturalis* (IV, 116), Varrón en *Res Rusticae* (II, 1.18) y Virgilio en las *Geórgicas* (III, 273-275).

Lo inefable de las leyendas de las yeguas que se aplica a María también se amplía con el avestruz, que pone los huevos en tiempo cálido, incluyendo el *Fisiólogo armenio* que mira los huevos mientras los incuba, pues si dejara de hacerlo quedarían estériles[33], detalles que se recogen en la miniatura del *Defensorium*, donde se reproducen sus huevos incubados bajo los rayos del Sol y su atenta mirada, no dejándolos abandonados al calor del astro solar, como refieren san Isidoro y Rabano Mauro, puntualizando Hugo de Fouilloy en *Aviarum* que el ave que se desentiende de sus huevos simboliza al hipócrita que solo ama las cosas terrenales e ignora a los demás[34], incluida su propia descendencia; de ahí que en la miniatura comentada, el ave representada esté pendiente de su polluelo, simbolizando a María y Cristo.

De interés son dos *exempla animalibus* que Franz de Retz relaciona con la Anunciación siguiendo el esquema de que lo insólito de la concepción de Cristo en María por el Espíritu Santo tiene precedentes en la naturaleza, preguntándose por qué no pudo engendrar María al escuchar al ángel Gabriel si en el mundo animal se dan ejemplos como el pájaro bonasa, cuya hembra recibe para engendrar la espuma que deposita el macho en su boca, o la osa que pare sus crías y les da forma lamiéndolas. San León Magno en el *Sermón en la Natividad del Señor*[35] escribe:

> *Dios elige a una virgen de la descendencia real de David; y esta virgen, destinada a llevar en su seno el fruto de una sagrada fecundación, antes de concebir corporalmente a su prole, divina y humana a la vez, la concibió en su espíritu. Y, para que no se espantara, ignorando los designios divinos, al observar en su cuerpo unos cambios inesperados, conoce, por la conversación con el ángel, lo que el Espíritu Santo ha de operar en ella. Y la que ha de ser Madre de Dios confía en que su virginidad ha de permanecer sin detrimento. ¿Por qué había de dudar de este nuevo género de concepción,*

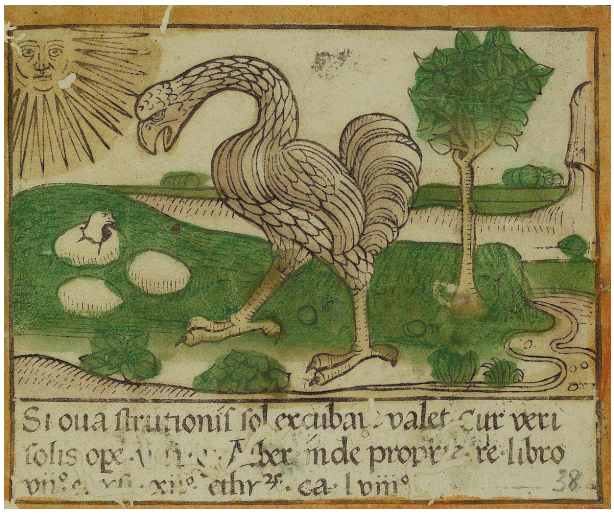


*Fig. 6. Avestruz que deja al Sol que empolle sus huevos. Miniatura. 1471. Defensorium. 1471, Biblioteca Apostólica Vaticana, Pal. Lat. 1334, fol. 38r.*




***Fig. 7. Pájaro bonasa que recibe espuma por la boca para engendrar. Miniatura. 1471. Defensorium. Biblioteca Apostólica Vaticana, Pal. Lat. 1334, fol. 28r.***

> *si se le promete que el Altísimo pondrá en juego su poder? Su fe y su confianza quedan, además, confirmadas cuando el ángel le da una prueba de la eficacia maravillosa de este poder divino, haciéndole saber que Isabel ha obtenido también una inesperada fecundidad: el que es capaz de hacer concebir a una mujer estéril puede hacer lo mismo con una mujer virgen*[36].

Los *exempla* excepcionales de la naturaleza que se aplican para argumentar la virginidad son muy variados y extraordinarios. Por ejemplo, el becerro hecho en las nubes por el poder del cielo, argumentando que si esto se admite, ¿por qué una virgen no debería engendrar sin un varón? Y si en la tierra de Almunia hay robles cuyas ramas producen vides, por qué evitar la verdad sobre la virginidad de María al engendrar a Jesús, a quien deben estar unidos los cristianos: "Yo soy la vid, vosotros los sarmientos" (Jn 15, 5) por la fe, el bautismo y la fructificación en obras. Asimismo, si llueve sobre una nación necesitada de grano y un loro puede hablar ¿por qué dudar de que una virgen pura pueda dar a luz?

Finalmente, comentar el episodio de la vaca que comenzó a hablar en la segunda guerra púnica y el buitre, al que durante la Edad Media se moralizó simbolizando a Cristo que descendió desde las alturas para hacerse mortal y redimir a la humanidad[37], y en el *Defensorium* se relaciona con la virginidad de María. Si un buitre pare sin aparearse ¿por qué la virgen no pudo dar a luz con el aliento místico? (*Cur mistico spiramin virgo non generaret*?), comentando Eliano en *De Natura Animalium* que en su especie solo hay hembras y no existen machos —recogido también por Horapolo[38]—, que se fecundan por el viento —como las yeguas de Capadocia— y no paren hasta los tres años[39]. La ilustración del manuscrito de Franz de Retz no refleja la tradición de los bestiarios de que "Llegada la hora del parto, el buitre se tiende sobre la piedra eutocia (como la llaman), y pare sin dolor"[40], sino que lo sitúa en un nido que recuerda la corona de espinas.

Para concluir, comentar que el *Defensorium*, destinado en primer lugar a los clérigos, sigue el esquema de otras obras de la Baja Edad Media, como la *Concordantiae caritatis* de Ulrich de la Biblioteca de la abadía de Lilienfeld (CLi 151) con un amplio programa tipológico de imágenes y textos, al igual que la *Biblia pauperum* que sigue el planteamiento de algunos manuscritos de fines






***Fig. 8. Robles que producen vides. Miniatura. 1471. Defensorium. Biblioteca Apostólica Vaticana, Pal. Lat. 1334, fol. 17r.***




*Fig. 9. La vaca parlante. Miniatura. 1471. Defensorium. Biblioteca Apostólica Vaticana, Pal. Lat. 1334, fol. 4r.*




*Fig. 10. El buitre. Miniatura. 1471. Defensorium. Biblioteca Apostólica Vaticana, Pal. Lat. 1334, fol. 14r.*

del siglo XIV, como *La Biblia de Oro* de la Biblioteca Británica (c. 1395-1400), con 93 imágenes en 31 hojas, cada una de las cuales se dobla en tres partes produciendo la impresión de que la *Biblia dorada* era un códice normal[41], y el *Speculum Humanae Salvationis* (s. XIV) que incluía tres prefiguraciones, lo que dificultaba encontrarlas en el Antiguo Testamento y llevó a buscar ejemplos en la historia profana, ampliándose el simbolismo tipológico a temas marianos, núcleo fundamental del *Defensorium* de Retz, que pudo estar generado por el resurgimiento del Adamismo (s. II) en los siglos XIV y XV, el cual contravenía las normas de la moral admitiendo la poligamia y celebrar sus reuniones desnudos, como Adán y Eva en su estado de inocencia en el Paraíso[42].



NOTAS

1 *Catecismo de la Iglesia Católica*, 964.

2 "El Espíritu Santo vendrá sobre ti y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por eso el hijo engendrado será santo, será llamado Hijo de Dios" (Lc 1, 35).

3 Verdades de fe que están íntimamente relacionadas, cfr. JUAN PABLO II. "La virginidad de María, verdad de fe". *Audiencia General, 10 de julio de 1996*. Roma: Dicastero per la Comunicazione - Libreria Editrice Vaticana.

4 *Liber de infantia Salvatoris* 69. Sobre el nacimiento de Cristo, véase GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. "El nacimiento de Cristo". *Revista Digital de Iconografía Medieval* (Madrid), 4 (2010), págs. 41-59.

5 SANTOS OTERO, Aurelio. *Los Evangelios apócrifos. Edición crítica y bilingüe*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985 [1956], págs. 167-169.

6 KIRSCH, Johann Peter "St. Hippolytus of Rome". En: *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 7. New York: Robert Appleton Company, 1910, págs. 360-362.

7 HUNTER, David "Helvidius, Jovinian, and the Virginity of Mary in Late Fourth-Century Rome". *Journal of Early Christian Studies* (Nueva York), 8 (1993), págs. 47-71.

8 SAN AMBROSIO DE MILÁN. *Sobre las vírgenes. Virginidad. La educación de la Virgen. Exhortación a la Virgen*. Introd., trad. y notas de Domingo Ramos-Lissón. Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 2011.

[9] EPIFANIO DE SALAMINA. *Adversus haereses* 1, 3; 78, 6.

[10] SAN AGUSTÍN, *Santa Virginidad*, 4, 4.

[11] SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Summa theologica,* parte IIIa, Cuestión 28.

[12] Sobre los tipos de imágenes mariológicas y el *Defensorium*, véase VETTER, Ewal Maria. *Mariologische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts und das Defensorium des Franz von Retz. ein Beitrag zur Geschichte der Bildtypen im Mittelalter*, Heidelberg, Univ., Diss., 1954. Disponible en: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vetter1954bd1/0001/image,info,thumbs. [Fecha de acceso: 20/01/2024].

[13] ZOEPFL, Friedrich. "Defensorium". En: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, III. Stuttgart: Alfred Druckenmüller, 1954, págs. 1206-1218.

[14] HOLMES, Megan. *Fra Filippo Lippi the Carmelite Painter*. New Haven: Yale University Press, 1999, pág. 178.

[15] SANTOS OTERO, Aurelio, *Los Evangelios apócrifos*… Op. cit., págs. 150-153.

[16] Epifanio de Salamis explicita que Cristo "nació perfectamente de la santa siempre-virgen María por el Espíritu Santo" (*El Hombre bien Anclado 120*- 374 A.D.).

[17] SAN JERÓNIMO, PL 25, 430; TEODORETO, PG 81; SAN AMBROSIO, *De institutione virginis* 8, 52; SANTO TOMÁS DE QUINO. *Summa theologica* III, q8, 3.

[18] OXOVIENSIS, Isaacus. *Elogia Mariana Ex Lytaniis Lauretanis Deprompta, Ac Sacro Poemate Rythmico, Biblicis Sententiis, ac Figuris, solidis sanctorum Patrum effatis, ac variis probatorum Auctorum Discursibus*, Augustae Vindelicorum, Apud Joann, Philippum Steudnerum, Typis Antonii Nepperschmidii, 1700, pág. 76. Cfr. LÓPEZ CALDERÓN, Carme. "Parida y donzella, ¿cómo pudo ser? El que nació de ella, bien lo pudo hacer. Emblemas para glosar la maternidad virginal de María". En: VV. AA. *Confluencia de la imagen y palabra*. Valencia: Universidat de València, págs. 279-292.

[19] CAMTIMPRÉ, Tomás. *Codex Granatensis*, 203.

[20] Al respecto, véase CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *La Mystérieuse emblématique de Jésus-Christ. Le Bestiaire du Christ*. París: Éditions Desclée de Brouwer, 1940. Cfr. SEBASTIÁN, Santiago. *El Fisiologo atribuido a San Epifanio, seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid: Tuero, 1986, pág. 6.

[21] Símbolo de Cristo en el *Fisiólogo* griego: "Es un animal pequeño, como una cabra; pero muy huidizo, y los cazadores no pueden acercarse a él pues tiene gran astucia. Tiene un cuerno en mitad de la cabeza. Expliquemos ahora cómo se le atrapa. Envían a su encuentro a una pura doncella revestida de una túnica. El unicornio salta al regazo de la doncella; ella lo amansa y él la sigue; así lo conduce al palacio del rey. Vemos así que el unicornio es la figura de nuestro Salvador, el cuerno de salvación alzado para nosotros en la casa de nuestro padre David. Los poderes celestiales no pudieron realizar la obra por sí solos, pero Él tuvo que hacerse carne y morar en el cuerpo de la verdadera Virgen María. / Existe otro atributo del unicornio. En los lugares en que vive hay un gran lago, al que todos los anímales acuden para beber. Pero, antes de que se reúnan, llega la serpiente y derrama su veneno sobre las aguas. Y cuando los animales advierten el veneno, no se atreven a beber sino que se apartan y aguardan al unicornio. Llega este, entra directamente en el lago y hace la señal de la cruz con su cuerno; entonces, el veneno se hace inofensivo, y todos los animales beben" (Cfr. MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1999, pág. 146).

[22] RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. T. 1, vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, págs. 200-201.

[23] SFONDRATI, Celestino. *Innocentia vindicata: in qua grauissimis argumentis ex S. Thoma petitis ostenditur angelicum doctorem pro Immaculato Conceptu Deiparae sensisse & scripsisse: pars prior theologica*, publicada en Sancti Galli, editada por el mismo monasterio de Sancti Galli e impresa por Jacobus Müller en 1698, Emblema 30 "Vnicornis".

[24] HÖRISCH, Jochen. "Farmaco e ídolo. L´unicorno como animal che promete salvezza e salute". En: VV. AA. *Sangue di drago, squame di serpente. Animali fantastici al castello del Buonconsiglio*, cat. exp. Castello del Buonconsiglio, Trento (I), 10 agosto 2013 al 6 gennaio 2014. Milano/Genève: Skira, 2013, págs. 279-287, vid. esp. págs. 283-285.

[25] MARTÍN PUENTE, Cristina y ANDÚJAR CANTÓN, José Ignacio. "El (re)descubrimiento de la figura de Ovidio en la Edad Media". En: MEIRINHOS, José y LÓPEZ, Celia (Eds.). *Secrets and Discovery in the Métudes Mediiddle Ages*. (Proceedings of the 5th European Congress of the Fédération Internationale des Instituts d´Études Mediévales, 2013). *Textes Et Etudes Du Moyen Age*, 90. Barcelona-Roma: Fédération Internationale des Instituts d´Études Mediévales, 2017, págs. 431-443, vid. esp. pág. 436.

[26] BOCCACCIO, Giovanni. *De claris mulieribus* LXXVII: *De Claudia Quinta muliere romana*.

[27] PRAT FERRER, Juan José. "Los Exempla medievales: una etapa escrita entre dos oralidades". *Oppidum. Cuadernos de investigación* (Segovia), 3 (2007), págs. 165-188.

[28] GUARDIOLA, Conrado. "La `Summa de Poenitentia´ de Servasanctus de Faenza, una de las fuentes del Libro de los exemplos por ABC". *Antonianum* (Roma), 2-3 (1988), págs. 259-277.

[29] PLINIO. *Historia Natural* IX, 35, 107.

[30] *EL FISIÓLOGO. Bestiario medieval*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971. traducción de la Versión y por Marino Ayerra Redín y Nilda Guglielmi, con introducción y notas de Nilda Guglielmi, pág. 65. El *Fisiólogo* griego aclara que el principio fecundador es el Espíritu Santo (MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario*… Op. cit., pág. 124).

[31] CAMERARIO, Joachim. *Symbolorum & emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria quarta*, coepta absoluta post eius obitum a Ludouico Camerario. Leipzig: Typis Voegelinianis, 1604, LIX.

[32] GARCÍA MASEGOSA, Antonio. "Las yeguas fecundadas por el viento". *Minius*. *Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía* (Vigo), 5 (1996), págs. 97-101.

[33] MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario*… Op. cit., pág. 107.

[34] GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. A Coruña: SIELAE y Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2010, pág. 195.

[35] SAN LEÓN MAGNO, *Sermón 1 en la Natividad del Señor*, 2.3. PL 54, 191-192.

[36] Tipo de razonamiento seguido por Franz de Retz en el *Defensorium*.

[37] GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Symbola et emblemata avium*… Op. cit., pág. 223.

[38] HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Ed. e introd. de J. M.ª González de Zárate. Madrid: Ediciones Akal, 1991, págs. 29-210.

[39] ELIANO, Claudio. *Historia de los animales. Libros I-VIII*. Ed. de Díaz Regañón. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1984, pág. 141.

[40] *EL FISIÓLOGO. Bestiario medieval*… Op. cit. pág. 72.

[41] *Die Goldene Bilderbibel*. Luzern: Faksimile Verlag Luzern, 1993.

[42] ZOEPFL, Friedrich. "Defensorium…". Op. cit., págs. 1206-1218.

# EMBLEMÁTICA EN EL MARGEN: SUS VARIACIONES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI*

# EMBLEMATIC IN THE MARGIN: ITS VARIATIONS IN THE SECOND HALF OF THE 16TH CENTURY


## Resumen

En este artículo he pretendido hacer una aproximación a creaciones en los inicios del género emblemático en España, que parten de los mismos principios de dicho género, vinculando imagen y texto, pero que tienen una configuración muy sui generis y al margen de las normas.



## Palabras clave

Emblemática, España, Grabado, Impresores, Retrato.



## María José Cuesta García de Leonardo

Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, España


Mis investigaciones se han dirigido hacía las arquitecturas efímeras desplegadas en celebraciones en España durante los siglos XVII, XVIII y XIX, y hacia la emblemática, protagonista en las anteriores decoraciones. Estos estudios me han conducido hacia otro campo que es el del grabado en España, añadiendo el siglo XVI a los anteriores citados. Fruto de ello son cursos de doctorado, publicaciones de artículos, libros, conferencias y proyectos de investigación en los que participo.


## Abstract

In this article I have tried to make an approach to creations at the beginning of the emblematic genre in Spain, which start from the same principles of said genre, linking image and text, but which have a very sui generis configuration and outside the norms.



## Key words

Emblematic, Engraving, Portrait, Printers, Spain.



* Este estudio es parte del proyecto de I+D+i "Tres siglos de arte del grabado (XVI-XVIII): estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo. Nuevos enfoques" (PID2019-104433GB-I00) financiado por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033.



Código ORCID: 0000-0001-5294-1935



ISSN 2254-7037

DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0010

Fecha de recepción: 18/III/2024
Fecha de revisión: 09/IV/2024
Fecha de aceptación: 09/IV/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024

# EMBLEMÁTICA EN EL MARGEN: SUS VARIACIONES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

Entre la multitud de lenguajes posibles[1], observamos tres: el de la imagen, el de la palabra y el que conjuga esos dos. Esta fórmula se dispara en el s. XVI más allá de la pretensión didáctica. Es un lenguaje que usa la sugerencia, apela a la imaginación, y difícilmente se podría dar si se utilizara solo imagen o solo palabra; es el de la emblemática, el cual florece tras la impresión de los textos fundacionales: los emblemas de Alciato (1531); la *Hieroglyphica* de Horapolo (1505-1543); la de Valeriano (1556); Giovio y las empresas de los grandes hombres (1555) … Pero también y antes, en las empresas de reyes y caballeros[2], así como en las empresas de los impresores. Y se traduce en formas de hablar como describiendo una empresa, pensando en imágenes (como Sta. Teresa de Jesús[3], S. Juan de Dios[4], etc.).

Es una forma de expresión que, como vía inteligente y atractiva, se abre de distintas formas que juegan y se complacen en la sutileza y ostentación de su propia sagacidad, exclusiva de una élite erudita. En lo formal y en el terreno emblemático, con frecuencia se salta la norma que pretende su regulación (Giovio —*Dialogo dell'imprese militari et amorose…*1555—; Horozco —*Emblemas Morales*, 1589—; …). Recordemos que, hacia la mitad del XVI, la norma se extiende; es el momento del derrumbe de las certidumbres renacentistas que, entre otras, garantizaban la posibilidad de comprender al mundo empírico y su creador desde la razón, con una moral derivada que incluía la religión cristiana junto a la belleza absoluta de la desnudez del cuerpo humano. Las tensiones espirituales que entonces se viven, harán aflorar contradicciones en lo ideológico (incluiremos la Reforma y el Concilio de Trento), acentuadas por conflictos bélicos en toda Europa. Ya no hay certeza sino incertidumbre; la necesidad de confiar en algo se hará perentoria. Y de la misma forma que los jesuitas se apresuran a sustituir derrumbadas convicciones por normas incuestionables, la naciente Academia de Bellas Artes dará las suyas. Y los teóricos del género emblemático, harán lo propio.

La norma dada por mentes expertas. Pero también la consciencia de su vacuidad, aunque fuera no haya nada: entonces, solo queda jugar con ella. Este es el espacio de las distintas fórmulas artísticas manieristas. Y al igual que Julio Romano, Arcimboldo o Serlio, en la emble-

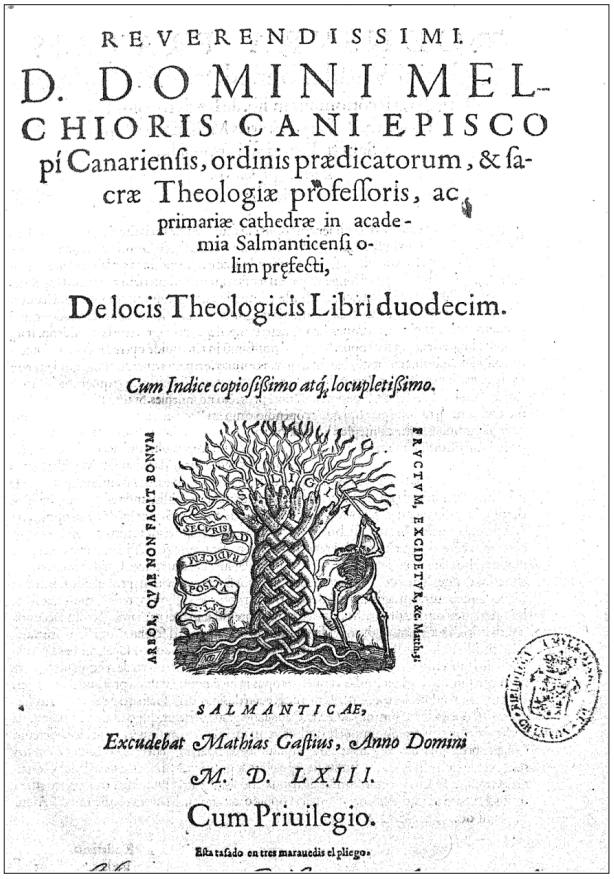

REVERENDISSIMI
D. DOMINI MEL-
CHIORIS CANI EPISCO
pi Canarienſis, ordinis prædicatorum, & ſa-
cræ Theologiæ profeſſoris, ac
primariæ cathedræ in acade-
mia Salmanticenſi o-
lim prefecti,
De locis Theologicis Libri duodecim.
Cum Indice copioſiſſimo atq; locupletiſſimo.
ARBOR, QVAE NON FACIT BONVM
FRVCTVM, EXCIDETVR, &c Matth.3.
SALMANTICAE,
Excudebat Mathias Gaſtius, Anno Domini
M. D. LXIII.
Cum Priuilegio.
Esta tasado en tres maraucdis el pliego.

*Fig. 1. Anónimo. Marca del impresor Mathias Gastius en De Locis Theologicis, de Melchor Cano. Xilografía. 1563. Salamanca. España. Universidad de Barcelona. Disponible en: https://marques.crai.ub.edu/es/impresor/a11606083/a11606083_0. [Fecha de acceso: 15/1/2024].*

mática, a pesar de los que tratarán de marcar la ortodoxia, otros jugarán con ella, a modo de transgresión con el juego inteligente y liberador, y con la imaginación, posibilitando el lugar de la escondida valoración de la subjetividad o de la evocación que se descubre solo a algunos. Mi recorrido se centra en el momento de la crisis del XVI, busca la elaboración *sui generis* donde lo que rige es el sentido especialmente subjetivo que origina ese lenguaje mixto, al margen de toda norma y, en ocasiones, anterior a la misma.

Significativas de ese momento son algunas marcas de impresores[5]; en ellas, síntesis de valores profesionales con otros de signo personal o moral, la armonía habitual de la época anterior desaparece: en Salamanca, 1563, vemos la del impresor Mathias Gastius[6], en *De Locis Theologicis*, de Melchor Cano. El contenido religioso es común con la empresa que aparece en la portada y representa un aparente árbol cuyo tronco está formado por los cuerpos trenzados de siete serpientes, los Siete Pecados Capitales. Sus colas son las raíces casi enterradas. Arriba sus cabezas, junto a las que se coloca la inicial de cada pecado, origen del acróstico SALIGIA (iniciales de: *superbia, avaritia, luxuria, invidia, gula, ira, accidia*); por ello, de sus bocas salen ramas desnudas, sin hojas ni frutos, que forman la copa. A la izquierda del aparente árbol, una filacteria dice: SECURIS AD/ RADICEM/ POSITA/ EST (el hacha está puesta junto a la raíz), descri-

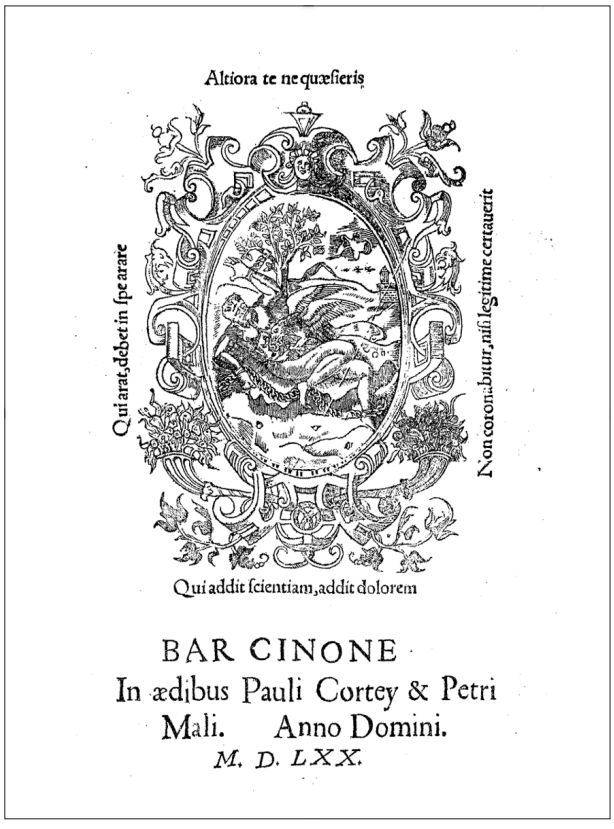

Altiora te ne quæſieris
Qui arat, debet in ſpe arare
Non coronabitur, niſi legitime certauerit
Qui addit ſcientiam, addit dolorem
BAR CINONE
In ædibus Pauli Cortey & Petri
Mali. Anno Domini.
M. D. LXX.

*Fig. 2. Anónimo. Marca de los impresores Cortey y Malo en Sylua allegoriarum Sacrae Scripturae, de Jerónimo Lloret, Xilografía. 1570. Barcelona. España. Universidad de Barcelona. Disponible en: https://marques.crai.ub.edu/es/impresor/a11602417. [Fecha de acceso: 15/1/2024]*

biendo la acción de un esqueleto —la muerte— que está a la derecha, golpeando con su hacha la parte inferior del supuesto tronco, en el que ya hay una hendidura. La imagen se completa con una cita evangélica que resumiría simbólicamente la escena: (izquierda:) "ARBOR, QUAE NON FACIT BONUM (derecha:) FRUCTUM, EXCIDETUR, etc. Math.3". (Árbol que no de buen fruto, será cortado). Los niveles de exigencia moral para el impresor y su trabajo, traducidos en la importancia que debe tener el libro, se plasman de forma agresiva, incluyendo un drástico castigo, síntoma de las tensiones espirituales contemporáneas. En 1572 sería detenido por la Inquisición acusado de luteranismo, causa que no prosperó. En una pequeña cartela a la izquierda, MG (Mathias Gastius).

Más inquietante resulta la empresa de Cortey y Malo[7] en S*ylua allegoriarum Sacrae Scripturae*[8]*,* Barcelona, 1570. En un óvalo enmarcado con decoración manierista, se representa sobre rocas —las del Cáucaso— a Prometeo, con sus pies y mano derecha encadenados a ellas, y la izquierda a la rama de un árbol. Con cara triste, desnudo, contempla impotente a un águila de extensas alas que, sobre su pecho, le devora durante el día el hígado (sede del conocimiento) que se regenera durante la noche. Prometeo había creado a los hombres con barro y a imagen de los dioses. Zeus le castigó de esta forma por haberles dado el fuego, robado a los dioses y origen del saber de todas las artes que Prometeo les descubría. También castigó a los hombres —así casi igualados a los dioses—, con males derivados de esos saberes[9]. A partir del mito, las inscripciones aportan turbadoras observaciones. Desde el mismo libro frenan al hombre en el conocimiento, en pretender saber más de lo debido: (arriba) *Altiora te ne quaesieris* [Eclesiástico 3, 21: "No busques lo que te sobrepasa… (23: pues más de lo que alcanza la inteligencia humana se te ha mostrado ya")]; le instan a no salir de lo permitido en ese conocimiento: (dcha.) *Non coronabitur, nisi legitime certauerit.*




*Fig. 3. Juan de Vingles. Portada de Juan de Icíar, Recopilacion subtilissima, intitulada Orthographia pratica… Xilografía. 1548. Zaragoza. España. Biblioteca Nacional de España. Disponible en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/180783. [Fecha de acceso: 15/1/2024].*

(S. Pablo, 2 a Timoteo, 2, 5: "Solo será coronado el que compite legítimamente"); y señalan los dolores que la sabiduría aporta: (abajo) *Qui addit scientiam, addit dolorem*. (Eclesiastés 1, 18.: "Donde abunda sabiduría, abundan penas y quien acumula ciencia acumula dolor"). Pero animan a la esperanza en el esfuerzo: (izquierda) *Qui arat, debet in spe arare*. (S. Pablo, I Cor. 9, 10: "El que ara, en esperanza debe arar"). El uso de esta empresa refleja las contradicciones espirituales del momento, compañeras del castigo al saber que no respeta los límites impuestos.

Quizás a los mismos sentimientos responde la fórmula elaborada por Juan de Icíar (Durango, ca. 1522– ¿Logroño?, después de 1572). Si defi-




*Fig. 4. Juan de Vingles. Interior sin paginar de Juan de Icíar, Recopilacion subtilissima, intitulada Orthographia pratica… Xilografía. 1548. Zaragoza. España. Biblioteca Nacional de España. Disponible en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/180783. [Fecha de acceso: 15/1/2024].*




*Fig. 5. Juan de Vingles. Interior sin paginar de Juan de Icíar, Recopilacion subtilissima, intitulada Orthographia pratica… Xilografía. 1548. Zaragoza. España. Biblioteca Nacional de España. Disponible en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/180783. [Fecha de acceso: 15/1/2024].*

nimos empresa en el terreno de lo personal y además en un ámbito cercano al mundo de la imprenta, Icíar hace extensivo física y moralmente tal concepto a la elaboración de un libro[10]. Fue humanista, matemático, gramático y autor en 1548 del primer manual para la enseñanza de la caligrafía en España: *Recopilacion subtilissima, intitulada Orthographia pratica*[11]. En él, con xilografías abiertas por Juan de Vingles, muestra distintos tipos de letras. Icíar lo concibe en su totalidad como una empresa, formulada desde la portada con un deseo o lema al que se responde al pasar las páginas. Tal juego se mantendrá en posteriores reediciones. Expone una aspiración moral que se transmite junto a su enseñanza. El valor dado a ambas se une al que da a su propia personalidad, indisociable de sus dos retratos incluidos en el libro. El primero en la portada, origen del concepto de empresa referido, con un pórtico arquitectónico evocador del inicio. En él, dos pilastras sujetan un frontón; dentro, Icíar, rodeado de libros, en su estudio, cuya importancia traduce la inscripción que lo circunscribe: O MVTESCERE FACIATIS INPRVDĒTIU(M) [imprudentium] HOMINV(M) IGNORANTIĀ[12] (Ojalá hagáis enmudecer la ignorancia de los imprudentes). Tal ignorancia se representa por dos bustos masculinos con orejas de asnos en los podios pisados por dos figuras femeninas-términos, con el pecho descubierto, alusivas a la verdad o la sabiduría; éstas, junto a las pilastras, sostienen una gran cartela con el título y autores del libro, cuya aportación vencería a la ignorancia. En su estudio, Icíar con la derecha escribe en un libro, con pluma, estilete y tintero, y con la izquierda sostiene un ábaco, mostrando sus conocimientos literarios y matemáticos; una jarra medio llena, un reloj de arena y una vela, aluden al paso del tiempo y al esfuerzo que se extiende en él para lograr tales saberes. En ambos insisten dos alegorías femeninas desde las esquinas del frontón, portadoras de sus símbolos (a la izquierda y lado derecho de Icíar: tintero, plumas, estilete; y a la derecha: compás, reglas, cartabón y ábaco). Las alegorías, en pie sobre respectivos orbes y aladas, llevan filacterias cuyo texto unido dice: SOLI DEO HONOR ET GLORIA. En los momentos en que se está desarrollando el Concilio de Trento (1545-1563), Icíar no puede dejar de reconocer un sometimiento de la universalidad de saberes a la fe, en la totalidad del mundo. Pero, sobre todo, espera que el conocimiento supere a la

ignorancia; a tal deseo se responde con su enseñanza, en la que pone, como señala en el lema con el que inicia casi todas las páginas, SPES UNICA.

Y así, cada página responde al deseo originario y todas son magníficas xilografías manieristas de Juan de Vingles: su belleza ornamental y la relevancia de su contenido (distintos tipos de letras[13] donde la importancia del grabador es evidente) justifican que, desde la portada, se señalen ambos autores, el literario y el grabador[14]. Tándem evidente en el segundo retrato de Icíar: de mano de Vingles se muestra su rostro, casi de frente, excepcionalmente realista[15]; este es un efecto aún novedoso que se detalla con la inscripción (IOANNES DE YCIAR AETATIS SUE (suae) ANNO XXV), denotador de su autoestima y del aprecio de Icíar hacia el grabador, capaz de reproducir su rostro y sus enseñanzas. Y ahí interpretamos el texto de los renglones inferiores: *Exprimit is mentem, qui solus corpora plasmat. Corporis ast umbras pingito docta manus* (Solo quien modela cuerpos reproduce la mente. Que una mano docta pinte las sombras del cuerpo). De tal manera, su propia imagen se muestra en forma emblemática[16], en el contexto




*Fig. 6. Juan de Vingles. Retrato de Juan de Icíar. Interior sin paginar de Juan de Icíar, Recopilacion subtilissima, intitulada Orthographia pratica… Xilografía. 1548. Zaragoza.España. Biblioteca Nacional de España. Disponible en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/180783. [Fecha de acceso: 15/1/2024].*




*Fig. 7. Anónimo. Retrato de Pedro Guerrero. Portada del libro CANONES ET DECRETA … Xilografía. 1564. Granada. España. Biblioteca Universidad de Granada. Disponible en: https://digibug.ugr.es/handle/10481/11352. [Fecha de acceso: 15/1/2024].*

inseparable de su obra, de su empresa o proyecto vital, y en la traducción de su subjetividad.

Retrato más metafórico y al modo emblemático es el del arzobispo de Granada, Pedro Guerrero (lo fue desde 1546 hasta 1576), en la portada del libro CANONES ET DECRETA[17] (Granada, 1564), de textos derivados del Concilio de Trento (1545-1563), a donde este había asistido enviado por el emperador Carlos V. La importancia del contenido implicó su inmediata publicación en distintas ciudades españolas[18] pero solo se resaltó el protagonismo del arzobispo en Granada, lugar de su sede, con un retrato enaltecedor: en la portada se representa vestido con mitra, armadura, espada y escudo, matando a la herejía y coronado con el laurel y la palma de la victoria por un angelito. Se identifica por su escudo (partido: en la izquierda, cuatro franjas horizontales inclinadas hacia el centro —rojas, sobre fondo amarillo—; en la derecha, una granada abierta, muestra sus granos y lleva corona real) y por su lema: EX-ALTO CERTANTI, en filacteria que sobrevuela. Está de pie, con el cuerpo contorneado desde el perfil a la derecha de la cabeza, hasta la visión frontal del resto del cuerpo, avanzando la pierna izquierda. El texto que acompaña[19], entresacado de cartas de S. Pablo, explica la imagen: *Induite vos armaturam Fidei* (iría revestido de las armas de la Fe). Lleva la coraza de la Justicia (*loricam Iustitiae*). En su derecha, la espada del Espíritu (*gladium Spiritus, quod est verbum Dei*) que clava en el pecho de la herejía o dragón de tres cabezas y cuatro patas, agitadas impotentes a los pies del arzobispo (lo que es frecuente fórmula icónica adoptada por la alegoría de la Religión venciendo a la herejía, evocando una identificación). Con la izquierda sujeta la capa que le envuelve y lleva su escudo, enganchado con una cadena. Es la representación de un Guerrero por la Fe (y juega con su apellido), por lo que su escudo es el de esta (*sumentes scutum Fidei*). No lleva yelmo (*galeam salutis*) sino mitra arzobispal, sobre la que es coronado como vencedor contra la

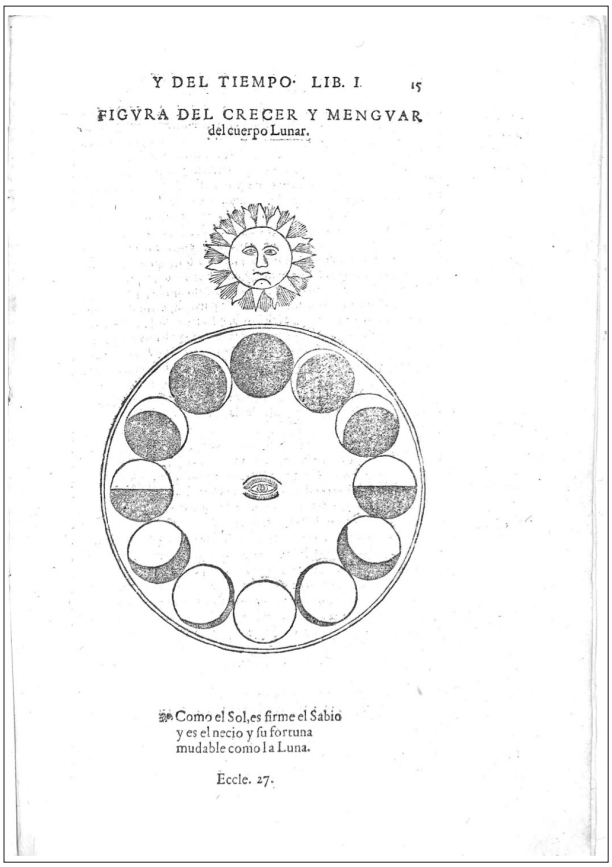



***Fig. 8. Anónimo. Principis Ferdinandi. Interior de Juan Latino: AD CATHOLICVM, PARITER ET INVICTISSIMVM PHILIPPVM DEI GRATIA HISPANIARUM REGEM,… p.12. Xilografía. 1573. Granada. España. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: https://books.google.es/books?id=qOUW2c213k0C&printsec=frontcover&hl=es#v=thumbnail&q&f=false. [Fecha de acceso: 15/1/2024].***

herejía protestante tras legítimo combate (*Non coronabitur, nisi qui legitime certaverit*). Y esa lucha es su empresa vital, en la cual, y en su recompensa incide su lema, EX-ALTO CERTANTI ("la fuerza de Dios para el que lucha"[20]).

Otra empresa *sui generis* es la que elabora en Granada Juan Latino[21], autor de dos libros (1573 y 1576) alabando a Felipe II por distintos hechos. Aunque su referente es Paulo Giovio[22], realiza empresas para ambos usando como *pictura* un escudo alusivo a la persona a quien se dedica tal empresa (rey y allegados), al que coloca mote y versos o epigramas. Puesto que el conjunto ya está estudiado[23], lo menciono

por las características que ahora resalto y me detengo en una empresa integrada en su primer libro[24] (1573), en el que honra a Felipe II por el nacimiento de su hijo Fernando y por la victoria de Lepanto. En ella, dedicada a Fernando, podemos atisbar cierta autocensura: ya que lo esencial del libro es la parte denominada *AVSTRIAS CARMEN, DE EXCELLENTISSIMI DOMINI. D. IOANNIS ab Austria… in Victoria …,* y su protagonista, D. Juan, carece de empresa, a diferencia del resto de los personajes citados, pensamos que esta iba dedicada a D. Juan y no a Fernando, como finalmente quedó, con añadidos y explicaciones que modifican lo que sería el sentido lógico originario. Latino utiliza el escudo de los Reyes Católicos (victoriosos como D. Juan de lo musulmán) con el águila nimbada de S. Juan (santo homónimo de tal príncipe) y con el Collar del Toison que incorpora Carlos V (padre del mismo). En la parte superior y a modo de mote: *PRINCEPS VT AQVILA Turcarum victrix surgit Regina per orbem COELITVS*. (El príncipe surge victorioso de los turcos como el águila viniendo del cielo es reina en el orbe). Y sigue la inscripción (derecha, abajo e izquierda): *VNVM IMPERIVM, ENSIS VNVS*, *REX VNICVS ORBIS* (Un imperio, una espada, un rey único para el mundo). La *subscriptio*: *Nunc Aquila, Hispanis devolat Astra super. Sic princeps victor coelesti Marte timendus Ecclesae Christi proferet imperium: Catholico hunc siquidem peperit Regina Philippo, Catholica Hispanis edidit Anna piis*. (Como el águila sobrevuela a los hispanos por encima de las estrellas, así el príncipe victorioso, que debe ser temido por el divino Marte, extiende el poder de la iglesia de Cristo: pues si la reina lo engendró para el Católico Felipe, la católica Ana lo dio a luz para los piadosos hispanos). Quizás estos dos versos inferiores se añadan para resignificar su empresa, a lo que contribuye una explicación marginal —inexistente e innecesaria en las otras composiciones—, que dice: *Confertur prínceps cum Aquila. E parentibus catholicis prínceps filius catholicus Hispanis datus.* (Es comparado el príncipe con el águila. De unos padres católicos, un hijo príncipe católico fue entregado a los hispanos). En todo caso, tanto si se dirige a Juan como a Fernando, de mano de Latino el escudo y los textos se han transformado en una empresa.


Y DEL TIEMPO· LIB. I. 15

FIGVRA DEL CRECER Y MENGVAR del cuerpo Lunar.

Como el Sol,es firme el Sabio y es el necio y su fortuna mudable como la Luna.

Eccle. 27.

***Fig. 9. Anónimo. "Figura del crecer y menguar del cuerpo Lunar". Interior de Ioan Paulo Gallucio Saloense, Theatro del mundo y de el tiempo… Libro Primero, pág. 15. Xilografía. 1606. Granada. España. Junta de Andalucía. Disponible en: https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=6610. [Fecha de acceso: 15/1/2024].***

Sobrepasando el margen de tiempo elegido, vemos que el concepto de libro como recopilación de empresas de contenido moral está presente en *Theatro del mundo y de el tiempo*[25], Granada, 1606[26]. En él, intercaladas a lo largo del texto, 232 imágenes xilográficas explican la Tierra, las inclinaciones de sus ejes, giros, trayectorias con relación al sol, la luna, implicaciones horarias, meteorológicas, estacionales,

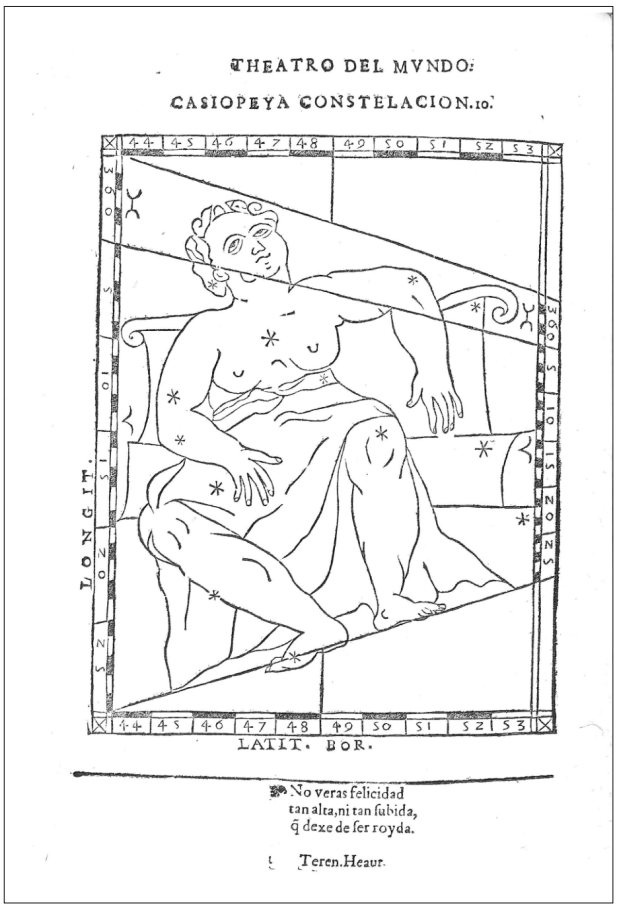



***Fig. 10. Anónimo. "Casiopeya Constelacion. 10". Interior de Ioan Paulo Gallucio Saloense, Theatro del mundo y de el tiempo… Libro V, p. 275vo. Xilografía. 1606. Granada. España. Junta de Andalucía. Disponible en: https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=6610. [Fecha de acceso: 15/1/2024].***

constelaciones, etc. Debajo de cada dibujo, tres o cuatro versos metamorfoseados desde textos bíblicos o clásicos, cifran un consejo moral, vinculable a lo enseñado con el dibujo. Dado el tema, siempre se evidencia la sabiduría y el poder de Dios creador y eterno. El resto de las enseñanzas giran en torno a Cristo, al rápido paso del tiempo y la importancia de pensar en las postrimerías, en la bienaventuranza o castigo eterno, en el arrepentimiento… Se advierte que la predicción del futuro por las estrellas es engañosa. Y si son figuras mitológicas las que aparecen en las constelaciones, se insiste en la falsedad de tales dioses y sus historias.

Observamos unos ejemplos: la "Figura del crecer y menguar del cuerpo Lunar"[27] representa un gran círculo en el que se inscribe la órbita de la luna y sus distintas fases, desglosadas en doce; un gran ojo en el centro del círculo, en el lugar de la tierra, simula el contemplador. Y desde fuera, presidiendo e inamovible, observa el Sol, con rostro serio. Debajo, como *subscriptio*: "Como el Sol, es firme el Sabio y es el necio y su fortuna mudable como la Luna. *Eccle. 27*".

"Casiopeya Constelacion 10"[28]. Rodeada por un marco en el que aparecen mediciones sobre la longitud y la latitud en relación con las casas zodiacales, se representa en un trono Casiopea, de frente, con rostro triste, brazos abiertos y caídos, torso y parte inferior de las piernas descubiertos y túnica desde la cintura. En el cuerpo y en el asiento se colocan las estrellas integrantes. Casiopea era feliz reina de Etiopía y madre de Andrómeda, odiada por las Nereidas al enorgullecerse de su belleza, lo que provocó el escarmiento de Poseidón. Si el monstruo marino Cetus, por él enviado, no termina por arruinar su reino ni tampoco devora a Andrómeda, salvada por Perseo, el castigo se logra cuando, al ser catasterizados los personajes de esta historia por voluntad de Atenea, Poseidón consigue que Casiopea, erguida y sentada en el inicio de su recorrido celeste, lo finalice con las piernas para arriba y la cabeza abajo, en ridícula postura[29]. La *subscriptio* alude a la envidia y al cambio imprevisto de la fortuna: "No veras felicidad tan alta, ni tan subida, que dexe de ser royda. *Teren. Heaut*"[30].

Son imágenes que, a la enseñanza física pretendida, le añaden la moral de forma cercana a la emblemática. Con los ejemplos observados he querido dirigir la atención hacia un campo de la emblemática que, al margen de la norma, fue capaz de crear jugando con múltiples posibilidades formales y evocadoras, siempre con la unión de imagen y texto y, en un momento en el que la expresión subjetiva buscaba cauces.

## NOTAS

[1] Este estudio es parte del proyecto de I+D+i "Tres siglos de arte del grabado (XVI-XVIII): estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo. Nuevos enfoques" (PID2019-104433GB-I00) financiado por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033.

[2] "Los inicios del género fueron muy tempranos en España: así lo evidencia…el uso de divisas por parte de reyes españoles de reinos muy antiguos … Algunas de … los siglos XI y XII". MACEIRAS LAFUENTE, Andrea. *Empresas o divisas (invenciones y letras) de reyes, caballeros y eclesiásticos españoles: un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629.* Tesis Doctoral. A Coruña: Universidade da Coruña, 2015, Vol. I, pág. 145.

[3] Recordemos la frase de Sta. Teresa de Jesús (1515-1582): "Andan los demonios como jugando a la pelota con el alma" ("La vida de la Santa Madre Teresa de Jesús y algunas de las mercedes que Dios le hizo, escritas por Ella misma, por mandado de su Confessor", en: *Obras de la Gloriosa Madre Santa Teresa de Jesús, Fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la primera observancia*. Tomo Primero. Bruselas, 1740, pág. 142), origen del posterior emblema *Reges Deus habet quasi Pilas*, de J. de Solorzano Pereira, en su *Emblemata Centum, Regio Política*. Madrid, 1653. PRAZ, Mario. *Estudios de Emblemática.* Madrid: Siruela, 1989, pág. 19.

[4] CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M.ª José. "De mi corazón al tuyo. El uso de la empresa en la transmisión de mensajes y sentimientos particulares". En: VV.AA. *IGNORANTI QUEM PORTUM PETAT, NULLUS SUUS VENTUS EST. Novos caminos e desafíos dos estudos icónico-textuais*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2023, págs. 231-244.

[5] A finales del siglo XV ya hay marcas de impresores como empresas. Ver: VINDEL, Francisco. *Escudos y marcas tipográficas de los impresores en España durante el siglo XV (1485-1500).* Madrid: Imprenta Torrent, 1935; VINDEL, Francisco. *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*. Barcelona: Orbis, 1942; *Marcas de impresores. 2726 marcas de 1.876 impresores desde el 1476 hasta el 1907 en los libros de la colección del CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo*. Universitat de Barcelona. Disponible en: https://marques.crai.ub.edu/es/impresores. [Fecha de acceso: 01/01/2024]; Biblioteca de Catalunya. *Incunables*. Disponible en https://mdc.csuc.cat/digital/collection/incunableBC/id/14971. [Fecha de acceso: 07/12/23]. MARTÍN ABAD, Julián. "*Inspice signum***.** Reflexión metodológica para la creación de un instrumento de control de las marcas tipográficas españolas". *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias* (Lisboa), 33 (2014), págs. 45-73. Disponible en: https://doi.org/10.4000/cultura.2354. [Fecha de acceso: 03/01/2024]; *Symbola. Divisas o empresas históricas. BIDISO*. Disponible en: https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/listar. [Fecha de acceso: 03/01/2024]; LÓPEZ POZA, Sagrario. "Los estudios sobre Emblemática: logros, perspectivas y tendencias de investigación". *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita* (Alcalá de Henares)*,* 6 (1999), págs. 81-95 (Debemos añadir como fundamentales, gran número de publicaciones de esta autora).

[6] Xilografía anónima. CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita. "Aproximación iconográfica a la figura del impresor a través de sus marcas tipográficas. Una visión emblemática del siglo XVI". *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid)*,* 21 (2002), págs. 49-75; MARTÍN ABAD, Julián. "*Inspice signum***.** Reflexión metodológica…". Op. cit.; *Marcas de impresores. 2726 marcas de 1.876*… Op. cit.; GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, Luis. "Matias Gast". En: *Real Academia de la Historia. Diccionario Bibliográfico Electrónico*. Disponible en: https://dbe.rah.es/biografias/49371/matias-gast. [Fecha de acceso: 16/01/2024].

[7] Xilografía anónima al final del libro. Pablo Cortey y Pedro Malo se asocian en 1568. BOTANCH ALBÓ, Eduard. *Marques tipogràfiques d'àmbit català (segles XV-XVII). Repertori i estudi.* Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016, págs. 242-244. Disponible en: https://marques.crai.ub.edu/es/impresor/a11602417. [Fecha de acceso: 13/01/2024].

[8] LLORET, Jerónimo. *Sylua allegoriarum Sacrae Scripturae mysticos ieius sensus, et magna etiam ex parte literales complectens syncerae theologiae candidatis perutilis ac necesaria*… Barcinone: in aedibus Pauli Cortey & Petri Mali, 1570.

[9] "Se dice que el águila de Júpiter desgarra continuamente el hígado de Prometeo porque en los hombres más prudentes la mente siempre se ve solicitada a varias reflexiones… el hígado es movimiento de la razón… algunos sabios creyeron que este era la sede para las reflexiones de la mente". CONTI, Natale. *Mitología*. Trad. introd. y notas: Rosa M.ª Iglesias Montiel y M.ª Consuelo. Álvarez Morán. Murcia: Universidad de Murcia, 2006 [1551], pág. 249.

[10] CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M.ª José. "De mi corazón al tuyo…". Op. cit.

[11] *Recopilacion subtilissima, intitulada Orthographia pratica:en la qual se enseña a escreuir perfectamente, ansi por pratica como por geometria todas las suertes de letras que mas en nuestra España y fuera della se vsan / hecho y experimentado por Iua[n] de Yciar Vizcayno, escriptor de libros; y cortado por Iuan de Vingles Frances. Es materia de si muy provechosa para toda calidad de personas que en este exercicio se quisieren exercitar. Impresso en Çaragoça, por Bartholome de Nagera M.D.XL.VIII.* Todos sus grabados son xilográficos y de la mano de J. de Vingles.

[12] O MVTESCERE FACIATIS IN PRVDĒTIU(M) [imprudentium] HOMINV(M) IGNORANTIĀ (Ojalá hagáis enmudecer la ignorancia de los imprudentes). Es de 1.ª Carta de S. Pedro, 2, 15. Agradezco las traducciones del latín (todas las que voy a utilizar) al Profesor Doctor en Lenguas Clásicas Andrés Masiá González.

[13] Para poner los tipos de letras usa distintos textos: encabezamientos de cartas particulares, documentos oficiales, refranes o consejos morales… cuya enseñanza añade a la caligráfica.

[14] En la portada, el nombre del grabador aparece completo en la cartela del título, junto al de Icíar, y además en otra pequeña cartela inferior, sujeta por dos angelitos, en el interior de un corazón, con sus iniciales, afirmando su autoría de tal portada, en diseño y grabado: I. D. V. M. F.: Juan De Vingles Me Fecit. En el resto de las páginas del libro pone o no *fecit*, lo que implica que la elaboración previa es de Icíar en el segundo caso.

[15] Sobre Vingles e Icíar, ver: CHECA CREMADES, Fernando. *Summa Artis. Historia General del Arte, XXXI. El Grabado en España (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Espasa Calpe, 1987, págs. 35-37 y 180.

[16] Me interesa destacar cómo los retratos que utilizan esta fórmula, próxima a lo emblemático y para los que Rafael Zafra reivindica la denominación genérica de Icones, tienen referentes posteriores al que ahora estudiamos; por ejemplo: *Prontuarii iconum insigniorum* (G. Rouille, 1553), *Insignium aliquot virorum icones* (J. de Tournes, 1559), *Virorum doctorum de disciplinas benemerentium efigies* (B. Arias Montano, P. Galle, 1572), o *Icones sive imagines virorum literis illustrium* (N. Reusner, 1587). Ver: ZAFRA MOLINA, Rafael. "Los icones de varones ilustres: un género emblemático". *Imago: revista de emblemática y cultura visual* (Valencia), 6 (2014), págs. 129-143.

[17] *CANONES ET DECRETA SACROSANCTI OECUMENICI, ET GENERALIS CONCILII TRIDENTINI. Sub Paulo III, Iulio III, Pio IIII, Pont. Max*. Granatae Apud Antonium Nebrissensem et Garciam Brionidem M.D.LXIIII Cum facultate Regii Senatus, Impensis Ioannis Diaz et Martini à Salvaterra: in quorum aedibus venundantur. El grabado xilográfico es anónimo.

[18] Esta es la primera edición granadina y se hace con licencia del impresor Andrés Angulo, de Alcalá. Al ser decretos del Concilio de Trento, "debían ser publicados con rapidez, por lo que se imprimen simultáneamente en Alcalá de Henares, Barcelona, Granada, Salamanca, Valencia, Valladolid y Zaragoza" (según la ficha del libro granadino en la Biblioteca Universitaria de Granada, Hospital Real: a-036-301.pdf; Disponible en: http://hdl.handle.net/10481/11352. [Fecha de acceso: 23/12/23]. Las portadas de todas estas ediciones son distintas.

[19] Son frases hechas con palabras entresacadas de textos de S. Pablo: (Izquierda:) "Induite vos armaturam Fidei: loricam Iustitiae, (arriba:) sumentes scutum Fidei, galeam salutis, (derecha:) et gladium Spiritus, quod est verbum Dei. Ad Eph. 6" (abajo:) "Non coronabitur, nisi qui legitime certaverit. 2 Timoth. 2". (Revestíos…de las armas de la Fe; la Justicia como coraza abrazando el escudo de la Fe, el yelmo de la salvación, y la espada del Espíritu que es la palabra de Dios (Efesios, 6, 11-17). No recibe la corona quien no ha competido según el reglamento (2 Timoteo, 12, 5).



[20] Según traducción de: ABAD LEÓN, F. "Pedro Guerrero". *Real Academia de la Historia. Diccionario Bibliográfico Electrónico*. Disponible en: https://dbe.rah.es/biografias/17096/pedro-guerrero#:~:text=El%20lema%20de%20su%20escudo,Dios%20para%20el%20que%20lucha%E2%80%9D. [Fecha de acceso: 01/01/2024].

[21] Juan de Sessa o Latino (Etiopía, 1518-Granada, ca. 1594-1597) fue latinista, gramático y poeta, de raza negra y origen esclavo; sus primeros años y educación fueron en el seno de la familia de los hijos del Gran Capitán Gonzalo Fernandez de Córdoba.

[22] GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'imprese militari et amorose di Monsignor Giovio Vescovo di Nocera*, Roma: Antonio Barre, 1555.

[23] CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José. "Juan de Sessa y el inicio de la Emblemática en España". En: MÍNGUEZ, Víctor, MORTE GARCÍA, Carmen, y GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. (Dirs.)., y SOROLLA ROMERO, Teresa (Coord.). *Humanismo y retórica visual*. Castellò de la Plana: Universitat Jaume I, 2024, págs. 269-285.

[24] Xilografía anónima. J. Latino: *AD CATHOLICVM, PARITER ET INVICTISSIMVM PHILIPPVM DEI GRATIA HISPAniarum Regem, de foelicissima serenissimi Ferdinandi Principis nativitate, epigrammatum liber. DE QUE SANCTISSIMI PII Quinti Romanae Ecclesiae Pontificis summi, rebus, et affectibus erga Philippum Regem Christianissimum, Liber unus. AVSTRIAS CARMEN, DE EXCELLENTISSIMI DOMINI. D. IOANNIS ab Austria, Caroli Quinti filii, ac Philippi invictissimi fratris, re bene gesta, in Victoria mirabilia eiusdem Philippi adversus perfidos Turcas parta, Ad Illustrissimum, partier et Reverendissimum. D. D. Petrum à Deza Praesidem, ac pro Philippo militiae praefectum. Per Magistrum Ioannem Latinum Garnatae studiosae adolescentiae moderatorem. Libri duo. CUM REGIAE MAIESTATIS PRIVILEGIO, GARNATAE. Ex officina Hugonis de Mena Anno 1573 Prostant in aedibus Ioannis Diaz Bibliopolae, in vico sanctae Mariae*. Y al final: *Apud inclytam Garnatam cum praevilegio Regiae, ac Catholicae Maiestatis, excudebat Hugo de Mena typographus accuratissimus: Anno à nativitate Domini, Millesimo, Quingentesimo, Septuagesimo Tertio.*

[25] *Theatro del mundo y de el tiempo* compuesto por Ioan Paulo Gallucio Saloense, Traducido de lengua Latina en Castellana, y añadido por Miguel Perez, Capellan del Rey nuestro Señor en su Real Capilla de Granada. Dirigido a Francisco Gonzalez de Heredia Cavallero

de la orden de Alcantara Secretario del Rey Nuestro Señor Inpresso En Granada en las casas del autor, por su industria y a su costa por Sebastian Muñoz Impressor de Libros Año de 1606. Sus grabados son xilografías anónimas.

[26] Antonio Moreno Garrido estudia este libro en: MORENO GARRIDO, Antonio. "El grabado en Granada durante el siglo XVII. II. La xilografía". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 15 (1978), págs. 17-221. Disponible en: https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/11120. [Fecha de acceso: 13/02/24].

[27] *Theatro del mundo…* Op. cit. Libro I, pág. 15.

[28] *Theatro del mundo…* Op. cit. Libro V, pág. 275vo.

[29] GARZÓN CÓRDOBA, Johanna Maryely. "El cielo como puesta en escena: el grupo de Céfeo en *Phaenomena* de Arato". *Synthesis* (La Plata), 29 (2022), pág. 124. Disponible en: https://doi.org/10.24215/1851779Xe124. [Fecha de acceso: 13/2024].

[30] TERENCIO AFRO, Publio (185-159 a.C.). *Heautontimorúmenos.*

# *INSTRUENDO DELECTA*: ALCIATO EN LAS APROBACIONES DE UNAS EXEQUIAS PERUANAS

# *INSTRUENDO DELECTA:* ALCIATO IN THE APPROVALS OF PERUVIAN FUNERALS


## Resumen

La relación festiva por las exequias de Feliciana de san Ignacio fue publicada en 1733 por fr. Álvaro Gaspar Enríquez, cuyo núcleo central es la oración predicada por fr. José del Castillo. El texto es una defensa de las virtudes de la fallecida sirviéndose de diversos símbolos. En las aprobaciones el propio orador es enaltecido con el mismo recurso. Los censores se presentaron como eruditos sabedores de la cultura simbólica y no se resistieron a que su intervención fuera puramente literaria.



## Palabras clave

Alciato, Cultura visual, Edad Moderna, Iconografia, Literatura emblemática.



## Silvia Cazalla Canto

Universidad de Granada, Campus Ceuta, España

Profesora en la Universidad de Granada, Campus Ceuta. En 2018 le fue concedida una beca del Scaliger Institute para su estancia predoctoral en la Universidad de Leiden. Una de sus líneas de investigación se orienta hacia la emblemática y la cultura visual desde una perspectiva panhispánica con especial atención al Virreinato del Perú y Filipinas. Participa en el proyecto Tres siglos de arte del grabado (MINECO) y tiene publicaciones en revistas especializadas y capítulos de libros.



## Abstract

The festive report for the funeral of Feliciana de San Ignacio was published in 1733 by fr. Álvaro Gaspar Enríquez, whose central core is the prayer preached by Br. José del Castillo. The text is a defense of the virtues of the deceased using various symbols. In the approvals the speaker himself is praised with the same resource. The censors presented themselves as knowledgeable scholars of symbolic culture and did not resist their intervention being purely literary.



## Key words

Alciato, Culture visual, Emblematic literatura, Iconography, Modern Age.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 15/III/2024
Fecha de revisión: 05/VI/2024
Fecha de aceptación: 13/VI/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



Código ORCID: 0000-0002-0354-7883



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0011

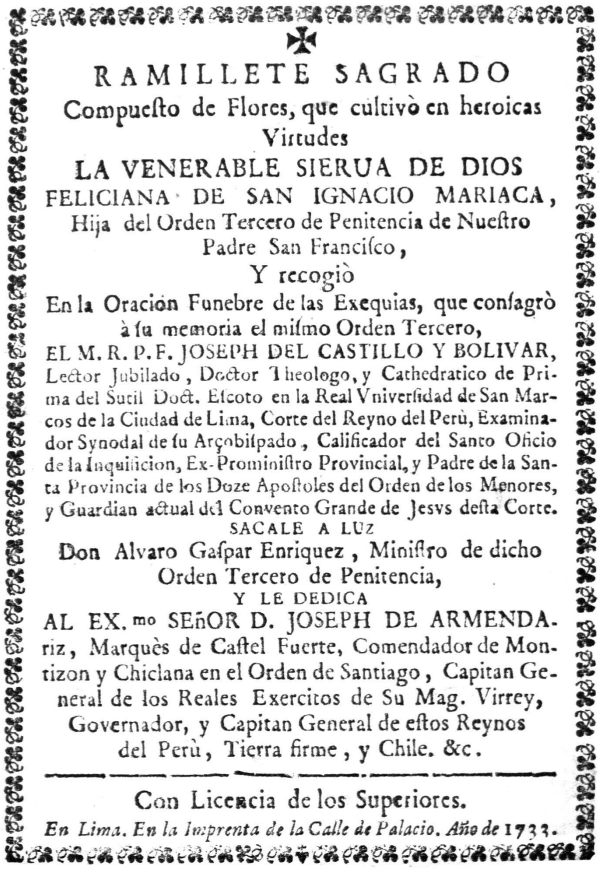
# *INSTRUENDO DELECTA:* ALCIATO EN LAS APROBACIONES DE UNAS EXEQUIAS PERUANAS



## 1. INTRODUCCIÓN

En febrero de 1732 Lima se vistió de luto tras el fallecimiento de la franciscana Feliciana de san Ignacio. La capital peruana participó en sus exequias albergando unos fastos, cuya "honorífica memoria, recuerda el espléndido luto de este fúnebre obsequioso teatro". Este festejo, retratado como un auténtico teatro, es descrito por fr. Álvaro Gaspar Enríquez en una relación festiva que publicó en la ciudad virreinal bajo el título *Ramillete Sagrado compuesto de flores*[1]. En él, el núcleo central atiende a la oración fúnebre que predicó fr. José del Castillo en el Convento de San Francisco, quien logró "ensalzar diestramente las flores, al modo que su aplaudida Hermana consiguió unir hermosamente las virtudes adornando su espíritu"[2], empleando la cultura visual como hilo argumental.

A su vez, en la relación festiva, no solo es elogiada Feliciana, sino que el propio orador es enaltecido en las aprobaciones. En ellas, los distintos censores se encargan de ponderar su dicción utilizando símbolos. Así se exhiben como eruditos conocedores de la cultura simbólica tan presente en la oratoria sagrada de la Edad Moderna; un



RAMILLETE SAGRADO
Compuesto de Flores, que cultivò en heroicas Virtudes
LA VENERABLE SIERVA DE DIOS
FELICIANA DE SAN IGNACIO MARIACA,
Hija del Orden Tercero de Penitencia de Nuestro Padre San Francisco,
Y recogiò
En la Oracion Funebre de las Exequias, que consagrò à su memoria el mismo Orden Tercero,
EL M. R. P. F. JOSEPH DEL CASTILLO Y BOLIVAR, Lector Jubilado, Doctor Theologo, y Cathedratico de Prima del Sutil Doct. Escoto en la Real Vniversidad de San Marcos de la Ciudad de Lima, Corte del Reyno del Perù, Examinador Synodal de su Arçobispado, Calificador del Santo Oficio de la Inquisicion, Ex-Provincial, y Padre de la Santa Provincia de los Doze Apostoles del Orden de los Menores, y Guardian actual del Convento Grande de Jesvs desta Corte.
SACALE A LUZ
Don Alvaro Gaspar Enriquez, Ministro de dicho Orden Tercero de Penitencia,
Y LE DEDICA
AL EX.mo SEñOR D. JOSEPH DE ARMENDARIZ, Marquès de Castel Fuerte, Comendador de Montizon y Chiclana en el Orden de Santiago, Capitan General de los Reales Exercitos de Su Mag. Virrey, Governador, y Capitan General de estos Reynos del Perù, Tierra firme, y Chile. &c.
Con Licencia de los Superiores.
*En Lima. En la Imprenta de la Calle de Palacio. Año de 1733.*

***Fig. 1. Álvaro Gaspar Enríquez. Ramillete Sagrado compuesto de flores. 1733. Lima, Perú.***

género que desvelaba el mensaje ideológico que la fiesta barroca propagaba revigorizando uno de los fines esenciales de la oratoria: *docere* y *delectare*. De este modo, los censores hicieron que en este panegírico convivieran otras manifestaciones artísticas que alimentan la labor creativa de José del Castillo y Álvaro Gaspar Enríquez.

## 2. CULTURA VISUAL EN *RAMILLETE SAGRADO*

La biografía de Feliciana de san Ignacio es escasa e imprecisa; no obstante, las descripciones existentes la señalan como una humilde "imitadora de santa Rosa de Santa María"[3]. Juan José de Salazar aporta algunos datos e indica su acercamiento a la orden franciscana desde su niñez[4]; además, destaca la actitud piadosa y humilde de la franciscana e incluso narra varios milagros acaecidos durante su vida.

Fallecida, sus exequias se celebran en Lima, y en ellas sobresale la figura de José del Castillo, quien decidió venerarla en su sermón figurando su vida en un ramillete simbólico. Tal fue el resultado que logró las alabanzas de todo aquel que estuvo presente y le escuchó. De esta forma lo describe el propio autor de la relación festiva:

> *Hallando mi estimación en este Ramillete Sagrado las calidades que dieron a la Antigüedad motivo justo de intitular Sermón florido a una Oración discreta y elegante, advirtió mi cuidado que […] su Autor, se admira con superiores realces […] le veneran y aclaman las Escuelas cuanto le aplauden y celebran los púlpitos, no llegándose a determinar si excede más en los primeros de discreto orador o en los aplausos de escolástico maestro*[5].

El ensalzamiento de este predicador se encuentra presente a lo largo de todo el texto, señalado como un "insigne orador, que, habla muy al alma, formando de este modo viva la Imagen de una idea"[6]. Y precisamente esa capacidad de crear la imagen de una idea es el motivo por el que su sermón se convierte en el corazón de la relación. Con este método crea un auténtico vergel simbólico con el fin de deleitar y conmover, de embelesar a sus oyentes, pues por cada virtud de Feliciana nace una flor en el imaginario colectivo del público presente gracias a su dicción[7].

Esta referencia floral, que figura la vida de la recién fallecida en un ramillete, posee como fuente principal el *Mondo simbolico* de Picinelli (Milán, 1653). Sin embargo, resulta curioso el hecho de que, cuando bebe de la obra del italiano, en muchas ocasiones recurra a ella para seleccionar un fragmento en el que el autor ha tomado como referencia distintos emblemistas. Es decir, cada una de sus flores simbólicas a su vez conforma su propio ramillete. En consecuencia, en la relación aparecen cuatro bloques conceptuales dedicados a Feliciana y a sus virtudes (y flores), a saber: virtudes de juventud, intercesión divina, penitencia y milagros tras la muerte[8].

De este modo, las que se concentran en la lozanía de la difunta son equiparadas al helicriso que, al igual que Feliciana, nace entre escabrosos cerros[9], y a la calta, debido a un encierro voluntario por parte de la joven[10]. Por otra parte, los distintos episodios en los que la intercesión divina es la protagonista tienen como flores al jacinto, pues si esta planta nació de una herida mortal, Feliciana volvió a nacer tras una grave enfermedad[11]; a la rosa, que aunque está cercada de espinas, permanece inalterada, como intacta y pura se mantuvo la franciscana[12]; y finalmente, al heliotropo, gracias a la interacción que tuvo con Cristo, equiparado al sol y, por lo tanto, Feliciana con la mítica planta que siempre lo busca[13].

Con respecto a la severa penitencia que se impuso Feliciana, relatada por fr. José, atónito, con palabras sobrecogedoras, dos flores se relucen: las violetas, con las que significa su humildad[14]; y la granadilla o pasionaria, como símbolo de los instrumentos de la pasión de Cristo; misma pasión a la que Feliciana sometió

su cuerpo[15]. Finalmente, el autor nos asoma al fallecimiento de la monja y, por la incorrupción de su cuerpo, llama la atención sobre el amaranto que "ni el más ardiente estío corrompe"[16].

En definitiva, *Ramillete Sagrado* erige una forma plástico-literaria que transmite una serie de conceptos con una fuerte carga moral; en él, el uso de la cultura simbólica complementa la teatralidad existente en la narración. Gracias a fr. José, los limeños asumieron a modo de imágenes florales las virtudes con las que inmortalizó a la difunta como ejemplo a seguir, pues su motivación principal fue que desde el púlpito lograse su auditorio coger los frutos de su ejemplo[17].

## 3. ANDREA ALCIATO Y EL USO DE LA LITERATURA EMBLEMÁTICA POR LOS CENSORES

Como se puede comprobar, la oración panegírica no dejó indiferente a sus contemporáneos, motivo por el cual en la relación no solo Feliciana adquirirá un protagonismo de primer orden, sino que también el propio predicador será elogiado en las aprobaciones por los censores. Estos, al igual que Del Castillo, se encargan de ponderar la dicción del fraile empleando símbolos. Con ello podemos aseverar que la cultura visual contribuyó de manera decisiva en esta obra literaria como una herramienta para transmitir un mensaje concreto, pero además como un medio de la élite social para exhibir su ingente cultura.

"Su elevado ingenio y vigilante estudio, esmaltado de dulce, amena, hermosa y sagrada elocuencia, le acreditan universal Maestro en todas letras"[18]. Esta sentencia, ante la escasa información existente, sirve como referencia para acercarnos a la consideración que se tenía de José del Castillo, elogiado como un hombre docto en las funciones literarias y conocido como un "sujeto de eminentes letras"[19], que en el virreinato del Perú alcanzó renombre como predicador[20].



*Fig. 2. Andrea Alciato. Embl. 180: Eloquentia fortitudine praestantior. Grabado. 1584.*

Ante ello, como se ha anticipado, los dos censores que participaron en las aprobaciones de *Ramillete Sagrado*, Francisco Echeverría y Juan José Marín de Poveda, para dar su visto bueno a la relación festiva, hicieron gala también de su destreza y su ingente cultura acudiendo al padre de la literatura emblemática: Andrea Alciato.

Comienza así nuestro recorrido por el primero de los censores, el agustino Francisco Echeverría, calificador del Santo Oficio y Rector provincial del Perú, considerado un hombre "de gran valor intelectual"[21]. Desde el inicio de su aprobación anuncia el deleite que le produce participar como examinador de la oración fúnebre predicada por Del Castillo, una figura que "por todas partes respira sabiduría, exhala genio e ingenio"[22]. El censor extasiado por la lectura del panegírico inicia su discurso:

> *Llegó, Señor, a las puertas de mi atención, este elegante panegírico, sucediéndome a mí y a todos los oyentes, lo que de Alcides cantó Alciato, que con dulcísimos periodos de la elocuencia arrastró como cautiva la indocilidad*

*de los galos […] en esta obra destella valentías del arte y el estudio, porque agotando esmeros el artificio, solo deja que hacer a la admiración, dejando ociosa a la censura*[23].

Como se puede comprobar, las primeras palabras que escribe ya beben de la cultura visual presente en la época, concretamente, del padre de la literatura emblemática, Alciato. De él escoge el emblema 180, cuyo mote reza: "*Eloquentia fortitudine praestantior*" (La elocuencia superior a la fuerza)[24] y con el que apunta la gran erudición en la retórica que poseía José del Castillo.

La *pictura* la protagoniza Hércules, representado como un anciano con la piel del león de Nemea, con la clava en la mano izquierda y un arco en la derecha, que arrastra a un grupo de hombres a través de una serie de finas cadenas que unen las orejas de sus miembros a la lengua del héroe clásico. Del epigrama selecciona cuatro versos latinos[25]:

*Quid quos lingua illi levibus traiecta catenis*
*Queis fissa faciles allicit aure viros?*

*Cedunt arma toge et quamvis durissima corda*
*Eloqui pollens ad sua vota trahit*

*¿Por qué con la lengua atravesada por finas cadenas, arrastra fácilmente a los hombres que las tienen fijadas a las orejas?*

*Las armas ceden ante las togas y aunque los corazones sean muy duros, la poderosa elocuencia atrae hacia sus votos*

¿Por qué el censor se ha interesado exactamente por este pasaje de Hércules? Resulta interesante comprobar como las fuentes clásicas no recogen esta historia del semidiós mitológico, sino que aparece en una narración del siglo II descrita por Luciano de Samosata[26], que fue desconocida hasta 1506, cuando Erasmo de Rotterdam la tradujo[27]. En concreto se trata del Hércules gálico, una iconografía vinculada con la prudencia y la elocuencia del ya anciano semidiós, pues tras otorgar a los galos una serie de leyes y conducirlos con elementos tan débiles como las finas cadenas, la masa de hombres ni siquiera se plantea la huida ni se resiste, al contrario, continúa el camino serenamente. Este hecho demuestra que las palabras vencen a las armas y hasta los corazones más endurecidos ceden ante la poderosa elocuencia[28]. El Hércules gálico está fuertemente asociado con el dios celta Ogmio, dios del discurso, que poseía según Samosata un enorme poder de persuasión y que estaba simbolizado por un anciano vigoroso con maza y arco, cubierto con la piel de un león y de cuya boca salían cadenas de oro, que se enganchaban a los oídos de sus seguidores[29].

La elocuencia, por tanto, adquiere un protagonismo de primer orden. El mismo Diego López, en su edición comentada de los emblemas de Alciato, indica que la elocuencia "entrando por los oídos de los oyentes los lleva y arrebata tras sí presos como cadenas"[30]. Es decir, Echevarría compara a José del Castillo con este Hércules predicador, que expresa metafóricamente como el orador con sus palabras seduce los oídos de sus oyentes[31]. Con este parangón determina que un orador experto puede dirigir a grandes masas, incluso a los corazones más duros; ese es el verdadero poder del orador con su público, quien consiguió figurar en el imaginario colectivo la frase con la que el epigrama de Alciato finaliza: "¡Que las armas se rindan a las artes de la paz!"[32].

En definitiva, el Hércules gálico se convirtió en la imagen de los predicadores que expanden la doctrina cristiana y fue tomada al pie de la letra por Francisco Echeverría, que la utilizó para ensalzar la capacidad oratoria del padre José del Castillo, a quien no puede más que elogiar y no hacer uso de su capacidad como censor, ya que como él mismo manifiesta:

*Con más justa razón me ha sucedido a mí en la ocasión presente; no solo porque en esta obra hallo lo que de otra dijo Afranio: delectando docet et ins-*



*Fig. 3. Vincenzo Cartari. Hércules gálico. Grabado. 1608.*

> *truendo delectat, sino también por lo mucho que nos ha enseñado la experiencia del raro y singular talento con el que su autor en Cátedra y púlpito ha desempeñado siempre con aciertos los créditos de su persona y lustres de su Religión Sagrada*[33].

La línea argumental que utiliza Echeverría para elogiar sin cesar el sermón panegírico de fr. José tiene como hilo conductor la mitología clásica, pues durante su ponderación —con la que está a su vez manifestando su ingente cultura con respecto al mundo clásico y demostrando que conoce la cultura visual y literaria de la época, desde la propia literatura emblemática a los textos más interesantes de la Edad Moderna— presenta una segunda referencia a otro dios mitológico: Mercurio.

> *Pintó Alciato el caduceo de Mercurio, numen de la elocuencia, entre dos bellas cornucopias colmadas de deliciosos frutos y fragrantes flores, todas, partos de la poda, mostrando, que nunca más admirable se muestra la elocuencia que coronada de unas flores que cortó la segur y frutos que maduró el cultivo*[34].

El trinomio Alciato, Elocuencia y Mercurio es presentado por parte de Echeverría tras mencionar al Hércules gálico; una asociación que no es original del aprobador, sino fruto de su erudición, pues en las fuentes literarias y visuales de la época podemos ver al héroe y al dios mitológico emparejados, como en el caso de *Le Imagini de i Dei de gli antichi* (Venecia, 1556), del mitógrafo Vincenzo Cartari.

En este manual se exhibe al Hércules gálico en el grabado 84 y se especifica que se trata de la imagen del dios de la elocuencia, "*qual fu da alcuni tenuto anco per Mercurio*"[35], es decir, manifiesta que el Hércules gálico en ocasiones era también mencionado como Mercurio, para adorarlo como dios de la prudencia y elocuencia. Empero, asegura que si bien esta representación simbolizaba la fuerza de la elocuencia, era más conveniente que la figura principal fuera Hércules, pues el semidiós "*fu creduto più forte assai e più gagliardo di Mercurio*"[36]. Por lo tanto, observar en una figura que destaca por su fuerza que no emplee esta sino palabras es la ocasión perfecta para enseñar que la elocuencia es superior a la fortaleza.

Por otro lado, el humanista Pierio Valeriano en su *Hieroglyphica* (Basilea, 1556) describe el tipo de Hércules gálico de Luciano, indicando que se le nombra así por la traducción de Erasmo, aunque los franceses lo llamasen Hércules Ogmio. Y tras una detallada explicación de su representación, lo vincula también con Mercurio[37].

En consecuencia, no es de extrañar que Echeverría, en su discurso tras hablar del Hércules gálico, mencione a Mercurio, ambos como dioses de la elocuencia y cuyo punto de encuentro es Alciato en la relación festiva. De hecho, en la nota marginal, el aprobador referencia el emblema 118 del italiano: "*Virtuti fortuna comes*" (La fortuna, compañera de la virtud). En su *pictura* presenta el caduceo de Mercurio con dos serpientes enroscadas y rematado por el petaso. Además, aparece flanqueado por dos cornucopias repletas de hojas y frutos, que se retuercen a su alrededor[38]. Nuevamente Echeverría selecciona cuatro versos latinos del epigrama[39]:

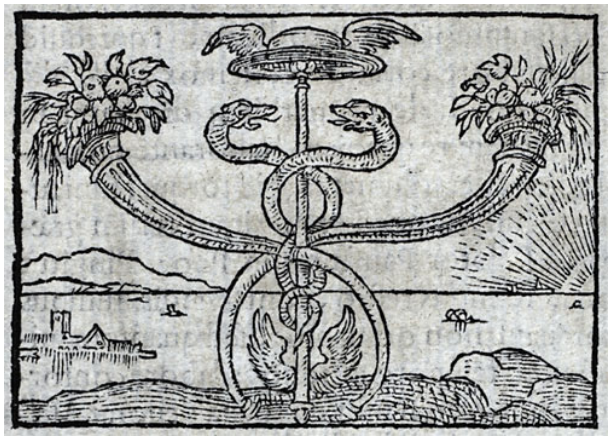


***Fig. 4. Andrea Alciato. Embl. 118: Virtuti fortuna comes. Grabado. 1584.***

*Anguibus implicitis, geminis caduceus alis inter*
*Amaltheae cornua rectus adest.*
*Pollentes sic mente viros. Fandique peritos indicat. Ut rerum copia multa beet.*

*El caduceo con las sierpes enroscadas y las alas gemelas se alza entre los cuernos de Amaltea. Quiere decir que los hombres de mente poderosa y elocuentes son muy favorecidos por la Fortuna.*

Con esta declaración el autor manifiesta que el caduceo de Mercurio —símbolo de la elocuencia— flanqueado por las cornucopias indica que la fortuna siempre acompaña a las personas doctas y elocuentes, puesto que las cornucopias son los cuernos de la cabra Amaltea que amamantó a Júpiter y, por ello, significa la buena fortuna que acompaña a los sabios[40]. Esta asociación también se incorpora en la obra de Cartari cuando muestra en su grabado 122 la alegoría de la Ocasión sobre el globo terráqueo junto con el caduceo de Mercurio flanqueado por los cuernos de la cabra Amaltea y refleja en su prosa: "*che la buona Fortuna và quasi sempre insieme con la eloquenza*"[41]. De este modo, quien predique la doctrina mediante el dominio de la elocuencia, sin duda, recogerá los frutos de la fortuna; motivo sobre el que llama la atención el propio Echevarría aludiendo al predicador a quien con brío llama Mercurio: "elegante Mercurio de las inmarcesibles flores que con la segur de la Parca se manifestaron bellas en la cornucopia de la más pura Amaltea, orló nuestro insigne Orador su elegante Panegírico y digna será su elocuencia de los mayores aplausos"[42].

Y así como la Fortuna sonríe a los elocuentes, Echevarría sentencia su escrito otorgando su visto bueno para permitir la estampa de "esta Oración, que fueron verdaderas y celestiales flores [...] no hallando la más severa censura ápice que contradiga a la doctrina sana y buenas costumbres"[43].

Como hemos podido comprobar, el primer censor aprovechó su conocimiento de la literatura emblemática y la mitología clásica para conceder la licencia de impresión a la oración panegírica de José del Castillo. Hércules y Mercurio se erigen como los claros protagonistas presentes en los emblemas de Alciato y sirven para caracterizar, ante el público lector, al predicador como una persona elocuente. Si nos adentramos en la segunda



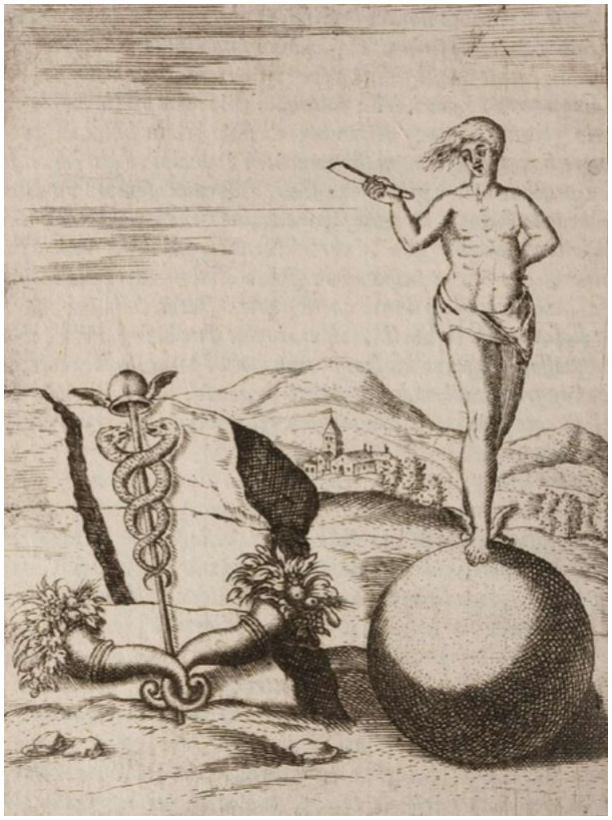


***Fig. 5. Vincenzo Cartari. Ocasión. Grabado. 1608.***

aprobación, el siguiente censor también se presentará como una persona docta en estos conocimientos culturales y beberá de la misma fuente emblemática; además, seleccionará al mensajero de los dioses para distribuir su mensaje.

Se trata de Juan José Marín de Poveda y Urdanegui[44], Doctor en cánones y leyes y Catedrático de la Universidad de San Marcos[45], conocido por jactarse junto con su compañero Llano Zapata en sus epístolas de las bibliotecas que poseía Lima, enumerando en sus memorias "los incunables y piezas que podían conseguirse en el mercado de libros peruanos"[46].

Su aprobación inicia con cierta aflicción, pues considera que tras haber sido testigo de la oración panegírica pronunciada por Del Castillo, su lectura no hace honor a tal acto: "y aunque émulos de mis ojos mis oídos, no logrando en el papel aquella sonora dulzura de una oración […] no compensa en este la permanencia de lo escrito la falta de la voz y de la acción"[47].

Marín de Poveda es consciente de la fuerza expresiva que posee el predicador limeño y de cómo embelesó al público presente en las exequias, pues indica que "este insigne Orador sabe servirse de unas voces que se elevan sobre los sentidos"[48]; voces que se dirigen directamente al alma. Así encauza el elogio hacia fr. José incidiendo de la siguiente manera:

> *Habla muy al alma y se interpreta llanto formando de este modo viva la Imagen de una idea que se presenta al alma con acción y voz, que le sustituya todo el gusto de que carecen los sentidos […] y solo así lograr la memoria de sus virtudes en permanente duración de su nombre, vivo eficaz sermón, que aliente con su ejemplo a la piedad cristiana*[49].

Es decir, Marín de Poveda significa que tal fue la dicción del orador que con sus palabras los oyentes podían figurar las virtudes de Feliciana, que mostró como claro ejemplo de virtud cristiana y modelo a seguir.



***Fig. 6. Andrea Alciato. Embl. 181: Facundia difficilis. Grabado. 1584.***

El censor evidencia su saber en el campo de las letras y continúa su aprobación hablando de cómo la elección del tema es lo más difícil para el orador, pero como, sin embargo, fr. José supo enlazar a la perfección los acontecimientos de la vida de la franciscana con las virtudes de distintas flores, formando así este ramillete "en que la vistosa composición de su artificio está publicando la sabia cultura de su Autor, el cual como padre de la elocuencia solo podía producir flores al hacer expresiones"[50]. Justo en este momento decide contribuir él mismo a este ramillete con una flor: "aquella que, brotando de una raíz negra, se matizaba de los colores blanco y rojo, significados propios de los preceptos de su Doctrina"[51].

Como podemos observar, Echeverría quiere subrayar la elocuencia de fr. José y, para ello acude, al igual que su compañero de profesión, al padre de la literatura emblemática y a su emblema 181: "*Facundia difficilis*" (La elocuencia es dificultosa). En la *pictura* Mercurio entrega la hierba moly a Ulises que, de raíz negra y flor blanca, es capaz de inmunizarle contra los encantamientos de la hechicera Circe[52]. Nuevamente el mensajero de los dioses se alza como

figura principal en la relación festiva, de quien distingue su invención y capacidad al descubrir la flor y salvar a Ulises; por ello, es comparado, con mucha cautela, con el propio fr. José:

> *Lejos yo de comparar al Autor a profanos númenes, en quienes la mejor persuasión era el mayor engaño; cuando en toda esta Oración y aun en los más festivos Panegíricos que predica siempre alumbra desengaños para persuadir ejemplos; le llamaré Sagrado Mercurio o Dueño de la elocuencia […] por su admirable y mística elocuencia […] y así divino el jeroglífico, será Sagrada la comparación a tan sabia provechosa enseñanza*[53].

Con respecto a la flor, su morfología simboliza que la elocuencia es amarga al inicio, pero termina resultando dulce cuando se domina[54], por lo tanto, la distancia existente entre su negra raíz hasta su blanca flor es sinónimo del esfuerzo por el que ha de pasar una persona elocuente; y Del Castillo supo brillar en esta ciencia. Por ello, equipara también en su aprobación no solo a Mercurio con el predicador y a la planta moly con la elocuencia, sino que establece lazos entre esta flor y el propio panegírico:

> *Y hallando yo que esta Oración es una flor que nace de la misma raíz, pues se funda en una muerte, que, por más que sea dichosa, es siempre en lo temporal negro pavor de los morales, para matizarse después en los elogios de una pureza, que solo se explica por rojos incendios de amor y los retóricos colores, con que su Autor la exorna, es la misma flor de la elocuencia*[55].

En definitiva, Marín de Poveda se sirve de este símbolo para enaltecer tanto al autor como a la oración panegírica que predicó con elocuencia, pero al mismo tiempo, introduce también una flor en la relación festiva, haciendo alarde de su erudición y creando así este auténtico vergel simbólico en forma de literatura, donde censor y predicador funcionan con las mismas herramientas visuales y simbólicas. Así, Marín de Poveda no puede censurar esta obra y da licencia para su impresión, pues si él ha creado tan alta aprobación es porque perfecta es la obra[56].

## 4. CONCLUSIONES

Fr. Álvaro Gaspar Enríquez decidió recoger en su relación festiva la oración fúnebre predicada por fr. José del Castillo con motivo de las exequias de Feliciana de san Ignacio, donde realiza una auténtica defensa de las virtudes de la fallecida sirviéndose de símbolos florales para reforzar los mensajes que transmite como ejemplo de *imitatio*. Nace así *Ramillete Sagrado*, cuyo predicador supo proclamarse como una eminencia; deleitó, conmovió y embelesó a sus oyentes, y sus palabras quedaron inmortalizadas.

Ante ella, los censores también se presentaron como eruditos sabedores de la cultura simbólica que les rodeaba y utilizaron los mismos recursos que el predicador y se encargaron de ponderar su dicción, distinguiendo su inteligencia y elocuencia al mencionar diversos símbolos. La elocuencia es el punto de unión de los censores, pero lo que llama significativamente la atención es que ambos recurrieran como única fuente a Andrea Alciato. Con el italiano y sus diversos emblemas en los que se conjugan las historias de Hércules y Mercurio que, en ocasiones se entrelazan, definen la oratoria sagrada como una ciencia que requiere de un extraordinario esfuerzo y exaltan al predicador de las exequias.

Una vez más, se puede demostrar que la literatura emblemática contribuyó de manera decisiva en la oratoria sagrada como una herramienta para transmitir un mensaje concreto, pero también como un medio por parte de la élite social para exhibir su ingente cultura. La fuerza de la cultura visual de la Edad Moderna ahonda en los oyentes y lectores de esta época y se imprime en su imaginario colectivo, creando la imagen de una idea eterna.

## NOTAS

[1] La relación festiva, objeto principal de este estudio, no está paginada, por lo que se ha optado por indicar en las citas textuales el lugar en el que se encuentran con una letra que señale el apartado en el que figura el fragmento (D- Dedicatoria; A- Aprobación; S- Salutación) y a continuación, el párrafo. GASPAR ENRIQUEZ, Álvaro. *Ramillete Sagrado Compuesto de Flores*. Lima: Imprenta de la calle Palacios, 1733, S.1, párr. 3.

[2] Ibídem, D. párr. 5.

[3] BERMÚDEZ, José Manuel. *Breve noticia de la vida y virtudes de la señora doña Catalina de Yturgoyen Amasa y Lisperguer*. Lima: Imprenta del Río, 1821, pág. 48.

[4] SALAZAR, Juan José. *Vida del V. P. Alonso Messia de la Compañía de Jesús*. Lima: Imprenta nueva, 1733, fol. 33r.

[5] GASPAR ENRIQUEZ, Álvaro. *Ramillete Sagrado*… Op. cit., D. párr. 5.

[6] Ibídem, A.2, párr. 1.

[7] CAZALLA CANTO, Silvia. "*Flores apparuerunt in terra nostra*: vergel simbólico en el reino del Perú por las exequias de Feliciana de San Ignacio". En: AZANZA LÓPEZ, José Javier; CAZALLA CANTO, Silvia y ROMERO-SÁNCHEZ, Guadalupe (Eds.). *Fiesta, Arte y Literatura en tierras de frontera*. Granada: Universidad de Granada, 2023, págs. 431-454.

[8] Ibídem, pág. 442.

[9] GASPAR ENRÍQUEZ, Álvaro. *Ramillete Sagrado*… Op. cit., S. 2, párr. 6; PICINELLO, Philippo. *Mundus Symbolicus*. Coloniae: Hermanni Demen, 1687, pág. 648.

[10] Ibídem, S. 2, párr. 8; Ibídem, pág. 643.

[11] Ibíd., S. 3, párr. 2 y 3; PICINELLI, Filippo. *Mondo simbolico*. Venezia: Niccolò Pezzana,1678, pág. 656.

[12] Ibíd., S. 4, párr. 2; PICINELLO, Philippo. *Mundus Symbolicus*… Op. cit., pág. 667.

[13] Ibíd., S.8, párr. 5; CAMILLI Camillo. *Imprese illustri*. Venezia: Francesco Ziletti, 1586, pág. 63; VAENIUS, Otto. *Amorum emblemata*. Antuerpiae: Venalia, 1608, pág. 38; CAMERARIUS, Joachim. *Symbolorum et emblematum*. Francofurti: Joh. Ammonii,1697, pág. 74; LABIA, Carlo. *Horto simbolico*. Venezia: Niccolò Pezzana, 1700, pág. 227.

[14] Ibíd., S.5, párr. 2; PICINELLO, Philippo. *Mundus Symbolicus*… Op. cit., pág. 675.

[15] Ibíd., S.6, párr. 1; Ibíd., pág. 647; ARESI, Paolo. *Delle sacre imprese*. Tortona: Pietro Gio, 1630, pág. 488.

[16] Ibíd., S. 11, párr. 1; Ibíd. pág. 643.

[17] CAZALLA CANTO, Silvia. "*Flores apparuerunt in terra nostra*…". Op. cit., pág. 452.

[18] ODRIOZOLA, Manuel. *Colección de documentos literarios del Perú*. Vol. 7. Lima: Imprenta del Estado, 1875, pág. 374.

[19] LANUZA Y SOTELO, Eugenio. *Viaje ilustrado a los reinos del Perú en el siglo XVIII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1998, pág. 134.

[20] VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia de la iglesia del Perú: 1700-1800*. Lima: Imprenta Santa María, 1961, pág. 339.

[21] PANIAGUA PÉREZ, Jesús. "Cofradías limeñas: San Eloy y la Misericordia (1597-1733)". *Anuario de Estudios americanos* (Sevilla), 52 (1995), pág. 28.

[22] GASPAR ENRÍQUEZ, Álvaro. *Ramillete Sagrado*… Op. cit., A.1, párr. 4.

[23] Ibídem, A.1, párr. 2.

[24] ALCIATO, Andrea. *Emblemata*. Paris: Jean Richer, 1584, pág. 246.

[25] GASPAR ENRÍQUEZ, Álvaro. *Ramillete Sagrado*… Op. cit., A. 1, párr. 3; SEBASTIÁN, Santiago. *Alciato. Emblemas*. Madrid: Akal, 1985, pág. 223.

[26] LÓPEZ POZA, Sagrario. "Poesía y emblemática en el Siglo de Oro". En: CACHO CASAL, Rodrigo y HOLLOWAY, Anne (Eds.). *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*. Woodbridge: Támesis, 2013, pág. 111.

[27] DÍAZ LORENZO, Juan Carlos. *Hércules en España. Arte, arquitectura y patrimonio*. 2012. Disponible en: https://arteyarquitectura.wordpress.com/2012/03/01/hercules-en-espana/. [Fecha de acceso: 07/02/2024].

[28] ASENCIO GONZÁLEZ, Emilio. *La mitología clásica en la emblemática española.* Tesis Doctoral. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2004, pág. 129.

[29] SANTOS CANCELAS, Alberto. "El Hércules de Santa Tegra y el *middle- ground* de la religión castreña". *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental* (Barcelona), 46, 1 (2015), págs. 87-103.

[30] SEBASTIÁN, Santiago. *Alciato*… Op. cit., pág. 223.

[31] Ibídem.

[32] LÓPEZ POZA, Sagrario. "Poesía y emblemática…". Op. cit., pág. 111.

[33] GASPAR ENRÍQUEZ, Álvaro. *Ramillete Sagrado*… Op. cit., A.1, párr. 6.

[34] Ibídem, A.1, párr. 7.

[35] CARTARI, Vincenzo. *Le Imagini dei Dei de gli antichi.* Padova: Pietro Paulo Tozzi libraro, 1608, pág. 314.

[36] Ibídem, pág. 315.

[37] VALERIANO, Pierio. *Ieroglifici.* Venetia: Gio Antonio e Giacomo de' Franceschi, 1602, págs. 891-892.

[38] ALCIATO, Andrea. *Emblemata*… Op. cit., pág. 164.

[39] GASPAR ENRÍQUEZ, Álvaro. *Ramillete Sagrado*… Op. cit., A.1, párr. 7; SEBASTIÁN, Santiago. *Alciato*… Op. cit., pág. 156.

[40] ALCIATO, Andrea. *Emblemata*… Op. cit., pág. 164.

[41] CARTARI, Vincenzo. *Le Imagini dei Dei*… Op. cit., pág. 434.

[42] GASPAR ENRÍQUEZ, Álvaro. *Ramillete Sagrado*… Op. cit., A.1, párr. 8.

[43] Ibídem, A.1, párr. 9.

[44] LOHMANN VILLENA, Guillermo. "Libros, libreros y Bibliotecas en la época virreinal". *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú* (Lima), 21 (1971), págs. 17-24. Disponible en: https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1971.n21.p17-24. [Fecha de acceso: 15/03/2024].

[45] LIRA MONTT, Luis. "La beca de colegial en los colegios mayores y los seminarios reales de América como acto positivo de nobleza". *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas* (Madrid), 298-299 (2003), pág. 330.

[46] LOHMANN, VILLENA, Guillermo. "Libros, libreros…". Op. cit., pág. 23.

[47] GASPAR ENRÍQUEZ, Álvaro. *Ramillete Sagrado*… Op. cit., A.2. párr. 1.

[48] Ibídem, A.2, párr. 1.

[49] Ibíd., A.2, párr. 1.

[50] Ibíd., A.2, párr. 8.

[51] Ibíd., A.2, párr. 9.

[52] ALCIATO, Andrea. *Emblemata*… Op. cit., pág. 247.

[53] GASPAR ENRÍQUEZ, Álvaro. *Ramillete Sagrado*… Op. cit., A.2, párr. 12.

[54] SEBASTIÁN, Santiago. *Alciato*… Op. cit., pág. 224.

[55] GASPAR ENRÍQUEZ, Álvaro. *Ramillete Sagrado*… Op. cit., A.2, párr. 9.

[56] Ibídem, A.2, párr. 10.


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# EL ARTE ENTRA EN CAMPAÑA. CULTURA VISUAL, CARICATURA Y ELECCIONES EN EE. UU.

# ART ENTERS THE CAMPAIGN. VISUAL CULTURE, CARICATURE AND ELECTIONS IN THE USA


## Resumen

En la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, las revistas ilustradas hicieron de la caricatura política un eficaz instrumento en las elecciones presidenciales de EE. UU., recurriendo a imágenes fácilmente identificables por el público inspiradas en la Biblia, la literatura, la historia universal, la mitología y el arte. Una aproximación a esta última categoría nos permitirá identificar modelos pictóricos y valorar el papel de la cultura visual en la sociedad americana de la época.



## Palabras clave

Elecciones, Estados Unidos, Ilustración, Pintura, Revista.



## Abstract

In the second half of the 19th century and the first decades of the 20th, illustrated magazines made political caricatures an effective instrument in US presidential campaigns and elections, using images easily identifiable by the public inspired by the Bible, Literature, Universal History, Mythology and Art. An approach to this last category will allow us to identify pictorial models and assess the role of visual culture in American society of the time.



## Key words

Elections, Illustration, Magazine, Painting, United States of America.



## José Javier Azanza López

Universidad de Navarra, Pamplona, España

Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Navarra y miembro del grupo de investigación *TriviUN. Teatro, Literatura y Cultura Visual* de dicha Universidad. Cuenta con más de doscientas publicaciones y ha participado en una docena de proyectos de investigación públicos y privados. Una de sus líneas de investigación se orienta hacia la emblemática y cultura visual, ámbito en el que ha prestado atención a la caricatura política en Europa y América en los siglos XIX a XXI.



ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 15/III/2024
Fecha de revisión: 19/V/2024
Fecha de aceptación: 19/V/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



Código ORCID: 0000-0002-0375-7899



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0012

# EL ARTE ENTRA EN CAMPAÑA. CULTURA VISUAL, CARICATURA Y ELECCIONES EN EE. UU.

## 1. INTRODUCCIÓN

"Political cartoons have been popular in America since before the Revolution", refiere Donald A. Ritchie a propósito del relevante papel que ha desempeñado la caricatura política en EE. UU.[1]. Fue a mediados del siglo XIX cuando surgieron las primeras revistas ilustradas para retratar un amplio abanico de acontecimientos de actualidad[2]. A *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, creada en 1855 por el grabador británico Henry Carter, le siguió *Harper's Weekly* (1857-1916), con el genio creador del caricaturista germano-estadounidense Thomas Nast. Después vinieron *Puck* (1876-1918), la primera en utilizar caricaturas en color, cuya sátira mordaz la convirtió en un activo instrumento político en su apoyo al Partido Demócrata[3]; y *Judge* (1881-1947), revista de tendencia republicana fundada por un grupo de artistas que se escindió de la anterior.

Tanto *Puck* como *Judge* incorporaron ilustraciones de portada y a doble página interior firmadas por destacados caricaturistas como Joseph Keppler (1838-1894), fundador de *Puck*, quien influyó notablemente en el crecimiento de la caricatura política en EE. UU. gracias a su talento, su uso creativo del color y su gran sentido del humor[4]. Su hijo Udo J. Keppler (1872-1956) fue también caricaturista y copropietario de *Puck*. A ellos se suman otros nombres como Friedrich Graetz (1842-1912), ilustrador austríaco contratado por Joseph Keppler para *Puck*, y Bernhard Gillam (1856-1896), que trabajó primero para *Puck* y después para *Judge*, de la que se convirtió en director en jefe en 1886.

Por norma general, sus caricaturas representaban escenas complejas en las que varios personajes participaban en el desarrollo de la acción. Siguiendo la línea editorial de la revista se convirtieron en azote de los presidentes y candidatos presidenciales, abordando temas como la corrupción política, las reformas económicas, la desigualdad social, la política exterior y las relaciones internacionales. Gran parte del éxito de las ilustraciones se debió a una inteligente adaptación de temas clásicos e históricos a sus críticas al panorama político: para tratar de captar la esencia de un asunto complejo los caricaturistas recurrieron a argumentos y personajes fácilmente identificables, conformando un imaginario visual que el lector medio podía reconocer y, con ello, asimilar el mensaje que llevaban implícito[5].

En esta "pedagogía de la imagen" se significa de manera especial la historia sagrada. Como el conjunto de narrativas más conocido en todo el mundo occidental, la Biblia fue un filón para los dibujantes que intentaban conectar con la imaginación de su público. Sus personajes y episodios, extraídos mayoritariamente del Antiguo Testamento (cuestión no menor que pone de relieve el peso de las confesiones protestantes), se interpretan en clave política y se convierten en exponente del peso de la religión en la democracia americana, que llega hasta nuestros días, como demuestra el papel clave que desempeñaron el rey persa Ciro el Grande y el adivino Balaán en la elección de Donald Trump en 2016[6].

No menos relevante fue la literatura, a través de una selección de autores cercanos al imaginario colectivo. El siglo XIX fue testigo de un renovado interés por las obras de Shakespeare que los caricaturistas citaron con reiteración, en especial *Julio César*, *Ricardo III* y *Enrique IV*. Significativa fue asimismo la presencia del *Quijote* por medio de la edición ilustrada de Gustave Doré (París, Hachette, 1863), cuyos grabados dieron lugar a numerosas caricaturas. Otras referencias proceden de *La Divina Comedia* de Dante y de *Los viajes de Gulliver*, la popular sátira de Jonathan Swift. A los anteriores se sumaron otros autores como Samuel Butler (*Hudibras*), Lord Byron (*Mazeppa*) y Charles Dickens (*David Copperfield*, *Martin Chuzzlewit*). Un conjunto de caricaturas se nutre de la historia universal, con predilección por la época romana, para la que los dibujantes se sirvieron de la *Historia de Roma* de Tito Livio. Y no faltan tampoco las ilustraciones inspiradas en la mitología clásica, a través de los dioses y héroes de la antigüedad grecorromana.

Por último, los caricaturistas dirigieron su mirada al arte, ámbito que, como señala Carlos Reyero, se mostró particularmente válido al imponer "otra ficción dentro de la ficción":

> *El modo más eficaz de diluir el imaginario del poder es reírse de él. En la medida en que el arte ha servido históricamente como la mejor carta de presentación del orden establecido, su parodia constituye el instrumento ideal para cuestionarlo. La inversión de papeles resulta perfecta (…) La subversión simultánea del arte y el poder es demoledora porque su visualización simula una apariencia noble, pero resulta una farsa (…) El ataque político que encierra una caricatura de arte constituye un objetivo intencionado y consciente*[7].

La parodia artística fue un instrumento más con el que contaron los caricaturistas arriba señalados, quienes reconocen su deuda con la obra original mediante expresiones como "With apologies to" o "After" seguidas del nombre del pintor. Un buen número tuvo como objeto las campañas y elecciones presidenciales, en una cronología que abarca la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Su visión de conjunto nos permitirá valorar el papel de la cultura visual en la sociedad americana, incidir en la labor de la prensa satírica como instrumento de crítica política (común en este período a otros países de Europa e Hispanoamérica, entre ellos España[8]) y avanzar en la senda emprendida por autores como Ernst Kris y Ernst Gombrich y más recientemente W. J. T. Mitchell, que ven en la caricatura un auténtico motor creativo del arte moderno desde el discurso icónico-verbal[9].

## 2. LAS ELECCIONES PRESIDENCIALES DE 1884, O LA ENCONADA DISPUTA ENTRE CLEVELAND Y BLAINE

*Persuasive nymphs trying to lure the coy faun into the presidential waters* (Ninfas persuasivas intentando atraer al tímido fauno a las aguas presidenciales) fue una caricatura de Friedrich Graetz publicada en *Puck* el 22 de agosto de 1883[10]. En ella, los miembros del Partido Demócrata Thomas Hendricks, Abram Hewitt, Charles Dana y Henry Watterson, caracterizados como




***Fig. 1. Friedrich Graetz. Persuasive nymphs trying to lure the coy faun into the presidential waters. Puck, Vol. XIII, n.º 337, 22 de agosto de 1883, págs. 395-396. Copyright Library of Congress. Disponible en: https://www.loc.gov/item/2012645507/.***

bañistas, intentan atraer al "fauno" Samuel J. Tilden hacia las "aguas presidenciales" en las que se encuentra al fondo Thomas Bayard. La ilustración muestra el empeño de varios miembros del Partido Demócrata para convertir a Tilden en candidato a las elecciones de 1884, pese a que ya había abandonado la política y se negó a postularse[11]. "Is Mr. Tilden be a candidate for the Presidency?", se preguntaba la revista en su análisis, urgiendo a los responsables del partido a tomar una decisión que despejase la incógnita[12].

El origen de la caricatura se encuentra en *Ninfas y sátiro* (1873, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts) de William Bouguereau, en la que cuatro ninfas arrastran a un sátiro que se resiste hacia las aguas de un estanque para calmar su ardor. La obra se exhibió en el Salón de París de 1873 y permitió al pintor francés demostrar su habilidad al captar el desnudo femenino desde múltiples puntos de vista con una composición rítmica que sigue la huella de *La Danza* de Carpeaux[13].

El 4 de junio de 1884 vio la luz en *Puck Phryne before the Chicago tribunal* (Friné ante el tribunal de Chicago), caricatura de Bernhard Gillam acompañada de un subtítulo en el que el defensor de Friné se dirige a su auditorio: "Now, Gentlemen, don't make any mistake in your decision! Here's Purity and Magnetism for you –can't be beat!" (¡Ahora, señores, no se equivoquen en su decisión! Aquí tienen pureza y magnetismo. ¡Insuperable!)[14]. La ilustración muestra al candidato republicano James G. Blaine ataviado con un calzón corto y una "almohadilla magnética", con su piel totalmente tatuada con sus escándalos políticos. Se encuentra de pie ante los delegados republicanos vestidos como senadores griegos, quienes reaccionan de manera diversa ante la revelación del cuerpo que descubre Whitelaw Reid, miembro del partido y editor del *New-York Tribune*, uno de los periódicos republicanos más importantes del país.

A juicio de Kahn y West, es "posiblemente la caricatura política más influyente jamás publicada. La sátira de Gillam reveló al candidato republicano Blaine como un hombre indeleblemente tatuado con las vilezas de su infame carrera"[15]. Y así lo entiende también el biógrafo de Blaine: "Es dudoso que alguna caricatura de nuestra historia haya tenido alguna vez la influencia del *Hombre Tatuado* de Gillam"[16]. El candidato republicano James G. Blaine era un camaleón político cuyo único principio se basaba en la riqueza personal, buscando el apoyo de los poderes financieros a cambio de prebendas[17]. Sin embargo, pese a las acusaciones de corrupción, tenía una atractiva "personalidad magnética" con la que




*Fig. 2. Bernhard Gillam. Phryne before the Chicago Tribunal. Puck, Vol. XV, n. 378, 4 de junio de 1884, págs. 216-217. Copyright Library of Congress. Disponible en: https://www.loc.gov/item/2005696340/.*



atrajo a millones de votantes en todo el país[18]. De ahí que la serie *Tattoed Man* de Gillam revelando sus defectos políticos durante la campaña presidencial de 1884 resultara decisiva en la victoria del demócrata Grover Cleveland[19].

Gillan imita *Friné revelada ante el Areópago* (1861, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo) de Jean-Léon Gérôme, que muestra a la cortesana *Friné* ante el Consejo de Atenas reunido en el Areópago, donde fue juzgada por blasfemia al comparar su belleza con la de Venus. Para probar su inocencia, su abogado defensor Hypereides expuso su cuerpo a la vista de los jueces y logró su absolución. La pintura provocó violentas reacciones en el Salón de 1861, con la acusación de los críticos a Gérôme de banalizar el tema antiguo[20]. Y sirvió de inspiración para la más famosa de las caricaturas del "hombre tatuado".

En las elecciones del 4 de noviembre de 1884, Cleveland derrotó por un estrecho margen a Blaine. Durante su mandato impulsó reformas destinadas a frenar el gasto público y a designar los cargos por el sistema de méritos y no por el clientelismo político, afirmando su autoridad independiente sobre el Congreso con más fuerza que cualquier presidente desde la Guerra Civil[21]. La caricatura no fue ajena a ello. *Compulsory Baptism* (Bautismo obligatorio) de Bernhard Gillam fue publicada en *Puck* el 11 de marzo de 1885[22], con un subtítulo: "In 1500, after the Conquest of Granada, Ferdinand V compeled the vanquished Moors to submit to the rite of Baptism" (En 1500, tras la conquista de Granada, Fernando V obligó a los musulmanes vencidos a someterse al rito del bautismo).

En la ilustración, Cleveland aparece caracterizado como el arzobispo (luego cardenal) Francisco Cis-

neros sentado en un sillón, observando cómo los solicitantes de puestos del gobierno son bautizados en la pila de la "Reforma de la función pública" por el secretario de estado Thomas Bayard, escena presidida por la cruz de la "Reforma" y el estandarte de la "Reforma arancelaria". Significativa es la presencia de George Pendleton, redactor de la Ley de Reforma del Servicio Civil de 1883 que exigía que la mayoría de los puestos gubernamentales se sujetasen al sistema de méritos, y que Cleveland amplió en su mandato. La medida suscitó el malestar de sus compañeros y jefes de partido, riesgo acerca del cual le advertía la revista[23].

Para mostrar los aires de reforma de Cleveland y la necesidad de que la clase política se sometiera a ellos, Gillam recurrió a *The Moorish Proselytes of Archbishop Ximenes, Granada, 1500* (Los prosélitos moros del arzobispo Jiménez, Granada, 1500) (1873, Collection Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Bournemouth) de Edwin Long, pintor británico que alcanzó gran popularidad con sus escenas orientalistas y temas españoles[24]. Pese a que el Tratado de Granada (1491) garantizaba la tolerancia religiosa, en 1500 Cisneros adoptó medidas autoritarias que culminaron con la conversión forzosa de miles de musulmanes que tuvieron que elegir entre el bautismo o el exilio.

En esta línea de integridad política insiste Gillam en *A new declaration of independence in the year 1885* (Una nueva declaración de independencia en el año 1885)[25], publicada en *Puck* el 1 de julio de 1885, en la que juega con el recurso del "cuadro dentro del cuadro". Muestra al presidente Cleveland de pie junto a una mesa, con




*Fig. 3. Bernhard Gillam. Compulsory Baptism. Puck, Vol. XVII, n.º 418, 11 de marzo de 1885, págs. 24-25. Copyright Library of Congress. Disponible en: https://www.loc.gov/item/2011661389/.*




A NEW DECLARATION OF INDEPENDENCE IN THE YEAR 1885.



*Fig. 4. Bernhard Gillam. A new declaration of independence in the year 1885. Puck, Vol. XVII, n.º 434, 1 de julio de 1885, págs. 280-281. Copyright Library of Congress. Disponible en: https://www.loc.gov/item/2011661760/*

la mano derecha sobre un documento titulado: "Declaración de Independencia del 4 de julio de 1885", con sus principios que lo liberan del sometimiento a la maquinaria del partido[26]. Se enfrenta a un grupo de "Jefes" que leen con sorpresa el manifiesto y abandonan indignados la sala. Detrás de Cleveland quedan los miembros de su gabinete, entre ellos Thomas Bayard, quien sostiene el documento "The Cabinet Solid on Reform" (El Gabinete se muestra firme en la Reforma). "Cleveland está administrando el gobierno para el mejor interés del país, no para el provecho de su partido", certificaba el comentario de la revista[27].

En la pared del fondo queda la *Declaración de Independencia del 4 de julio de 1776* (1817-1818, Capitolio, Washington D.C.), obra del pintor estadounidense John Trumbull que forma parte de la serie que le encargó el Congreso de los EE. UU. (en la actualidad en la Rotonda del Capitolio). En el cuadro, el comité de redacción encabezado por Thomas Jefferson presenta el 28 de junio de 1776 el primer borrador de la Declaración a John Hancock, presidente del Segundo Congreso Continental que reunió en Filadelfia a los delegados de las trece colonias norteamericanas[28]. Con su inclusión en la caricatura, Gillam respaldaba la postura de Cleveland conectándola con el acontecimiento histórico.

## 3. EL LARGO CAMINO HACIA LAS ELECCIONES DE 1892

En 1892, el expresidente demócrata Cleveland se postuló contra el presidente republicano Benjamin Harrison, candidato a la reelección. En las elecciones del 8 de noviembre, Cleveland se alzó con la

victoria, convirtiéndose en el único presidente elegido para un segundo mandato no consecutivo[29]. Pero antes tuvo que superar varios obstáculos.

*The Political Angelus* (El Ángelus político) de Bernhard Gillam ilustraba las páginas centrales de *Judge* el 18 de enero de 1890[30], con el subtítulo: "When you look at Millet's painting, the sentiment is so great as you almost seem to hear the bell" (Cuando miras el cuadro de Millet, el sentimiento es tan grande que casi te parece escuchar la campana). Y es ahí donde reside la clave de la ilustración.

La caricatura está inspirada en *El Ángelus* (1857-1859, Musée d'Orsay, París), con la pareja de campesinos sustituida por Grover Cleveland y David Hill, ambos acompañados de numerosos documentos de reforma. Gillam ilustra la lucha por la nominación presidencial en el Partido Demócrata ("Harmony with knives", Armonía con cuchillos, la definía la revista[31]) en la que el principal oponente a Cleveland fue el senador por Nueva York David Hill, quien no pudo crear una coalición lo suficientemente fuerte y Cleveland fue nominado en la Convención Nacional de 1892[32]. En el transcurso de la disputa, se sucedieron las promesas reformistas por ambas partes. De ahí que, en vez del tañido de la campana de la torre, se escuche un mensaje recriminatorio emitido desde la cúpula del Capitolio: "Oh Chesnuts! Give us a rest! That's too thin! We know you both!" ("¡Oh castañas! ¡Dadnos un descanso! ¡Eso es demasiado! ¡Os conocemos a ambos!". Si el Partido Republicano sabía aprovechar el ruido y la división demócrata, obtendría la victoria en las elecciones de 1892, concluía la revista.




*Fig. 5. Bernhard Gillam. The Political Angelus. Judge, Vol. 17, n.º 431, 18 de enero de 1890, págs. 242-243. Copyright University of Michigan. Disponible en: https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015023538708?urlappend=%3Bseq=302%3Bownerid=113902452-18.*

Uno de los temas de debate fue la política comercial. Durante su mandato, Harrison apoyó un proteccionismo fiscal mediante el aumento de aranceles. Por el contrario, los demócratas estaban a favor del libre comercio y Cleveland era partidario de abrir las fronteras al comercio internacional siguiendo el modelo librecambista británico. Esta actitud fue evidenciada por Gillam en *The worship of the (John) Bull* (El culto del Toro 'Juan'), publicada en *Judge* el 8 de marzo de 1890[33], acompañada del subtítulo: "The Bull Apis was one of the most sacred objects worshiped by the ancient Egyptians" (El Toro Apis era uno de los objetos más sagrados adorados por los antiguos egipcios).

La ilustración se inspira en *The Procession of the Bull Apis* (La Procesión del Toro Apis, 1879, col. privada) del estadounidense Frederick A. Bridgman, conocido por sus pinturas de temática orientalista y precisión arqueológica. En la obra, pintada bajo la supervisión de Jean-Léon Gérôme (los críticos del Salón de 1879 proclamaron a Bridgman como su heredero), los egipcios celebran el hallazgo de un toro con las marcas de Apis y le rinden culto como a una divinidad[34]. Ahora el toro es el "Libre comercio inglés" y junto a él marchan en procesión el "sumo sacerdote Cleveland" y David Hill. Completan el cortejo otros miembros del Partido Demócrata encabezados por Thomas Bayard, al que se suman John Carlisle, Henry Watterson, Calvin Brice y John Mill, porteador de la barca con las "Cenizas del proyecto de ley de libre comercio de Mill", de ahí su mención en el título. Y también George Jones, cofundador del




*Fig. 6. Bernhard Gillam. The workship of the (John) Bull. Judge, Vol. 17, n.º 438, 8 de marzo de 1890, págs. 354-355. Copyright University of Michigan. Disponible en: https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015023538708?urlappend=%3Bseq=414%3Bownerid=113902452-25.*




***Fig. 7. Joseph Keppler. Napoleon's retreat. Puck, Vol. XXVIII, n.º 715, 19 de noviembre de 1890, págs. 200-201. Copyright Internet Archive. Disponible en: https://archive.org/details/sim_puck_1890-11-19_28_715/page/200/mode/2up.***



*New York Times*, periódico que en la década de 1880 se alineó con las políticas de libre comercio de Cleveland.

Continuando en clave económica, la política proteccionista defendida por el Partido Republicano culminará en la "McKinley Tariff" aprobada el 1 de octubre de 1890, con la que el aumento de aranceles alcanzó su techo histórico y tuvo consecuencias inmediatas en el plano político. Así queda reflejado en *Napoleon's retreat* (La retirada de Napoleón), caricatura de Joseph Keppler publicada en *Puck* el 19 de noviembre de 1890[35] e inspirada en *Campagne de France, 1814* (1864, Musée d'Orsay), escena napoleónica de Ernest Meissonier que, pese a suceder después de varias victorias, anuncia las inminentes derrotas del emperador[36]. De ahí los rostros de resignación de los oficiales, en los que domina un sentimiento general de abatimiento en oposición al gesto de determinación de Napoleón que, magnificado por el punto de vista bajo, cabalga aislado.

En la caricatura, Napoleón es William Mckinley, miembro republicano de la Cámara de Representantes que autorizó el 1 de octubre de 1890 la "McKinley Tariff", consistente en un incremento de los aranceles a las importaciones. De inmediato se convirtió en una ley muy impopular que favorecía a las grandes industrias a expensas de los consumidores, y los republicanos apenas tuvieron tiempo para demostrar sus beneficios antes de las elecciones a la Cámara de 1890, lo cual propició la mayoría del Partido Demócrata y presagió la derrota republicana en 1892[37]. La ilustración retrataba la situación tras el rechazo electoral que había provocado gran desconcierto en las filas republicanas, por lo que la revista profundizaba en el análisis de sus causas[38].




***Fig. 8. Bernhard Gillam. The Day Before Waterloo. Judge, Vol. 23, n.º 576, 29 de octubre de 1892, pág. 279. Disponible en: https://elections.harpweek.com/1892/cartoon-1892-Medium.asp?UniqueID=12&Year=1892.***

*The Day Before Waterloo* (El día antes de Waterloo) de Bernhard Gillam, protagonizada por "Napoleón Cleveland", fue portada de *Judge* el 29 de octubre de 1892[39]. Publicada en vísperas de las elecciones, muestra al candidato demócrata sentado y rodeado de documentos contrarios a su nominación, y otros que recordaban la prosperidad de la "McKinley Tariff". En la pared del fondo cuelga un cuadro con la leyenda "Rout and Defeat of the Free Traders. Nov 1888" (Desbandada y derrota de los librecambistas, noviembre de 1888), con el presidente Harrison y los republicanos avanzando bajo la bandera del proteccionismo, mientras que Cleveland y los demócratas huyen portando la bandera del libre comercio. La pintura alude a los resultados de las elecciones de 1888, con la victoria de Harrison; pero sugiere también el comportamiento de ambos candidatos en la Guerra Civil, cuando Harrison luchó por la Unión y Cleveland contrató un sustituto. La ofensiva total de *Judge* contra el candidato demócrata parecía presagiar su suerte.

La caricatura se basa en *Napoleón en Fontainebleau, 31 de marzo de 1814* (1840, Musée de l'Armée, París) de Paul Delaroche, que representa al emperador el día en que París capituló ante el ejército de la Coalición y le obligó a abdicar. A medio camino entre el retrato psicológico y la pintura de historia, Napoleón aparece sentado, con un rostro que expresa ira, cansancio y decepción, las piernas en jarras y el brazo derecho colgado sobre el respaldo de la silla. Viste levita, abierta sobre su uniforme de coronel de los granaderos a caballo de la Guardia, y sus botas embarradas y la espada apoyada en una mesa indican que acaba de desmontar. En su marcado patetismo, el lienzo expresa la soledad y la angustia del emperador unos días antes de su caída[40].

## 4. LAS ELECCIONES DE 1908 Y 1912: LA ALARGADA SOMBRA DE ROOSEVELT

Quienes contemplaron la portada de *Puck* del 15 de mayo de 1907 no tuvieron problema en identificar la pintura que la inspiraba, un verdadero icono de la Revolución Americana: *The Spirit of 76* (El espíritu del 76, 1875, Abbot Hall, Marblehead, Massachusetts), originalmente titulada *Yankee Doodle*, de Archibald M. Willard, que se exhibió en la Exposición del Centenario de 1876 en Filadelfia[41]. En ella, tres miembros de un cuerpo de pífanos y tambores marchan con determinación hacia la batalla, mostrando la importancia de la música para comunicar las órdenes militares a los soldados.

Udo J. Keppler se sirvió de "la pintura patriótica más inspiradora del mundo" para componer su caricatura *Teddy Doodle. The Spirit of '08*[42]. No

faltan los tres músicos, pero asumen ahora las facciones de Theodore Roosevelt. Incluso las estrellas de la bandera han sido sustituidas por dos rasgos definitorios del presidente republicano: sus gafas *pince-nez* y su amplia sonrisa de blanca dentadura que lo convirtió en "el primer presidente que sonrió"[43]. Podría parecer un homenaje a Roosevelt, convertido en un "icono del siglo americano"; pero en realidad encerraba un mensaje más sarcástico y menos halagador, pues Keppler sugería que las políticas de Roosevelt dominarían las próximas elecciones[44].

Y no le faltaba razón, al punto de que la caricatura fue premonitoria de acontecimientos posteriores. En la Convención Nacional Republicana celebrada en Chicago en junio de 1908, Roosevelt cumplió su promesa de no postularse para presidente y nominó como sucesor a su secretario de Guerra, Willam Taft[45]. La inexperiencia política de Taft, obediente a las consignas de Roosevelt para ganar la presidencia, garantizaba el papel continuista de este último; de hecho, durante la campaña electoral se le acusó de utilizar a Taft como pantalla para gobernar en la sombra, cumpliendo solo en apariencia con la tradición de no encadenar más de dos mandatos presidenciales[46]. Sin embargo, cuando Taft alcanzó la Casa Blanca demostró mayor personalidad de lo que sus críticos y el propio Roosevelt auguraban. Y esto obligó al expresidente a volver a entrar en campaña.

Los comicios presidenciales del 5 de noviembre de 1912 fueron una elección a tres. En la Convención de Chicago del 7 de agosto, Taft fue reelegido como candidato republicano. Roosevelt y sus partidarios se separaron para formar el Partido Progresista, que lo nombró candidato. La división en el Partido Republicano acabaría dando la victoria al demócrata Woodrow Wilson[47].

En este contexto, la carrera presidencial no estuvo exenta de obstáculos. Y precisamente una carrera protagoniza *The chariot race* (La carrera de carros)




*Fig. 9. Udo J. Keppler. Teddy Doodle. The Spirit of '08. Puck, Vol. LXI, n.º 1576, 15 de mayo de 1907, s.p. Copyright Library of Congress. Disponible en: www.loc.gov/item/2011647202/.*

de Udo J. Keppler que ilustró las páginas centrales de *Puck* el 24 de agosto de 1910[48], acompañada del subtítulo: "A Nasty Smash that may change the Odds" (Un gran golpe que puede cambiar las probabilidades). Muestra una carrera de cuadrigas en el circo romano en la que el carro de la "Campaña republicana en el Congreso" conducido por Taft es obstaculizado por un carro con la etiqueta "Payne-Aldrich Tariff Mess" que dirige Nelson Aldrich y acaba de estrellarse, impidiendo su avance. El accidente posibilita el adelantamiento de la cuadriga de burros de la "Campaña del Congreso Demócrata" que dirige "Miss Democracia" (expresión que puede encerrar un juego de palabras). Desde la plataforma central observan la escena el Tío Sam, una figura femenina sedente (alegoría de los EE. UU. con la bandera a sus pies) y el muchacho símbolo de *Puck*.

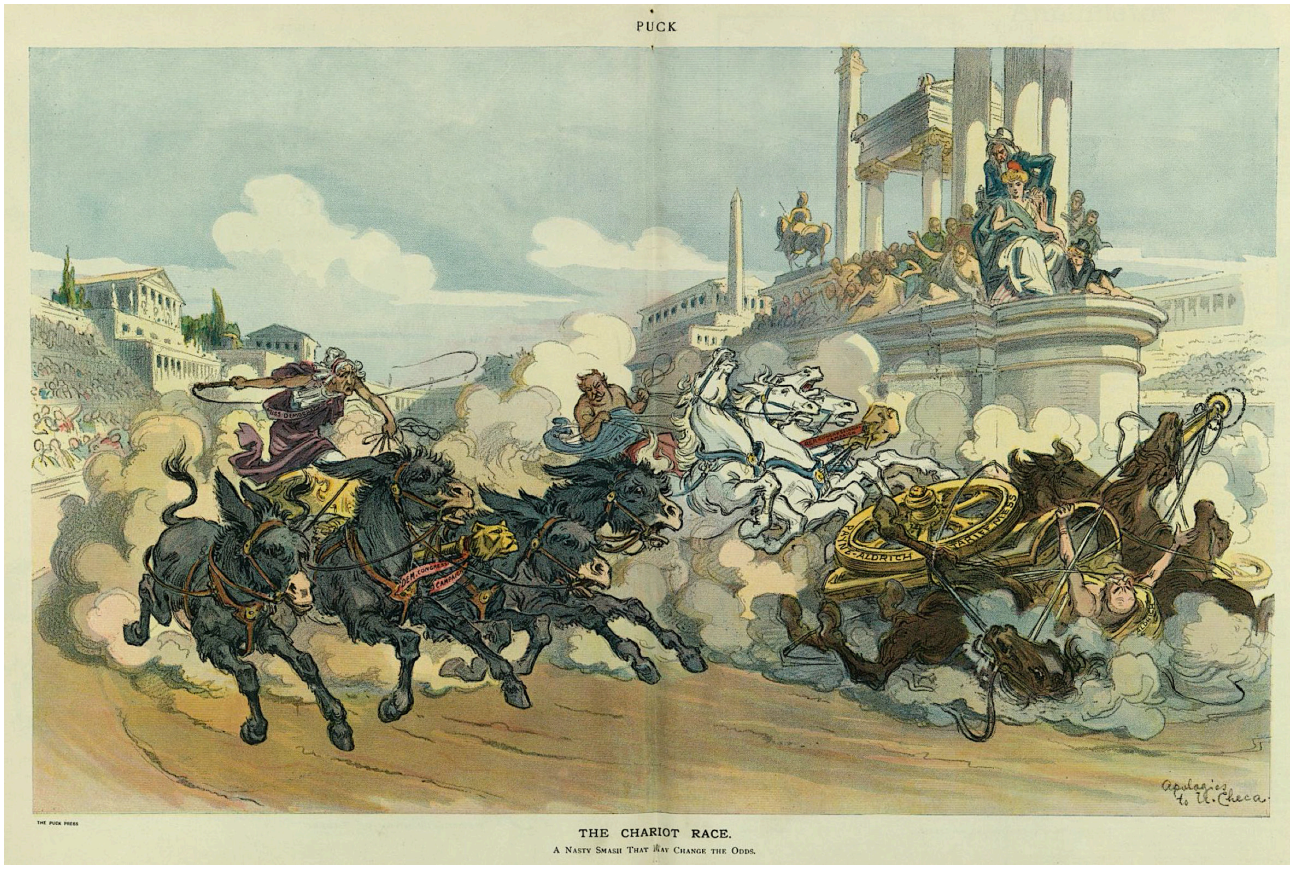





*Fig. 10. Udo J. Keppler. The chariot race. Puck, Vol. LXVIII, n.º 1747, 24 de agosto de 1910, s.p. Copyright Library of Congress. Disponible en: www.loc.gov/item/2011647616/.*

La caricatura resulta ilustrativa de la situación. En 1909 el republicano Aldrich, presidente del Comité de Finanzas del Senado, limitó la tarifa proteccionista Payne, medida que aumentó las tasas sobre recursos como el carbón y el mineral de hierro[49] y desencadenó una ola de protestas en el Medio Oeste que dificultó la campaña republicana en las elecciones al Congreso y acabó con la división del Partido Republicano[50]. *Puck* advertía de que el Arancel Payne-Aldrich tan solo servía para "engrosar las fortunas crecidas"[51].

La caricatura se inspira en *Carrera de carros romanos* (1891, Museo Ulpiano Checa, Colmenar de la Oreja) de Ulpiano Checa, en la que un auriga está a punto de tomar la curva y pasa junto a un carro volcado, con las gradas repletas y la arquitectura romana de fondo. Con ella logró la tercera medalla en el Salón de los Campos Elíseos de 1891[52].

## 5. CONCLUSIÓN

Desde el momento de su creación en la segunda mitad del siglo XIX, las revistas ilustradas de EE. UU. fueron conscientes del potencial de la imagen para generar estados de opinión entre sus lectores, y de ahí que destinaran los espacios más representativos de la publicación (portada y páginas centrales) a la caricatura política, a través de la cual ensalzaron virtudes y criticaron defectos de los candidatos presidenciales. En su interés por llegar a la mayor parte de la sociedad, los caricaturistas se sirvieron de la Biblia, la historia universal, la literatura, la mitología y

también del arte, en una galería de la que forman parte Millet, Bouguereau, Gérôme, Meissonier, Delaroche, Edwin Long, Frederick Bridgman y Ulpiano Checa entre otros.

Una visión de conjunto de las diez caricaturas artístico-políticas analizadas posibilita algunas reflexiones, comenzando por el criterio seleccionador de las pinturas que las inspiraron, que evidencia una contemporaneidad cronológica (todas son del siglo XIX, en un arco temporal de 1818 a 1891) y una proximidad geográfico-cultural (varias están firmadas por pintores y/o exhibidas en museos e instituciones estadounidenses y aluden a acontecimientos de su historia, a los que se suman la historia antigua y la figura de Napoleón). Sorprende a priori la exclusión de los grandes artistas del Renacimiento y Barroco, a diferencia de la inspiración literaria que sí recurrió a autores como Cervantes y Shakespeare; pero no podemos obviar que la dimensión política de la caricatura está muy condicionada por los referentes culturales del grupo social al que se dirige, lo cual se traduce en la preferencia por determinados modelos artísticos que resulten reconocibles y conecten con el público. Sin duda la elección no fue casual y tales criterios de contemporaneidad y proximidad fueron considerados por los caricaturistas como idóneos para fijar con mayor nitidez su mensaje en la sociedad americana del momento.

Ilustradores como Joseph y Udo J. Keppler, Friedrich Graetz y Bernhard Gillam articularon con sus caricaturas una sátira incisiva y por momentos corrosiva que, por sí misma, no puso o quitó presidentes, pero que influyó en los resultados electorales de los EE.UU., confirmando la trascendencia de la caricatura política en la transmisión de mensajes con intencionalidad persuasiva dentro de las estrategias de la narrativa visual.



NOTAS

[1] RITCHIE, Donald A. "The Senate Theatre: 19th Century Cartoonists and the U.S. Senate". En: SKVARLA, Diane K. y RITCHIE, Donald A. (Eds.). *United States Senate Catalogue of Graphic Art*. Washington: U.S. Government Printing Office, 2006, pág. 307.

[2] HESS, Stephen y KAPLAN, Milton. *The Ungentlemanly Art. A History of American Political Cartoons*. New York: MacMillan, 1968, págs. 16-17; RITCHIE, Donald A. *American Journalists. Getting the Story*. New York: Oxford University Press, 1997, págs. 114-118.

[3] KAHN, Michael Alexander y WEST, Richard Samuel. *What Fools These Mortals Be! The Story of Puck. America's First and Most Influential Magazine of Color Political Cartoons*. San Diego: IDW Publishing, 2014.

[4] RITCHIE, Donald. A. "The Senate Theatre…". Op. cit., pág. 316. Para la figura de Keppler, véase WEST, Richard Samuel. *Satire on Stone. The Political Cartoons of Joseph Keppler*. Urbana: University of Illinois Press, 1988; y HESS, Stephen y KAPLAN, Milton. *The Ungentlemanly Art…* Op. cit., págs. 102-109.

[5] HESS, Stephen y NORTHROP, Sandy. *Drawn & Quartered. The history of American Political Cartoons*. Montgomery: Elliott and Clark, 1996, págs. 24-35; RITCHIE, Donald. A. "The Senate Theatre...". Op. cit., pág. 308.

[6] AZANZA, José Javier. "*Cur percutis me?* El lamento de una burra bíblica en clave política: de Luis XIV a Donald Trump". En: SOUSA, Ana Cristina, GARCÍA ARRANZ, José Julio, LÓPEZ CALDERÓN, Carme y PEREIRA SANTOS, Marisa (Coords.). *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est. Novos caminhos e desafios dos estudos icónico-textuais*. Porto: CITCEM y Sociedad Española de Emblemática, 2023, págs. 139-141.

[7] REYERO, Carlos. *El arte parodiado. Humor y caricatura del mundo artístico en España, 1860-1938*. Madrid: Cátedra, 2022, pág. 16.

[8] Diversos investigadores han abordado en las últimas décadas la caricatura política en España, caso de LLERA, José Antonio. "Una historia abreviada de la prensa satírica en España: desde *El Duende Crítico de Madrid* hasta *Gedeón*". *Estudios sobre el mensaje periodístico* (Madrid), 9 (2003), págs. 203-214; CAPELLÁN, Gonzalo. "Introducción. Miradas a la historia de España desde la caricatura política". En: CAPELLÁN, Gonzalo (Ed.). *Dibujar discursos, construir imaginarios. Prensa y caricatura política en España (1836-1874)*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2022, págs. 11-56; DUÑAITURRIA, Alicia. "La prensa satírica y el poder. Análisis de un periódico del siglo XIX". *Cuadernos de Historia del Derecho* (Madrid), 29 (2022), págs. 115-138; y REYERO, Carlos. "'No es posible

gobierno alguno que nos dé gusto': el ataque visual a los políticos en la prensa isabelina". En: RODRÍGUEZ SUBIRANA, Mónica (Ed.). *Por una sonrisa un mundo. Caricatura, sátira y humor en el Romanticismo*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2023, págs. 85-111. También varios estudios de J. Capdevila.

[9] Me remito para todas estas cuestiones a GOMBRICH, Ernst y KRIS, Ernst. *Caricature*. Harmondsworth: Penguin Books, 1940; GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1998, págs. 279-303; y MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009. Una reflexión de conjunto centrada en el concepto de democracia, con alusiones a *Puck* como ejemplo de la capacidad de influencia que alcanzó la sátira política en los EE. UU. en el último cuarto del siglo XIX, en CAPELLÁN, Gonzalo. "Democracia. Iconografía política de los conceptos fundamentales de la modernidad". *Historia y Política* (Madrid), 44 (2020), págs. 173-217. Capellán considera la caricatura como "una tipología de imágenes que adquirió especial relevancia en ese proceso histórico en el que se conformaron las iconografías políticas de los conceptos fundamentales del discurso moderno" (pág. 173).

[10] *Puck*, Vol. XIII, n.º 337, 22 de agosto de 1883, págs. 395-396.

[11] FIELD, Phyllis F. "Samuel J. Tilden (1814-1886)". En: MAISEL, L. Sandy (Ed.). *Political Parties & Elections in the United States. An Encyclopedia. Vol. 2. N-Index*. New York & London: Garland Publishing, 1991, págs. 1119-1120.

[12] "Cartoons and Comments". *Puck*, Vol. XIII, n.º 337, 22 de agosto de 1883, pág. 390.

[13] WISSMAN, Friona. *Bouguereau*. Petaluma: Pomegranate, 1996, pág. 89.

[14] *Puck*, Vol. XV, n.º 378, 4 de junio de 1884, págs. 216-217.

[15] KAHN, Michael Alexander y WEST, Richard Samuel. *What Fools These Mortals Be!*... Op. cit., pág. 72.

[16] MUZZEY, David Saville. *James G. Blaine. A Political Idol of Other Days*. Port Washington, New York: Kennikat Press, 1963, págs. 276-277.

[17] BAKER, Ross K. "Election of 1884". En: MAISEL, L. Sandy (Ed.). *Political Parties*... Op. cit., Vol. 1. A-M., págs. 296-298.

[18] WEAVER, John B. "James G. Blaine (1830-1893)". En: MAISEL, L. Sandy (Ed.). *Political Parties*... Op. cit., págs. 71-72.



[19] El "Hombre tatuado" fue protagonista de otras caricaturas de Gillam, caso de *Love's Labor's Lost* (*Puck*, Vol. XV, n.º 374, 7 de mayo de 1884, pág. 160) y *The writing on the wall* (*Puck*, Vol. XV, n.º 380, 18 de junio de 1884, págs. 248-249). MAKEMSON, Harlen. "One Misdeed Evokes Another: How Political Cartoonists Used 'Scandal Intertextuality' Against Presidential Candidate James G. Blaine". *Media History Monographs* (Elon, North Carolina), 7:2 (2004-05), págs. 1-20; JOHN, Richard R. "Markets, Morality and the Media: The Election of 1884 and the Iconography of Progressivism". En: DAVIES, Gareth y ZELIZER, Julian E. (Eds.) *America at the Ballot Box: Elections and Political History*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015, págs. 89-93.

[20] ACKERMAN, Gerald M. *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme*. New York: Sotheby's, 1986, págs. 54-59; RAMÍREZ MARTÍN, Abraham. *Jean-Léon Gérôme. Pintura de arena y seda*. Minnesota: Minneapolis Institute of Art, 2022, págs. 55, 64 y 92.

[21] BLODGETT, Geoffrey. "Grover Cleveland (1837-1908)". En: MAISEL, L. Sandy (Ed.). *Political Parties*... Op. cit., págs. 161-162; BENSON, Joel D. *The presidency of Grover Cleveland*. New York: Nova Science Publishers, 2010.

[22] *Puck*, Vol. XVII, n.º 418, 11 de marzo de 1885, págs. 24-25.

[23] "Cartoons and Comments". *Puck*, Vol. XVII, n.º 418, 11 de marzo de 1885, pág. 18.

[24] SHEPHERD, George H. *Short History of the British School of Painting*. London: Sampson Low, Marston, Searle, and Rivington, 1881, págs. 137-138.

[25] *Puck*, Vol. XVII, n.º 434, 1 de julio de 1885, págs. 280-281.

[26] El texto del documento dice así: "Cuando, en el curso de los acontecimientos, se hace necesario que un presidente disuelva las facciones políticas que le ha impuesto la maquinaria de su partido, debe hablar con palabras inequívocas. Cuando una larga serie de abusos evidencia un designio para reducirlo a un despotismo absoluto, tiene el derecho y el deber de derrocar a ese gobierno. Por lo tanto, publico y declaro solemnemente que estoy absuelto de toda lealtad a los jefes, y que toda conexión política entre ellos y yo está, y debería estar, totalmente disuelta (Principios de Cleveland)".

[27] "Cartoons and Comments". *Puck*, Vol. XVII, n.º 434, 1 de julio de 1885, pág. 274.

[28] "John Trumbull: Visualizing American Independence". *American Art Review* (Stratham, NH), XXIX.1 (2017), págs. 64-67. Disponible en: https://www.thewadsworth.org/wp-content/uploads/2017/04/2017_02_00_American_Art_Review_Trumbull.pdf. [Fecha de acceso: 30/11/2023].

[29] BLODGETT, Geoffery. "Election of 1892". En: MAISEL, L. Sandy (Ed.). *Political Parties*… Op. cit., págs. 299-300.

[30] *Judge*, Vol. 17, n.º 431, 18 de enero de 1890. págs. 242-243.

[31] "Harmony with knives". *Judge*, Vol. 17, n.º 431, 18 de enero de 1890, pág. 237.

[32] FIELD, Phyllis F. "David B. Hill (1843-1910)". En: MAISEL, L. Sandy (Ed.). *Political Parties*… Op. cit., pág. 483.

[33] *Judge*, Vol. 17, n.º 438, 8 de marzo de 1890, págs. 354-355.

[34] ACKERMAN, Gerald M. *American Orientalists*. Courbevoie/Paris: ACR Édition, 1994, págs. 26 y 48-49.

[35] *Puck*, Vol. XXVIII, n.º 715, 19 de noviembre de 1890, págs. 200-201; KAHN, Michael Alexander y WEST, Richard Samuel. *What Fools These Mortals Be!…* Op. cit., pág. 153.

[36] GRÉARD, M. O. *Jean-Louis-Ernest Meissonier. Ses souvenirs, ses entretiens*. Paris: Hachette, 1897, pág. 399.

[37] CALHOUN, Charles W. "McKinley Tariff Act of 1890". En: MAISEL, L. Sandy (Ed.). *Political Parties…* Op. cit., págs. 619-620; CALHOUN, Charles W. *From Bloody Shirt to Full Dinner Pail. The Transformation of Politics and Governance in the Gilded Age*. New York: Hill and Wang, 2010, págs. 84-85 y 132-133.

[38] "Cartoons and Comments". *Puck*, Vol. XXVIII, n.º 715, 19 de noviembre de 1890, pág. 194.

[39] *Judge*, Vol. 23, n.º 576, 29 de octubre de 1892, pág. 279.

[40] LACAILLE, Frédéric. "Napoléon Ier à Fontainebleau le 31 mars 1814, par Delaroche". *Napoleon.org. Le site d'Histoire de la Fondation Napoléon*. Disponible en: https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/tableaux/napoleon-ier-a-fontainebleau-le-31-mars-1814/. [Fecha de acceso: 19/11/2023].

[41] GORDON, William F. *The Spirit of '76… an American Portrait. America's best known painting, least known artista*. Fallbrook: Aero Publishers, 1976.

[42] *Puck*, Vol. LXI, n.º 1576, 15 de mayo de 1907, s.p.

[43] CHRISTEN, Arden G. y CHRISTEN, Joan A. "Theodore Roosevelt's 'presidential smile' and questionable dental health". *J Hist Dent (Journal of the History of Dentistry*) (Newton, MA), 55.2 (2007), págs. 85-90.

[44] VALAIK, J. David. *Theodore Roosevelt, An American Hero in Caricature*. Buffalo, NY: Western New York Heritage Institute of Canisius College, 1993.

[45] TROY, Gil. "William Howard Taft (1857-1930)". En: MAISEL, L. Sandy (Ed.). *Political Parties*… Op. cit., Vol. 2. N-Index, pág. 1092.

[46] TROY, Gil. "Election of 1908". En: MAISEL, L. Sandy (Ed.). *Political Parties*… Op. cit., Vol. 1. A-M., págs. 301-302.

[47] HEEL, Michael. "Election of 1912". En: MAISEL, L. Sandy (Ed.). *Political Parties*… Op. cit., pág. 302.

[48] *Puck*, Vol. LXVIII, n.º 1747, 24 de agosto de 1910, s.p.

[49] CONLEY, Patrick T. "Nelson W. Aldrich (1841-1915)". En: MAISEL, L. Sandy (Ed.). *Political Parties*… Op. cit., pág. 21.

[50] SHEININ, David. "Tariffs and Trade". En: MAISEL, L. Sandy (Ed.). *Political Parties*… Op. cit., Vol. 2. N-Index, pág. 1096.

[51] "Cartoons and Comments". *Puck*, Vol. LXVIII, n.º 1747, 24 de agosto de 1910, s.p.

[52] GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse. *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Barcelona: Tusquets, 1987, págs. 76-77.

# LA SERIE DE CROMOS *MOTS ET DEVISES*: EL USO COMERCIAL DE LA TRADICIÓN EMBLEMÁTICA

# THE *MOTS ET DEVISES* TRADE CARD SERIES OR THE COMMERCIAL USE OF THE EMBLEMATIC TRADITION


## Resumen

En las décadas que transcurren en el tránsito del siglo XIX al XX estuvo activa en París la imprenta de A. Billon. Nuestro interés se va a centrar en una colección de cromos que vio la luz en sus prensas y que, bajo la denominación genérica de *Mots et devises*, destinada en esencia a la promoción de productos alimentarios, respondía de manera fiel a la estructura *triplex* de los viejos emblemas literarios tradicionales derivados de la primera edición de los *Emblemata* de Andrea Alciato (1531).



## Palabras clave

Cromo, Cromolitografía, Emblemática, Imprenta, Propaganda comercial.



## José Julio García Arranz

Universidad de Extremadura, España

Profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Extremadura. Miembro fundador de la Sociedad Española de Emblemática, su labor investigadora se ha centrado en cuestiones como el naturalismo moralizante de la literatura simbólica ilustrada moderna, la teoría del emblema o la emblemática aplicada en la azulejería barroca portuguesa, con algunas aproximaciones a la pervivencia del imaginario simbólico de los siglos XVI y XVII en la cultura contemporánea.



## Abstract

During the decades of transition between the 19th and 20th century, the A. Billon printing house was quite active in Paris. This work focuses on a trading card collection printed in its presses, generically coined *Mots et devises*. The collection was intended to promote food products, faithfully maintaining the triplex structure of the ancient traditional literary emblems derived from the first edition of Andrea Alciato's *Emblemata* (1531).



## Key words

Chromolithography, Commercial advertising, Emblematics, Printing house, Trading cards.



## Isabelle Moreels

Universidad de Extremadura, España

Formada inicialmente en la *Université libre de Bruxelles*, es profesora titular del Área de Filología Francesa de la Universidad de Extremadura. Constituye su línea de investigación privilegiada la (para)literatura en lengua francesa —y especialmente de Bélgica— de los siglos XIX-XX. Pero también ha presentado y publicado trabajos sobre ciertos aspectos del cine francófono, la traducción y la didáctica del francés como lengua extranjera, tanto dentro como fuera de España.



ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 13/III/2024
Fecha de revisión: 27/III/2024
Fecha de aceptación: 29/III/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



Código ORCID J. J. García Arranz: 0000-0002-7052-8754
Código ORCID I. Moreels: 0000-0002-4132-8454



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0013

# LA SERIE DE CROMOS *MOTS ET DEVISES*: EL USO COMERCIAL DE LA TRADICIÓN EMBLEMÁTICA

## 1. LOS CROMOS Y LOS PRIMEROS PASOS DE LA PUBLICIDAD COMERCIAL

El popular vocablo "cromo" —que evoca de inmediato nuestros primeros afanes coleccionistas de la infancia— procede de la abreviatura de "cromolitografía" (del francés *chromolithographie*), término referido al procedimiento de impresión utilizado originalmente en la elaboración de estas particulares estampas. Registrado en 1837 por el alsaciano Godefroy Engelmann y su hijo[1], y destinado a la producción masiva de imágenes polícromas, este sistema devino el más exitoso de cuantos métodos de impresión en color se pusieron en práctica a lo largo del siglo XIX. La técnica cromolitográfica —también llamada litografía en color— sigue, como su propia denominación indica, el mismo proceso de la litografía, si bien requiere del uso de tintas de diferentes colores y una piedra distinta para la aplicación de cada una de ellas —de modo que el papel tendrá que pasar por la prensa de imprimir tantas veces como tintas se empleen—, exigencias que encarecían de manera considerable el producto final; además, los registros debían ser en extremo precisos para evitar los desajustes y superposiciones[2]. Era posible, sin embargo, producir impresiones de menor coste simplificando tanto la cantidad de colores utilizados como el detallismo en las figuras: en este sentido, las cromolitografías más económicas, como es el caso de los anuncios publicitarios, dependían en gran medida de una impresión en negro inicial —no necesariamente litográfica—, en la que luego se sobreimprimen los colores. Este procedimiento, en principio revolucionario, irá integrando poco a poco diversos avances técnicos: la piedra es reemplazada por placas metálicas (en especial de zinc) y las prensas mecánicas serán accionadas, no a mano, sino con máquinas de vapor y, más tarde, mediante motores eléctricos. Por otra parte, el taller de litografía precisaba del dominio de varias competencias y reunía por ello a numerosos especialistas (dibujante, estampador, entintador, etc.), aunque los maestros litógrafos adquirían en aquel tiempo una formación muy completa en un aprendizaje que podía prolongarse en torno a los siete años[3].

Se considera que la historia de los "cromos" —a los que podemos definir como estampas de pequeño tamaño impresas sobre cartulina

mediante el mencionado procedimiento, que irán ganando de manera paulatina en refinamiento y calidad— comienza en la década de 1850, momento en que la Revolución Industrial estaba generando nuevos productos de consumo que requerían de un consecuente aparato publicitario a fin de captar los nichos de mercado emergentes. Los comerciantes empiezan entonces a encargar pequeñas tarjetas impresas con imágenes mediante las cuales poder promocionar sus nuevas mercancías, muy en particular los extractos cárnicos[4], la leche condensada, las galletas, el chocolate, la achicoria o la tapioca. Para comprender el origen y la rápida expansión de este fenómeno debemos tener en cuenta, al menos, dos factores que interactuaron entre sí.

Por una parte, coincidiendo con las fechas ya indicadas —años centrales del siglo XIX—, el campo de la publicidad experimenta un impulso espectacular en Francia. Como acabamos de señalar, el rápido crecimiento industrial sacudió los hábitos de consumo, propiciando la aparición de nuevos medios de distribución. Enfrentados a una fuerte competencia, los empresarios, en especial en las grandes ciudades, recurren a las mencionadas imágenes impresas sobre cartón o papel con objeto de promocionar sus negocios y tratar de fidelizar así a los clientes. Los carteles ilustrados van cubriendo los muros de las urbes al tiempo que se elaboran y distribuyen pequeñas cartulinas publicitarias para dar a conocer o popularizar un determinado establecimiento o producto, primeras manifestaciones de lo que más adelante denominaremos popularmente "cromos"[5]. En la difusión a gran escala de estas reducidas estampas como medio de promoción comercial desempeñó un papel pionero el visionario Aristide Boucicaut (1810-1877), impulsor y propietario de los grandes almacenes parisinos *Au Bon Marché*[6]. A partir de 1853, esta casa contrató los servicios de impresores especializados y de destacados ilustradores con la idea de diseñar imágenes exclusivas, renovadas cada semana y distribuidas de manera gratuita todos los jueves —el antiguo "día de los escolares" en Francia—. El propio Boucicaut entregaba en persona dichas estampas —conocidas como *cartes-primes*— a los niños que acudían a realizar las compras con sus madres; de ese modo, los invitaba a retornar a los almacenes el jueves siguiente con el fin de poder conseguir una nueva tarjeta. Imitando esta ingeniosa iniciativa, tanto los grandes establecimientos de la época como los pequeños comercios o empresas se embarcaron en la creación y producción de estos cromos para promocionar sus marcas o locales, pues las tarjetas ilustradas, además de complacer a los niños, permitían trasladar su publicidad al seno de los hogares y, con suerte, fidelizar a los clientes[7].

Por otra parte, y al mismo tiempo, la imaginería infantil despegó de manera considerable con la evolución del estatus del niño en el siglo XIX. Las pequeñas tarjetas o cartulinas comerciales impresas con imágenes y textos fueron editadas desde un primer momento en series y concebidas, por tanto, para ser coleccionadas y conservadas en álbumes[8]. Los cromos decimonónicos representaban llamativas imágenes en el anverso, con intención unas veces humorística, pero en otras muchas ocasiones educativa con el propósito de divulgar determinados saberes. En el caso de Francia, a los temas de los primeros cromos, de contenido marcadamente ingenuista e infantil, se incorporaron pronto otros muy diversos asuntos: materias didácticas de geografía, historia, ciencias naturales y matemáticas, alfabetos, iconografía sagrada, grandes personajes y descubrimientos, fábulas y cuentos tradicionales, juegos infantiles, deportes, trajes regionales, oficios y escenas de la vida cotidiana, productos de la gastronomía local, etc., adquiriendo de ese modo la condición de una suerte de enciclopedia popular en la que se conjugaba lo recreativo y lo formativo, bajo un barniz con frecuencia moralizante. Son pequeñas composiciones de colores siempre

brillantes, incluso estridentes, a veces realzadas sobre fondos dorados, diseñadas en especial para atraer a los niños —y, por supuesto, a sus madres—. También durante estas décadas asistimos al progresivo desarrollo de nuevos sistemas capaces de "animar" las estáticas imágenes de los cromos a la manera del naciente arte cinematográfico, activando multitud de procesos (*pop-up*, *flaps*, cromos de cremallera o pestaña, etc.).

Resulta habitual encontrarse cromos denominados *passe-partout* al presentar imágenes idénticas, aunque reimpresas con publicidad correspondiente a marcas o empresas distintas. En efecto, los editores encomendaban a los ilustradores las figuras de estas tarjetas, reservadas al anverso de las mismas, a fin de proponerlas a los clientes, que solo tenían que añadir su razón social. El *repiquage* es, en este contexto, el nombre que recibe la estampación complementaria que se lleva a cabo sobre un soporte previamente grabado. Realizados en negro o en otro color, pero siempre a una sola tinta, se imprimen en el espacio del reverso, ya sea el nombre y la dirección de una tienda y de sus sucursales, ya sea la denominación de una marca, a menudo acompañados de sus correspondientes logos comerciales y los breves textos-reclamo característicos del mensaje publicitario[9]. En otros cromos, tales elementos se insertan en una zona en blanco reservada para ello de modo expreso en el anverso, adoptando la forma de un recuadro, una cuartilla o una filacteria, aunque no faltan casos en los que esta información se superpone de manera directa a la ilustración del cromo[10] (fig. 1).

## 2. EL TALLER PARISINO DEL EDITOR A. BILLON

Una vez definido a grandes rasgos el contexto de los primeros pasos de los "cromos", nuestra atención se va a centrar ahora en una colección concreta que, bajo el título *Mots et devises* ("Palabras y divisas"), fue editada en París en el tránsito del siglo XIX al XX. En nuestras pesquisas, hemos conseguido localizar hasta 19 cromolitografías diferentes dentro de esta serie, realizadas e impresas por A. Billon. No nos ha sido posible encontrar más información acerca de este empresario más allá de la que figura en las propias impresiones —el dato de que su taller se ubicó en el número 46 de la *rue du Temple*, en París—; creemos que ello responde al hecho de que tal establecimiento no dejó de ser un negocio modesto, probablemente de carácter familiar —el propio Billon firma al mismo tiempo como dibujante y editor muchas de sus impresiones—. Parece que esta imprenta se mantuvo activa, al menos, durante la última década del siglo XIX y la primera de la centuria siguiente, periodo en el que podemos fechar, por tanto, la emisión de la colección que constituye el objeto del presente estudio.

Además de la reseñada, son varias las series de cromos publicitarios que aparecieron con la firma de nuestro diseñador/impresor. Entre ellas, cabe mencionar *Les jeux d'enfants* ("Los juegos de niños")[11], o la dedicada a las *Fábulas* de Jean Florian[12], cuyo formato se asemeja mucho al de los *Mots et devises* que aquí analizamos. Editó de igual modo repertorios coleccionables numerados de tarjetas postales ilustradas con dibujos impresos; hemos localizado al menos dos: uno consagrado a *Contes de Fées* ("Cuentos de hadas"), y otro donde, bajo el título genérico *Vie au Maroc* ("La vida en Marruecos"), se recrean escenas con una orientación marcadamente etnográfica[13]. Hemos de indicar que en estas postales, al igual que sucede con los cromos, Billon también imprimía publicidad a demanda, tanto en el anverso —en un pequeño espacio destinado a ello— como en el reverso de la cartulina.

En algunos ejemplares de *Mots et devises*, además de la indicación de A. Billon como




***Fig. 1. A. Billon (dibujante e impresor). Que le cordonnier ne juge pas au-delà de la chaussure (colección "Mots et devises"). Cromolitografía. Ca. 1890-1910. Anverso y reverso. Fotografía: Autores.***

dibujante en la esquina inferior derecha del anverso del cromo, hemos detectado, en el margen izquierdo del mismo, la leyenda impresa: "A. PICARD & KAAN EDIT. PARIS" (figs. 4 y 8). Se trata de una referencia a Alcide Picard-Bernheim, un papelero de origen alsaciano que ya figura como librero a partir de agosto de 1872. La sede principal de su negocio se ubicaba en el número 11 de la *rue Portefoin* de París, muy cerca de la *rue du Temple* en la que, recordemos, se encuentra el taller de Billon. El 11 de junio de 1873 Picard añadió a su actividad la de impresor tipógrafo, asociado ahora a Alphonse Kaan, en la empresa denominada *Picard-Bernheim et cie*. A partir de ese momento ambos extienden sus establecimientos a la *rue du Sommerard* y al *boulevard Saint-Germain*, convirtiéndose en una importante editorial especializada en temas educativos. Además, en Saint-Denis disponen de tres imprentas litográficas y una cuarta calcográfica[14]. Muy probablemente, en aquellas ocasiones en que el taller de Billon —que, como ya se apuntó, suponemos modesto— no tenía la capacidad suficiente para afrontar determinados encargos, este recurría a la floreciente empresa vecina de Picard y Kaan para poder satisfacer con puntualidad todos sus pedidos.

## 3. LA ORIGINALIDAD DE LA SERIE DE CROMOS *MOTS ET DEVISES*

La colección denominada *Mots et devises* llamó nuestra atención por ser varios los aspectos que tienen en común los cromos de esta serie y los emblemas de la tradición literaria derivada de la obra inaugural del género del jurista y humanista milanés Andrea Alciato, publicada en Augsburgo en 1531. Así, en el extremo superior de la tarjeta se indica el nombre de la colección, y debajo, ocupando la mayor parte del espacio disponible, se incorpora la correspondiente imagen, por regla general una escena con uno o varios personajes. Bajo la ilustración, en un recuadro, se inserta un breve texto, en prosa[15] o en verso, de cuatro o cinco líneas, a veces con la indicación del autor del mismo, y otras sin ella, alusivo al episodio reflejado en la *pictura*. Encontramos finalmente, en el borde inferior del cromo, una corta sentencia que recupera la función de los motes o lemas en los emblemas clásicos, contribuyendo a dotar a la imagen de sentido pleno (fig. 1). Otro rasgo que esta colección de cromos tiene en común con las compilaciones emblemáticas de la Edad Moderna es la diversidad de los asuntos abordados, que fue característica sobre todo en el quinientos, antes de que aquel género gráfico-textual se fuera desplazando en el Barroco hacia unas temáticas más concretas que sirvieran a sus manifestaciones de nexo o hilo conductor de sus argumentos. De ese modo, en las imáge-




*Fig. 2. A. Billon (dibujante e impresor). Adieu pour l'Éternité! (colección "Mots et devises"). Cromolitografía. Ca. 1890-1910. Fotografía: Autores.*




*Fig. 3. Noël Le Mire. Orfeo sacando a Eurídice del infierno. Grabado calcográfico. 1764. Portada de la partitura de la ópera "Orfeo y Eurídice", de Christoph Willibald Gluck. Copyright Creative commons public domain.*




***Fig. 4. A. Billon (dibujante e impresor); A. Picard y A. Kaan (impresores). Honneur aux Vaincus! (colección "Mots et devises"). Cromolitografía. Ca. 1890-1910. Fotografía: Autores.***

nes y textos de los cromos de esta serie —que carece de numeración— aparecen referencias a episodios históricos, con temas que abarcan desde los tiempos antiguos hasta el siglo XIX. Son frecuentes, como veremos, las alusiones a la historia nacional francesa[16], si bien no se renuncia a la inclusión de otros personajes o contextos con la intención de obtener un cierto carácter de "universalidad" temática; junto a todo ello, encontramos también diferentes composiciones extraídas de situaciones de la vida cotidiana o de índole familiar, siempre con un claro propósito ejemplarizante o edificante.

Aunque varias de las imágenes parecen constituir una invención personal del dibujante A. Billon, hemos observado que otras han adoptado medios muy diversos como modelo visual sin hacer referencia expresa a los mismos. A modo de ejemplo, vamos a mostrar a continuación tres cartulinas que responden, además, a diferentes fuentes de inspiración. Así, en el cromo relativo al mito de Orfeo y Eurídice, que se basa en un pasaje de las *Metamorfosis* ovidianas (X,1-64), se ilustra el instante culminante de la fábula, acompañado del siguiente párrafo, cuya última línea sirve de mote:

> *Habiendo perdido a su querida Eurídice, Orfeo fue a reclamarla*
> *al rey de los Infiernos, a quien logró ablandar. Pero en el momento*
> *de tocar las regiones de la luz, a pesar de su promesa,*
> *él se dio la vuelta. Eurídice le fue arrebatada para siempre. También,*
> *según Ovidio, pronunció estas proverbiales palabras:*
> *¡Adiós por toda la Eternidad!"*[17]

La imagen correspondiente a este breve relato ha sido tomada de una estampa del dibujante y grabador francés Noël Le Mire titulada *Orfeo sacando a Eurídice del infierno* (1764), realizada para la portada de la partitura de la ópera *Orfeo y Eurídice*, de Christoph Willibald Gluck (figs. 2 y 3).

Por otra parte, en uno de los dos ejemplares dedicados a anécdotas relacionadas con Napoleón Bonaparte, se incorpora el siguiente texto explicativo, empleándose de nuevo la exclamación final a modo de lema:

> *Napoleón, al encontrarse con un destacamento de prisioneros austríacos, se descubrió pronunciando estas palabras que se hicieron célebres:*
> *¡Honor a los Vencidos!*

Podemos comprobar que aquí la imagen impresa sintetiza la composición de un cuadro del pintor galo Jean-Baptiste Debret titulado *Napoleón I*



***Fig. 5. Jean-Baptiste Debret. Napoleón I rinde homenaje al infeliz coraje. Óleo sobre lienzo. 1806. Colecciones del castillo de Versalles. Versalles. Francia. Copyright Creative commons public domain.***



*rinde homenaje al infeliz coraje* (1806, colecciones del castillo de Versalles), escena que tiene lugar tras la victoria francesa sobre las tropas austríacas en la batalla de Ulm (1805) (figs. 4 y 5).

Finalmente, creemos que la ilustración referida a un diálogo entre el rey Francisco I de Francia y su bufón Triboulet, que se complementa con el lema *Un fou avise bien un sage* ("Un bufón advierte bien a un sabio"), procede de la puesta en escena de un corto de 1907-08 del cineasta francés Georges Méliès titulado *Francisco I y Triboulet* (*El rey y el bufón*)[18]. Nuestra opinión se fundamenta en las similitudes que se observan tanto en el encuadre como en las posturas adoptadas por ambos personajes (figs. 6 y 7), cuya conversación puede leerse bajo la viñeta figurada del cromo:

> *–¡Majestad, he inscrito a Carlos V en mis tablillas por*
> *la locura que comete al cruzar Francia!*
> *–¿Y si lo dejo pasar sin detenerlo?*
> *–Entonces borro su nombre para poner el de usted.*

En cuanto a los textos epigramáticos de los cromos, a menudo reproducen, con las firmas de sus respectivos autores, fragmentos literales de obras de escritores franceses insignes de los siglos XVI (François Rabelais), XVII (Molière), XVIII (Voltaire[19], Jean-Pierre Claris de Florian, Marie-Joseph Chénier —ahora olvidado—) y XIX (Victor Hugo, Jean-Baptiste Clément). Otros se refieren a actitudes atribuidas a soberanos ilustres de Francia —los reyes Luis XI y Francisco I, así como el emperador Napoleón[20]— o bien evocan algún descubrimiento célebre: el de la imprenta por Johannes Gutenberg. Sin embargo, varios epigramas nos sitúan en la Antigüedad clásica, citando a Catón, o recordando determinados hechos históricos —como el referido al jefe guerrero galo Breno durante la ocupación y el saqueo de Roma en el 390




***Fig. 6. A. Billon (dibujante e impresor). Un fou avise bien un sage (colección "Mots et devises"). Cromolitografía. Ca. 1890-1910. Fotografía: Autores.***

a.C., o el cruce del río Rubicón por Julio César—, anécdotas —es el caso de la relativa al pintor griego Apeles—, costumbres —así el saludo de los gladiadores al emperador antes del combate, gesto que se encuentra cuestionado hoy en día—, o, como hemos visto ya, algún mito —la fábula de Orfeo y Eurídice—[21]. En el plano formal, los epigramas cuentan por regla general con cuatro líneas, en prosa o bien en versos de métrica variada: octosílabos (Clément) o decasílabos (Chénier), aunque dominan los dodecasílabos (Hugo, Molière, Voltaire, Legouvé[22]). En ciertas ocasiones, la cita alcanza cinco líneas: ello puede observarse en la referencia al relato de Orfeo y Eurídice, o en los versos más breves de Rabelais (trisílabos) y de Voltaire (heptasílabos). Reproducimos aquí, como ejemplos representativos, el anverso de sendos cromos con textos de Jean-Baptiste Clément y Victor Hugo (figs. 8 y 9).

Los lemas de estas composiciones, todos ellos enunciados en francés, nunca aparecen firmados, aunque en su mayoría representan la traducción —transformada en locución o proverbio— de citas latinas tomadas de escritores renombrados de la Antigüedad. Así, hemos identificado formulaciones procedentes de historiadores como Suetonio en sus *Vidas de los doce césares*: *Alea iacta est* (*Le sort en est jeté!*) —*Iul*. 32— y *Morituri te salutant* (*Ceux qui vont mourir te saluent!*) —*Claud*. XXI,6—; Tito Livio: *Vae victis* (*Malheur aux Vaincus*) —*Ab. urb. cond*. V,48—; o Plinio el Viejo: *Ne supra crepidam sutor iudicaret* (*Que le cordonnier ne juge pas au-delà de la chaussure*) —*NH* XXXV,85—; de los poetas Horacio: *Aurea mediocritas* (*Précieuse médiocrité*) —*Carm*. II,10,5-6—; Ovidio: *Supremumque vale* (*Adieu pour l'Éternité!*) —*Met*. X,59-60—; y Virgilio: *Labor omnia vincit improbus* (*Un travail opiniâtre vient à bout de tout*) —*Ge*. I,145-146—. También se reconocen un enunciado del orador Cicerón, quien,





***Fig. 7. Georges Méliès. Francisco I y Triboulet (El rey y el bufón). Fotograma del film. 1907-08. Fotografía: Autores.***




*Fig. 8. A. Billon (dibujante e impresor); A. Picard y A. Kaan (impresores). Pierre qui roule n'amasse pas mousse (colección "Mots et devises"). Cromolitografía. Ca. 1890-1910. Fotografía: Autores.*

con *Quod non rideret haruspex, haruspicem cum vidisset* (*Si un augure voit un augure il ne peut s'empêcher de rire*) —*De div*. II,24—, se inspira en un aforismo atribuido a Catón; la máxima de los estoicos: *Sustine et abstine* (*Souffre et abstiens-toi*), asignada al filósofo griego Epicteto y citada por Aulo Gellio —*Noct*. XVII,19,6—; y la sentencia *Abusus non tollit usum* (*L'abus n'empêche pas l'usage*), tomada del derecho romano. Además, al lado de la cita bíblica: *Facta est lux* (*Et la lumière fût!* [sic]) —*Gn* 1,3—, figuran expresiones célebres de autores franceses que recurrieron al latín: *Castigat ridendo mores* (*La Comédie châtie les mœurs en riant*), del poeta neolatino Jean de Santeul, y *Qui nescit dissimulare, nescit regnare* (*Qui ne sait dissimuler ne sait régner*), atribuida al rey Luis XI.

Ahora bien, hemos comprobado que todos los refranes y frases hechas que, traducidos del latín al francés, sirven como lemas de los "emblemas" aquí estudiados, se encuentran incluidos en el *Livre du maître* de la *Petite flore latine. Clef des citations latines que l'on rencontre dans les ouvrages des écrivains français* (1862)[23]. Este repertorio didáctico de Pierre Larousse, destinado a la enseñanza en las escuelas primarias francesas, que constituye el formato abreviado de un volumen del




*Fig. 9. A. Billon (dibujante e impresor). Un travail opiniâtre vient à bout de tout (colección "Mots et devises"). Cromolitografía. Ca. 1890-1910. Fotografía: Autores.*




***Fig. 10. A. Billon (dibujante e impresor). La Comédie châtie les mœurs en riant (colección "Mots et devises"). Cromolitografía. Ca. 1890-1910. Fotografía: Autores.***

año anterior dirigido a un público más amplio, contiene unas 460 locuciones latinas ordenadas alfabéticamente con sus explicaciones respectivas. A menudo, el autor de las composiciones "emblemáticas" de nuestra colección de cromos elige sintetizar en el epigrama la contextualización de la cita latina ofrecida por su libro de referencia[24]. No obstante, no es el caso de aquellos epigramas que proponen fragmentos firmados de obras de escritores galos, como, por ejemplo, la réplica de Philinte de *Le Misanthrope* (I,1) de Molière vinculada al ya mencionado lema *La Comédie châtie les mœurs en riant*: los versos del dramaturgo no figuran en la *Petite flore latine*, pero la estampa relacionada en nuestro corpus sí ilustra, sin embargo, la anécdota explicativa de la máxima dada en el libro de Larousse (fig. 10).

Añadamos, para finalizar, que otros lemas utilizados, como los proverbios: *Pierre qui roule n'amasse pas mousse*, *Un fou avise bien un sage* o *L'Asile le plus sûr est le sein d'une mère* (verso con el que concluye la fábula *La Mère, l'enfant et les Sarigues* de J.-P. Claris de Florian), no pertenecen al referido repertorio latino.

## 4. CONCLUSIÓN

Resulta evidente el hecho de que la fórmula gráfico-textual de la emblemática como eficaz instrumento didáctico y de ejemplificación moral continúa manteniendo su vigencia en el tránsito del siglo XIX al XX. En estas décadas no sólo se siguen reeditando algunas de las colecciones de emblemas más celebradas de los siglos XVI y XVII, sino que el sistema gráfico-textual *triplex* renace en otros contextos, como el de los cromos. Destinados, en principio, a la formación histórica y cultural de un público infantil, a través del potencial edificante de los hechos y dichos de grandes personajes y escritores, perpetúan así una ya larga tradición, que responde, en el fondo, a un propósito menos "didáctico" como es la promoción comercial de los productos reseñados en el reverso. Por lo demás, como también sucede en los viejos emblemas, el autor de las nuevas fórmulas se sirve de distintas fuentes visuales —con preferencia francesas—, pero asimismo de un catálogo de citas explicadas que emplea a modo de poliantea o repertorio de lugares comunes. En consecuencia, el principal objetivo de nuestro trabajo ha sido contribuir, con el análisis de esta particular colección de cromos, al "descubrimiento" de la presencia de la tradición emblemática secular de la Edad Moderna en la cultura contemporánea, a través de su adaptación a ámbitos y medios hasta entonces inexplorados.

## NOTAS

[1] Las primeras cromolitografías ya habían visto la luz dos décadas antes, en 1816, en los talleres litográficos abiertos en París por el propio Engelmann (*rue Cassette*) y por Charles de Lasteyrie (*rue du Four Saint Germain*).

[2] En los carteles impresos mediante esta técnica durante la segunda mitad del siglo XIX y primeros años de la centuria siguiente se utilizaban entre quince y veinte tintas, más en algunas ocasiones, aunque no debe olvidarse que, en el proceso de tiraje, de la superposición de dos colores puede obtenerse un tercero. El artista debía dibujar la parte correspondiente a cada color en una piedra distinta que después se entintaba con el tono escogido. Ello obligaba a tener previamente una idea muy clara de la imagen que se quería conseguir para poder descomponer el dibujo en las diferentes zonas y establecer el número de matrices necesarias. Una cromolitografía de calidad se caracteriza por la perfecta superposición de las superficies coloreadas, lo que se logra mediante el sistema de registro. Vid. al respecto: http://www.ub.edu/artsgrafiques/node/184#:~:text=El%20procedimiento%20para%20obtener%20una,veces%20como%20tintas%20se%20empleen. [Fecha de acceso: 15/11/2023].

[3] ROUFFIGNAC, Isabeau de y ROUFFIGNAC, Aude de. *Les chromos. Album d'une collection*. París: Éditions de la Martinière, 2016, pág. 14.

[4] Como dato significativo, en el siglo que transcurre de 1872 a 1975 la importante empresa cárnica Liebig creó y distribuyó hasta 1871 series diferentes de cromos, con seis —o incluso más— imágenes impresas en cada una de ellas.

[5] CARTOLINO. "Chromolitographie". Disponible en: http://www.cartolino.com/fr/chromos.html. [Fecha de acceso: 23/11/2023].

[6] Entre 1895 y agosto de 1914 —fecha en la que se producen las últimas emisiones antes de la movilización militar de los artistas—, *Au Bon Marché* distribuirá un total de 50 millones de cromos. Más adelante, la cromolitografía original se abandonará en favor de otras técnicas de impresión más modernas y económicas. Vid. LA BIBLIOTHÈQUE. *Le Musée des Arts Décoratifs*. Paris. Disponible en https://bibliotheque.madparis.fr/node/content/nid/300243. [Fecha de acceso: 23/11/2023]; DE VOS, Thierry. *Chromos, les premières publicités*. Bruselas: Armonia, 2007.

[7] Hemos de indicar que las cromolitografías, que gozaron de inmenso éxito en aquella centuria, no se destinaron tan solo a una finalidad publicitaria (carteles, catálogos, calendarios, embalajes o imágenes comerciales): también fueron empleadas en la ilustración de libros infantiles, reproducciones de obras de arte, paisajes y vistas turísticas, etc., alcanzando una cierta omnipresencia en los medios gráficos del momento.

[8] SUR LES BRANCHES DU POMMIER. *Généalogie, histoire familiale de Normandie et d'ailleurs*. "Les 'Chromos': images colorées et ludiques des années 1870-1920" (10/07/2019). Disponible en: https://www.surlesbranchesdupommier.com/2019/07/les-chromos-images-colorees-et-ludiques.html. [Fecha de acceso: 05/12/2023].

[9] De igual modo, se difunden muy pronto en Estados Unidos bajo la denominación de *trade cards*.

[10] ROUFFIGNAC, Isabeau de y ROUFFIGNAC, Aude de. *Les chromos*… Op. cit., págs. 20-22.

[11] Los ejemplares que hemos podido localizar de esta colección incluyen publicidad de *Chocolat de Royat*, con distribución en Royat, Vichy, Lyon o Clermont-Ferrand.

[12] Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) fue un poeta, novelista y autor de piezas teatrales francés cuya obra más popular sean posiblemente sus *Fables* (1792), que en algunos casos se inspiran en las de Tomás de Iriarte.

[13] Esta serie de composiciones estaba numerada y, a juzgar por los ejemplares que hemos reunido, debía rondar la veintena de diseños distintos. Lo mismo podemos afirmar tanto en el caso de *Les jeux d'enfants* como en el de *Mots et devises*.

[14] ÉCOLE NATIONALE DES CHARTES. "Picard-Bernheim, Alcide", *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle* (información procedente de: Archives nationales F18 2240, BnF, fonds Q10B, catalogue de 1884-1886). Disponible en: http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/25835. [Fecha de acceso: 23/11/2023].

[15] Este detalle difiere de los emblemas clásicos, por la naturaleza siempre poética de los epigramas, si bien los textos se disponen en los cromos conforme a un formato que se asimila a estrofas versificadas.

[16] Véase Anthony GALLUZZO. "Chromolithographed History: Brands' Trade Cards and the Co-Construction of the French 'Roman National' (1900s-1930s)". *Journal of Historical Research in Marketing* (Leeds), 1 (2022), págs. 48-65. Disponible en: https://doi.org/10.1108/JHRM-05-2021-0020. [Fecha de acceso: 11/11/2023]. Aquí el autor usa el concepto *roman national* francés para referirse a la difusión en el tránsito del siglo XIX al XX, por empresas como Poulain, Liebig y Guérin, de cromos con una narrativa histórica destinada a articular memorias colectivas, apoyadas por el Estado, que proporcionan una visión etnocéntrica, patriótica y lineal del pasado, en la que en ocasiones se contraponen visiones seculares y católicas de la historia, con la idea de forjar un "espíritu nacional".

[17] Todas las traducciones españolas de los textos franceses son nuestras y las presentamos intentando seguir los cortes de línea de la maquetación de los cromos analizados.

[18] De ser cierto, este dato resulta interesante, pues nos permite datar el cromo con posterioridad a la fecha del film.

[19] Para el epigrama "*La fureur et l'insolence* […]" firmado con el nombre de Voltaire, cabe precisar que, si bien se corresponde con una cita de *Le siècle de Louis XIV* (1751), antes de formular dichos versos en su ensayo, el filósofo galo señala que representan la traducción de la oda de Horacio *Justum, et tenacem.*

[20] El epigrama "*Chéris plus qu'un trésor la médiocrité* […]", que lleva la firma de "Bonaparte et Madame Helvétius", copia en realidad una traducción de la oda X de Horacio, propuesta por Charles Vanderbourg.

[21] Resulta interesante comprobar cómo la serie diacrónica de estos cromos pasa de largo por toda la Edad Media. Aparte de los temas históricos, una pequeña parte trata sobre asuntos de contenido más edificante o moral a partir de escenas contemporáneas al momento de impresión.

[22] Notemos que los versos del epigrama "*Ah! Qui pourrait compter les bienfaits d'une mère!* […]", atribuidos a Legouvé en la composición gráfico-textual de nuestro corpus —y en libros coetáneos de lectura destinados a públicos escolares—, aparecen con la firma de Jean-François Ducis en su obra de teatro *Œdipe chez Admète* (1778, II,2).

[23] Se publican dos versiones de esta obra el mismo año: una para los maestros y otra para el alumnado —LAROUSSE, Pierre. *Petite flore latine*. *Clef des citations latines que l'on rencontre dans les ouvrages des écrivains français (Livre du maître/Livre de l'élève)*. París: Larousse et Boyer, 1862—. A veces, las expresiones latinas mencionadas por el lexicólogo francés (que solo en tres de ellas indica las fuentes clásicas precisas de donde provienen) difieren ligeramente de las citas auténticas que acabamos de enumerar.

[24] Es a partir de un ejemplo ilustrativo de esta manera de actuar que podemos intuir que el autor se ha basado en dicha fuente más que en la obra del año anterior, con un centenar de citas latinas suplementarias —LAROUSSE, Pierre. *Flore latine des dames et des gens du monde ou Clef des citations latines que l'on rencontre fréquemment dans les ouvrages des écrivains français*. París: Larousse et Boyer, 1861 (reed.: París: Hachette BNF, 2020)—. En efecto, en el caso del lema: *Honneur aux Vaincus!*, esta locución se ha añadido en el apéndice del repertorio inicial del padre de la enciclopedia Larousse con tan solo los dos términos de su versión latina: *Victis honos!*; sin embargo, en la edición posterior reducida, el lexicólogo detalla el marco de la cita atribuida a Napoleón, y son precisamente estas palabras que el autor del cromo copia casi *in extenso* como texto epigramático.


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# GALLICROMOS: REFERENTES VISUALES EN LOS CROMOS DEL PRIMER ÁLBUM DE GALLINA BLANCA (1945)

# GALLICROMOS: VISUAL REFERENCES IN THE CROMOS OF THE FIRST ALBUM OF GALLINA BLANCA (1945)


## Resumen

Los cromos han sido un recurso popular en el ámbito del entretenimiento desde la revolución industrial. Gracias al desarrollo de la industria gráfica y su abaratamiento, alcanzaron una gran popularidad y difusión durante el siglo XX. En el texto se analizan e identifican la procedencia y los referentes visuales en el mundo del arte, la ilustración y la pintura, que sirvieron como fuente a los "gallicromos", que fueron cromos coleccionables que ofrecía la marca Gallina Blanca (Barcelona, 1945). También se resalta el carácter educativo y didáctico de estas pequeñas estampas.



## Palabras clave

Álbumes Coleccionables, Cromos, Diseño gráfico, *Ephemera*.



## Abstract

Stickers have been a popular resource in the entertainment field since the industrial revolution. Thanks to the development of the printing industry and its lowered price, they achieved great popularity and diffusion during the 20th century. The text analyzes and identifies the origin and visual references in the world of art, illustration and painting, which served as a source for the "gallicromos", which were collectible trading cards offered by the Gallina Blanca brand (Barcelona, 1945). The educational and didactic nature of these small prints is also highlighted.



## Key words

Collectable Albums, Ephemera, Graphic Design, Scraps.



## Sonia Ríos-Moyano

Universidad de Málaga, España

Profesora Titular de Historia del Arte (UMA). Imparte asignaturas relacionadas con el diseño y diseño editorial en distintos títulos de la Universidad de Málaga e investiga sobre temas de diseño e ilustración. Pertenece al grupo HUM 130 (UMA). Participa como investigadora en cuatro proyectos: sobre estampa y cultura visual; sobre elaboración de materiales audiovisuales y dos sobre soluciones tecnológicas. Además es IP de un proyecto sobre NFT (JA. B3-05, UMA)



ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 26/III/2024
Fecha de revisión: 17/V/2024
Fecha de aceptación: 19/V/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



Código ORCID: 0000-0002-5727-3507



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0014

# GALLICROMOS: REFERENTES VISUALES EN LOS CROMOS DEL PRIMER ÁLBUM DE GALLINA BLANCA (1945)

## 1. CROMOS COLECCIONABLES Y ÁLBUMES

La práctica de coleccionar cromos y pegarlos en álbumes fue especialmente notoria durante el siglo XX, algo habitual tanto del panorama nacional[1] como internacional[2]. Se convirtió en el pasatiempo popular y favorito de niños y de adultos y por este hecho debemos entenderlo en el contexto de la sociedad en la que se inserta, apelando al valor cultural, social e histórico que ello implica[3]. Estos álbumes fueron una forma de entretenimiento, pero además ofrecían una puerta abierta a la cultura popular y a los intereses de las clases sociales a las que iba dirigidas, su bajo coste permitió su rápida difusión. Además, se convirtieron en una experiencia cultural concreta y personal que forma parte de una evocación colectiva mayor, puesto que la nostalgia, el recuerdo o la emoción al ver los álbumes, se ha quedado ahí, en la memoria de los que disfrutaron y tuvieron experiencias similares con sus cromos de colección.

Era todo un acontecimiento, no solo el hecho de juntar los cromos, sino también el acto social que ello implicaba[4]. La propia actividad del intercambio se convirtió en un pasatiempo individual, que fomentaba conexiones sociales y la creación de comunidades por afinidades de cromos y temáticas. Fue habitual desde finales del siglo XIX, perduró y se hizo imparable con el advenimiento de las nuevas técnicas de reproducción y la sociedad de consumo durante el siglo XX y es un fenómeno muy popular en la






*Fig. 1. Distintos álbumes y cromos de la última década. España. Fotografía: Autora.*

sociedad del siglo XXI con cromos de fútbol[5], *Pokemon*, series, películas o sagas cinematográficas como *Harry Potter* o *Jurasic Park* u otras novedades editoriales como los cromos religiosos, las conocidas *Holy Cards.* Incluso, en el mundo de los NFT y el metaverso[6] también encontramos esta traslación de este tipo de coleccionismo y devoción hacia estas estampas y lo que ellas representan. Hay un gran interés por coleccionar cromos antiguos, por el valor histórico que implica o bien recopilar los nuevos repertorios que anualmente siguen editándose.

En tanto a la consideración del álbum de cromos como libro, presenta algunas particularidades. No son pocos los adultos que aún conservan álbumes de cromos de su infancia, bien como recuerdo u objeto de colección. Estos pequeños libros con imágenes coleccionables se diseñaron específicamente para ello[7], para que su contenido se fuese desvelando poco a poco a medida que se conseguían las estampas y se iban añadiendo al álbum. Por este motivo, los álbumes de coleccionables del siglo XX difieren de los del siglo XXI en cuanto a la calidad de sus materiales, tintas, etc.,[8] pero no por ello han perdido un ápice de la emoción o el deseo de apropiación que conllevaba la búsqueda incansable y el intercambio de estampas hasta completar el álbum. Estos libros responden a la misma estructura, suelen contener páginas con espacios en blanco enumerados o designados para cada cromo lo que permite que el pequeño coleccionista organice sus estampas de manera sistemática dentro del propio álbum. Del cromo pegado se ha pasado a los cromos adhesivos o a los cromos que se introducen en pequeñas fundas de plástico tal como los que se comercializan con algunos de los temas aludidos anteriormente.

Otro de los objetivos que pretendía el mercadeo de cromos coleccionables no era solo la distracción, sino que asimismo se aprovechaba la difusión y la popularidad de estos para promocionar personajes históricos, películas, animales, deportes, acontecimientos relevantes, estampas religiosas, inventos, ciencia[9], naturaleza, tecnología, música, características de la vida moderna y un sinfín de materias. Por tanto, sus temáticas eran variadas y reflejaban fielmente los intereses de la sociedad donde se insertaba y la que demandaba su consumo. Temas tan inagotables como la evolución de la cotidianeidad y de esos nuevos coleccionistas de la modernidad llamados por esa pasión de acumular y conservar estos pequeños fragmentos de la cultura popular. Esos materiales efímeros son auténticas joyas de la vida diaria y como tal se distribuía en los productos de consumo más sencillos, como obsequios promocionales de otros productos, tal que chocolatinas, galletas, cereales, refrescos, etc. o insertos en revistas o periódicos. También se podían comprar directamente en el quiosco. Su gran accesibilidad ayudó a su difusión, así como a su integración en campañas de marketing superiores para promover el comercio de ciertos productos, películas o eventos deportivos de una envergadura mayor.



Cada álbum ofrecía una temática única o un conjunto de ellas, lo que servía de reclamo según los intereses del público objetivo, ya fuesen pequeños o grandes, apelando a algo natural del ser humano como es su curiosidad que, gracias a los cromos, se transformaba en una experiencia educativa diversa y enriquecedora[10]. Sí que es cierto que algunas de esas colecciones de cromos estaban creadas *ex profeso* para educar a niños y jóvenes sobre temas específicos, era una experiencia formativa duradera, e incluso podían convertirse en recursos de consulta prolongada, era una fuente de conocimiento[11]. También les ayudaba a la adquisición de habilidades como la paciencia, la organización o la negociación. El cromo se caracterizaba también por su formato, normalmente, cuadrangular, en sentido vertical u horizontal. La imagen era muy colorida y llamativa. Se acompañaba de un título y una breve descripción o datos sobre el tema de la colección. Todo ello requería una fase previa de documentación de eventos o personajes, lo

que implicaba una labor editorial relevante y necesaria para que el diseño de la colección: ilustración de los cromos, redacción esquemática del texto, etc. Algunos de estos álbumes se realizaban en colaboración con instituciones educativas, gobiernos o bibliotecas para que la calidad de esta y la veracidad de los datos le otorgase una gran valía y fiabilidad a la colección. Así se creaba el álbum enciclopédico visual con detalles muy concretos sobre un gran abanico de temas, permitiendo, gracias a su contenido, una cultura popular inmediata, despertando el interés por el conocimiento[12], fomentando la curiosidad y la motivación por el aprendizaje. En cuanto a su producción, fueron diversas las compañías que se dedicaron a la producción de cromos coleccionables y sus correspondientes álbumes, aumentando progresivamente, sobre todo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Eran repertorios singulares:

> *Una colección es un compendio de objetos, de cosas, una recopilación, una acumulación… Más allá de los matices que podamos establecer justificando el uso de diferentes denominaciones para una actividad parecida, nos interesa su función instrumental. […] La contemplación de Las Maravillas del Universo, de Nestlé (1932), cede el paso a la colección de Billetes del mundo, de Ediciones Este (1974), y a las colecciones de Mazinger (1978) y Orzowei (1978)*[13].

Entre ellas destacamos, Amatller, Chocolatería Aiguebelle[14], Cromos Liebig[15], Nestlé[16] o Gallina Blanca[17] entre otras[18]. Esta última es la que ha llamado nuestra atención, ya que en el año 1945 publica el primer álbum de cromos de colección donde se podían pegar sus conocidos *gallicromos*.

## 2. EL ÁLBUM DE CROMOS COMO MATERIAL EPHEMERA

### 2.1. Los materiales ephemera

El término *ephemera* se refiere al conjunto de materiales, principalmente impresos, diseñados para transmitir un mensaje de corta duración, efímero y no destinado a ser conservado a largo plazo como otros materiales con más artísticos. A pesar de su naturaleza perecedera, estas colecciones se han preservado gracias al coleccionismo privado y a la labor de numerosos anticuarios. Entre los materiales que componen las colecciones de *ephemera* (de numerosas colecciones, archivos y museos) se incluyen panfletos, anuncios, carteles, cromos, álbumes, envoltorios, etiquetas, abanicos de papel, canciones callejeras, aleluyas, papeles de carta, invitaciones, programas de conciertos, entradas, tarjetas postales, calendarios de bolsillo, felicitaciones, prospectos, carnés de baile, folletos electorales y un largo etcétera. Estos objetos proporcionan una visión única de la vida cotidiana y la cultura de épocas pasadas, de ahí que gran número de las colecciones de cromos formen parte de estos fondos de materiales *ephemera*. Si hacemos alusión a su breve historia, nos podemos remontar al siglo XV, con el auge de la cultura escrita y la aparición de materiales efímeros como diarios, invitaciones y cartas, lo cual hizo que ilustres personajes tal que Samuel Pepys fuese uno de sus primeros coleccionistas. Su recopilación está disponible en la web de Magdalene College de la University de Cambridge. Otra relevante es la de John Bagford disponible en la British Library[19]. En Estados Unidos, Isaiah Thomas, un impresor destacado, comenzó a coleccionar materiales efímeros a principios del siglo XIX, fundando la American Antiquarian Society. De principios del siglo XX, destacan grandes colecciones de *ephemera* como la de Bella C. Landauer en Nueva York[20], la John Johnson en Oxford y la de Marius Audino en Lyon. A principios del siglo XX, las colecciones de *ephemera* carecían de un marco teórico. En 1962, un estudio pionero de J. Lewis[21] inició un debate sobre la clasificación y variedad de estos materiales, seguido por estudios como el de Alan Clinton[22] de 1981. En España, Rosario Ramos[23] coordinó un proyecto de digitalización y clasificación de materiales *ephemera* para la Biblioteca Nacional de España, disponible desde 2003 y allí es donde hemos consultado algunos de los *gallicromos* que presentamos.

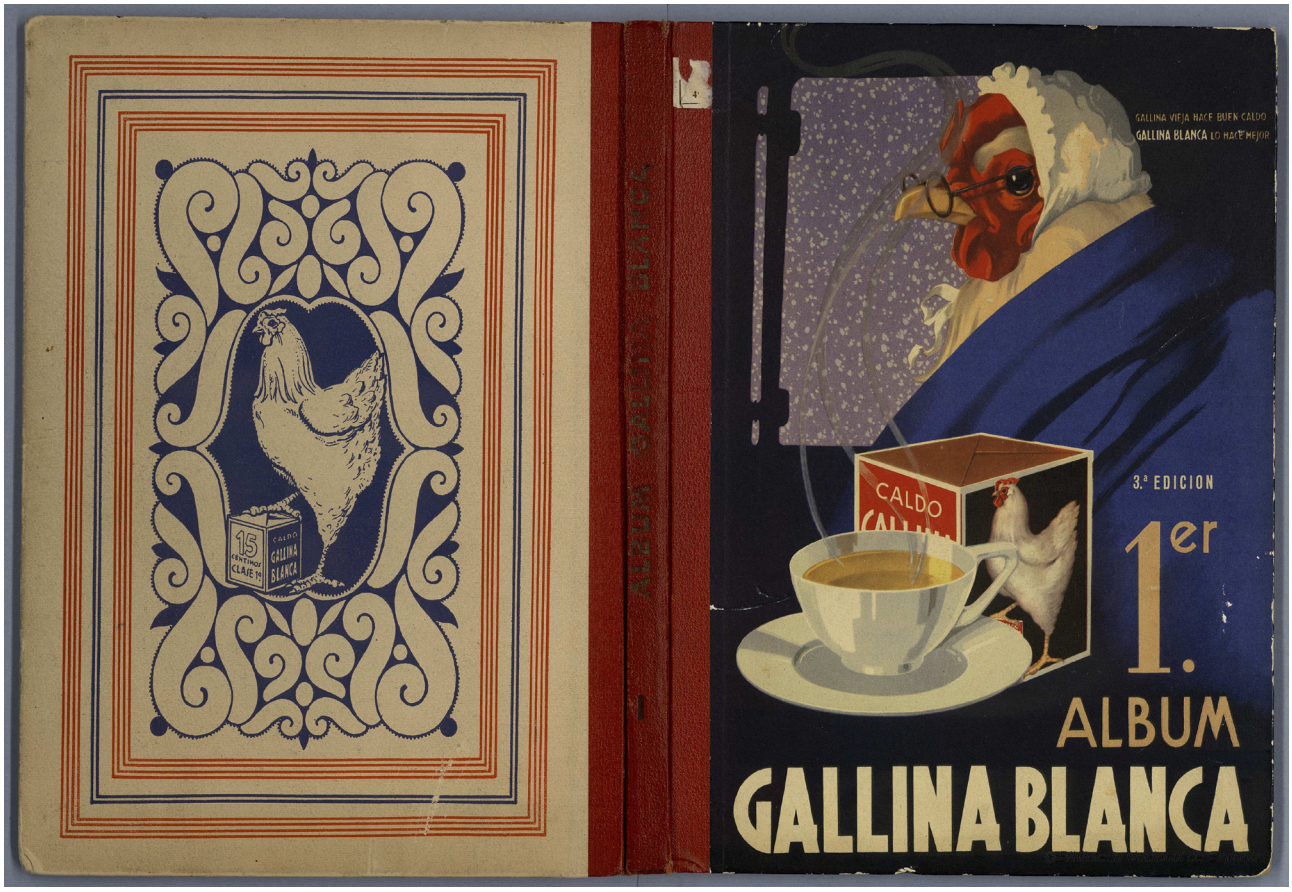



*Fig. 2. Portada y contraportada. 1er Álbum Gallina Blanca (3a edición). Litografía y cromolitografía. 1945. Barcelona. España.* ***© Biblioteca Nacional de España.***



### 2.2. Una auténtica revolución gráfica

El cromo, cuyo proceso cromolitográfico fue inventado por G. Engelmann en Europa en 1837, marcó una revolución significativa en las artes gráficas al ofrecer una calidad cromática sin precedentes. En Europa se adoptó rápidamente esta técnica y dio origen a una nueva tipología de entretenimiento, el cromo, referido a las impresiones multicolores obtenidas mediante el proceso de cromolitografía, de ahí su nombre. La cromolitografía es una técnica de impresión que utiliza piedras litográficas separadas para cada color, permitiendo la creación de imágenes vívidas y detalladas. Esta innovación técnica fue clave en la revolución de las artes gráficas en el siglo XIX en pleno contexto histórico de la Revolución Industrial, la proliferación de fábricas y el auge económico que llevo a la competencia entre empresas. Esa necesidad de diferenciación convirtió a la publicidad en una herramienta esencial. Los cromos surgieron como medios de promoción de productos, y las colecciones de estampas contribuyeron a la fidelización de los consumidores hacia una marca específica[24].

Los cromos, distribuidos inicialmente en París a través de los almacenes *Au Bon Marché*, rápidamente se popularizaron[25]. Más allá de su función publicitaria, los cromos también actúan como documentos sociológicos que reflejan aspectos culturales de la época. Su forma, contenido y dimensiones están estrechamente ligados a la publicidad y al coleccionismo, lo que los convierte en objetos de estudio relevantes para comprender la sociedad y la cultura del siglo XIX en adelante.

Desde una perspectiva histórico-artística, los cromos antiguos son considerados piezas valiosas de las artes gráficas. No solo ofrecen una estética y tipos iconográficos que reflejan diferentes estilos artísticos de la época, sino que igualmente proporcionan información literaria, sociológica y de diversas áreas del conocimiento según su temática. Estas estampas pueden ser vistas como ventanas hacia la cultura, la moda, las costumbres y la historia de la sociedad en la que fueron creadas.

En el caso específico de Barcelona[26], donde se creó la empresa Gallina Blanca, y posteriormente el álbum de colección y los cromos que vamos a tratar, hay que destacar la relevancia de los cromos dentro del renacer de las artes y las industrias que se vive en el contexto del movimiento Art Nouveau y Modernismo que experimenta Europa. Trenc (1977) fue pionero en su investigación al otorgar a los cromos la categoría artística dentro del modernismo[27]. Desde entonces, varias investigaciones han profundizado en este tema, aportando nuevos conocimientos bajo la interpretación y análisis de la metodología de la historia del arte y los estudios sobre cultura visual. Después le siguieron numerosos estudios relevantes, como los de Bergadà y Vélez (1998)[28], Fontbona (1988)[29] o Ral (1986) entre otros[30]. Además, destacamos la tesis doctoral de García (2015)[31] sobre el cromo victoriano (desde 1800 hasta 1920) aportando con su investigación, una información muy valiosa a este periodo de la historia contemporánea. Juan Ral (1922-2010)[32] tuvo un papel muy relevante en el coleccionismo y el estudio del cromo en Barcelona, recopiló casi 2.000 colecciones de cromos antiguos durante más de




*Fig. 3. Páginas interiores de la Serie 11. Cristóbal Colón. 1er Álbum Gallina Blanca. Serie 11. 1945. Barcelona. España.*
***© Biblioteca Nacional de España.***

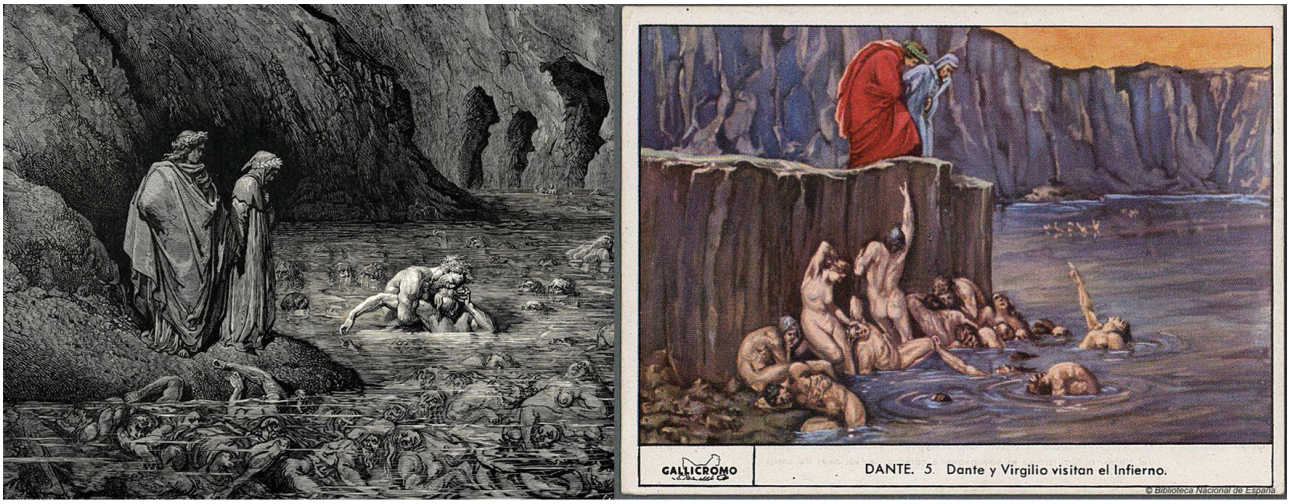



*Fig. 4. Gallicromo 5 de la serie de Dante. Grabado de La Divina Comedia de Gustav Doré. Álbum Gallina Blanca. Barcelona. España. © Biblioteca Nacional de España.*

cincuenta años. Fue un trabajo ímprobo que sirvió para dejar un legado esencial para la investigación y conocimientos de este material gráfico.

## 3. EL ÁLBUM GALLINA BLANCA Y LOS GALLICROMOS

Gallina Blanca[33] es una de las marcas de alimentación más populares en España. Su evolución a lo largo del siglo XX corre pareja a la de los medios publicitarios tales como radio, prensa o televisión. Los primeros cubitos de caldo concentrado se comercializaron en 1937, lo que supuso toda una innovación en un mercado que estaba a punto de entrar en unos años de recesión a consecuencia de la Guerra Civil y sus consecuencias de los años de posguerra. Aunque ya se había establecido alguna empresa extranjera en España, como *Liebiniz* o *Maggi, Nestlé* siguió ese modelo y se creó en 1909. A partir de la década de los años veinte se fundarían otras empresas de este tipo de "complementos



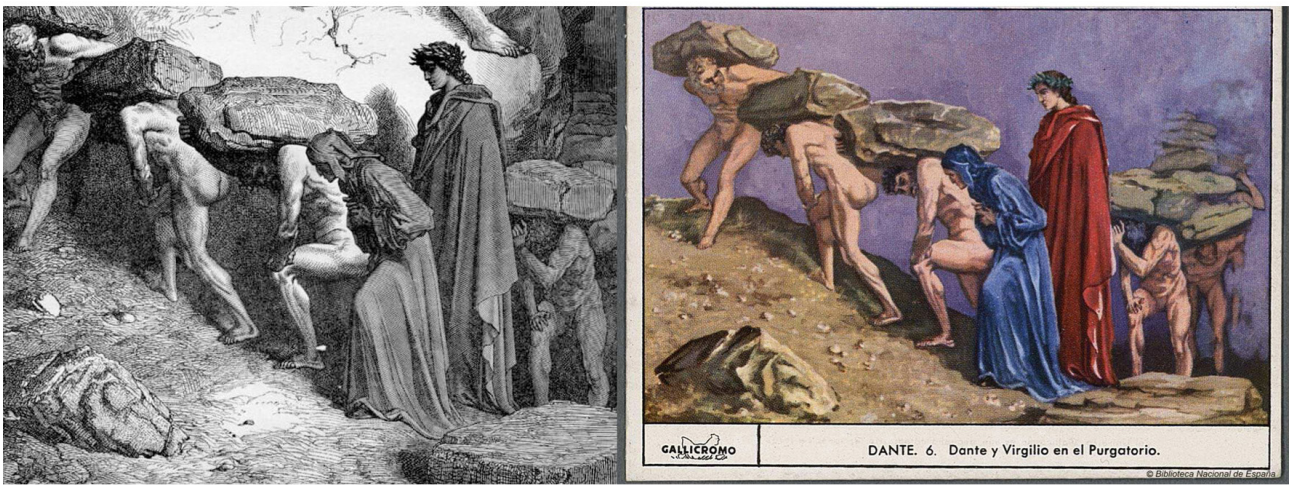



*Fig.5. Gallicromo 6 de la serie de Dante. Grabado de La Divina Comedia de Gustav Doré. Álbum Gallina Blanca. Barcelona. España. © Biblioteca Nacional de España.*

alimenticios" en suelo español como *Tex-Ton, Manufacturas Españolas Dubler, S.A.* y unos años más tarde, en 1937, se fundaría en Barcelona "*Gallina d'Or*, primero, y *Gallina Blanca*, después" por el empresario Lluís Carulla Canals, tal como apunta Moreno Lázaro en "Estrategias de expansión de una empresa familiar catalana: Agroalimen, 1937-2007"[34]. Gallina Blanca siguió los modelos publicitarios del momento, encargando a los más renombrados publicistas como Matra, la realización de un cartel, además de hacer uso de otras estrategias de marketing para diferenciarse de sus rivales y atraer a los compradores. Ya en la década de 1930, *Chocolates Amatller* había hecho uso de los cromos como instrumento publicitario. En 1945, Gallina Blanca, los introdujo en su estrategia publicitaria y "editó hasta cinco millones de los llamados *gallicromos*, enciclopedias temáticas coleccionables. Tal fue la demanda de estos libros ilustrados que Carulla tuvo que crear un departamento propio para su edición y distribución"[35].

El álbum de Gallina Blanca fue todo un fenómeno en su época, se conseguían al cambiar los puntos adquiridos por la compra de cubitos de caldo. Consta de veinte series de cromos de diversa cantidad, de diez, doce o veinticuatro cromos. Un total de doscientos treinta y seis, acompañado por un pequeño texto descriptivo. La portada del álbum muestra una imagen que se hizo muy popular, una gallina personificada, con cofia, gafas y toquilla acompañada por el lema "Caldo de Gallina vieja hace buen caldo, Gallina Blanca lo hace mejor". En las páginas interiores se encontraba la introducción (llamada *Pórtico*) de cada una de las tres ediciones, un detallado índice de las veinte series que contiene y de quien ha escrito cada una de las páginas del lado izquierdo, donde se encuentra el texto explicativo de cada serie. Le siguen las páginas de las instrucciones para completar el álbum, canje, petición de cromos, e incluso el concurso para los que completen la colección: el "Concurso Primer Álbum Gallina Blanca", dispuesto entre las




*Fig.6. Gallicromo 4 de la serie de Juana de Arco y en la parte inferior cuadros de la vida de Juana de Arco realizado por J. E. Lenepveu. Álbum Gallina Blanca. Barcelona. España. © Biblioteca Nacional de España.*

páginas de la serie 4 y 5 (Civilización). Como se concibió como una enciclopedia temática coleccionable, desde sus páginas se hacía alusión a los colaboradores, "pedagogos, hombres de letras y de ciencias, dibujantes y pintores miniaturistas, artistas en las artes del papel"[36]. El único dibujante que se nombra es J. Junceda, (Juan García Junceda) autor de los versos y las ilustraciones de los cromos de las series cuarta y quinta (Civilización). Se intercalan páginas de publicidad de los propios productos de Gallina Blanca. Los cromos se realizaron en *offset* sobre cartulina y se ponían sobre las láminas del álbum, a su vez ilustradas gracias la técnica litográfica. Es destacable la presentación de las páginas donde van las series, las letras capitulares y los grabados litográficos a una tinta que acompaña a las veinte series.

En cuanto a los cromos en sí, destacamos la labor de los ilustradores y artistas comerciales. Para hacer cada una de las series de cromos debían documentarse, utilizar cuadros, grabados o fotografías en blanco y negro, cualquier medio era válido para encontrar fuentes de información fiables para sus pequeñas composiciones, en algunas series, de temas muy novedosos. El Álbum Gallina Blanca se componía de un total de veinte series (tomado del índice de la tercera edición del 1.º Álbum Gallina Blanca)[37], entre las que destacamos:

> *Serie 11.- Cristóbal Colón.* Se muestra a Colón de una gran afición al mar desde pequeño. Colón en la Rábida. Colon es recibido por los Reyes Católicos. Colon antes la Junta de Salamanca. Partida en las tres Carabelas del puerto de Palos. Desconfianza de la tripulación. Tierra a la vista. Desembarco en América. Prosiguen las exploraciones. Regreso a España recibimiento de Colón en Barcelona. Muerte de Colón.

Hay que insistir en que era habitual que la imagen de los cromos reprodujese algún cuadro, grabado o estampa de un artista más o menos relevante. En el caso concreto de los cromos sobre Cristóbal Colón, vemos esa traslación casi literal de algunas obras de Francisco Narbona Beltrán, pintor sevillano, discípulo de Eduardo Cano, así como de su






***Fig. 7. Gallicromo 5 de la serie de Juana de Arco y en la parte inferior cuadros de la vida de Juana de Arco realizado por Ingres. Álbum Gallina Blanca. Barcelona. España. © Biblioteca Nacional de España.***

maestro, ambos realizaron obras de contenido histórico sobre el genovés, tales como: *Desembarco en América* o *Regreso a España recibimiento de Colón en Barcelona* (de Francisco Narbona Beltrán) o *Colón en la Rábida* (de Eduardo Cano)

Unos años más tarde de la edición del Primer Álbum Gallina Blanca (y de sus tres primeras ediciones), se cambiaron las series por otras, entre las que destacamos[38]:

> *Serie 2.- Dante*. Muestra diversas escenas de la vida de Dante. Imagen de su casa natal en Florencia. Retrato. Dante y Beatriz. Dante es recibido por Fray Hilario. Dante y Virgilio visitan el infierno. Dante y Virgilio en el purgatorio.
>
> *Serie 5.- Juana de Arco*. Muestra diversas escenas de la vida de Juana de Arco. Casa natal en Domremy, Juana de arco inspirada para salvar Francia, entrada en Orleans, ataque al fuerte de Tournelles por los franceses, Martirio de Juana de Arco en Ruan (1431) y Juana de Arco en el acto de la coronación de Carlos VII.
>
> *Serie 6.- La Torre de Londres.* Se ilustran con imágenes de la Torre de Londres más algunas escenas de personajes históricos que fueron allí ejecutados como la ejecución del Conde de Strafford. La encarcelación de Tomas Moro. La muerte de los hijos de Eduardo IV o La ejecución de Juana Grey.
>
> *Serie 13.- Independencia EE.UU.* Se ilustran con diversas escenas de la Guerra de la Independencia de Estados Unidos. Un total de seis cromos componen la serie. Se puede observar desde el ambiente prerrevolucionario, la muerte del general Montgomery, A Washington atravesando el río Delaware o la recepción del presidente Washington en New York.

En cuanto a la serie 1, la que se dedica a Dante, para los referentes visuales de los galliicromos, se han elegido cuadros y grabados clásicos imágenes prácticamente literales. Mostramos un retrato de Dante realizado por Giotto y un par de grabados de Gustav Doré. La siguiente de las series que ponemos de ejemplo es la serie 5, la de Juana de Arco, para la cual se escogen cuadros de J. E. Lenepveu y de Ingres. Para la serie 6 se actúa igual, se escogen algunos cuadros de referencia, como el conocido de Paul Delaroche titulado Ejecución de Lady Jane Grey. De la serie 13, la de la *Independencia EE.UU.* se escogen cuadros de John Trumbull o ilustraciones de Howard Pyle.

El 2.º Álbum de Gallina Blanca cambió las ilustraciones por fotografías en blanco y negro o con



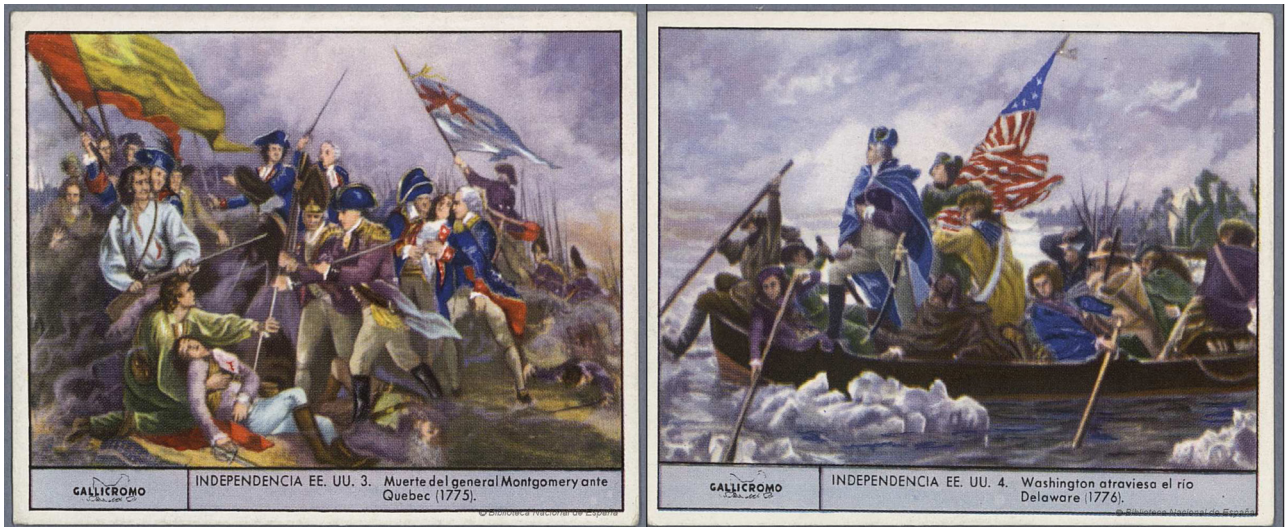



***Fig. 8. Gallicromos de la serie Independencia de EE.UU. 1er Álbum Gallina Blanca. Barcelona. España. © Biblioteca Nacional de España.***

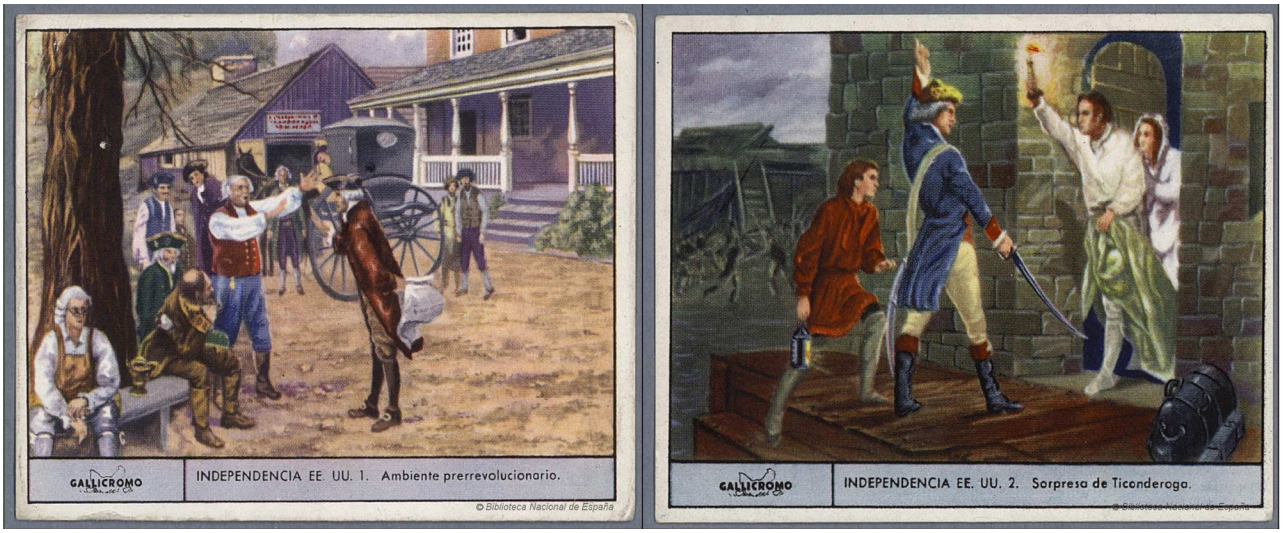



*Fig. 9. Gallicromos de la serie Independencia de EE.UU. 1er Álbum Gallina Blanca. Barcelona. España. © Biblioteca Nacional de España.*

algún duotono y redujo el número de series de 150 a 87, tal como aparece mencionado en la página del índice, debido a la escasez del papel a finales de la década de los años cuarenta. "Este 2.º "ALBUM" consta de 60 series de temas varios y 27 de temas deportivos. Total 776 cromos" (verso de un cromo del 2.º Álbum Gallina Blanca). Ampliaremos el análisis de estas series en otra investigación porque contiene un mayor número de cromos, series relacionadas con la historia y porque ya hay un cambio significativo en los recursos, puesto que se emplea la fotografía en vez de la ilustración.




*Fig. 10. Portada del 2.º Álbum Gallina Blanca. 1949. Barcelona, España. Fotografía: Autora.*

## 4. CONSIDERACIONES FINALES

El texto que presentamos analiza los cromos y álbumes coleccionables como *ephemera* desde el enfoque disciplinar de la historia del arte. Son numerosas las bibliotecas que cuentan con abundante material y el trabajo presentado es una pequeña demostración de lo que puede ofrecer el conocimiento, análisis y contextualización de estos objetos efímeros en un ámbito concreto. Además, insistimos en que el tema de los cromos y álbumes coleccionables es un objeto de estudio que puede ser analizado desde distintas disciplinas, de modo que los enfoques y acercamientos ayudan y favorecen la investigación de unos objetos banales y populares, fruto de una de las estrategias de marketing más relevantes desde el siglo XIX, muy empleada en todo el mundo y que caló pronto en numerosas empresas españolas desde la segunda mitad del siglo XX. Estas colecciones ofrecen miles de imágenes para poder estudiar y comparar con otras manifestaciones culturales y medios de masa vigentes.

NOTAS

[1] BERGADÀ, Eloi y VÉLEZ, Pilar. *El Cromo a Catalunya: 1890-1936.* España: Molins de Rei, 1998.

[2] GARCÍA LOIZAGA, Miguel. *El cromo victoriano como medio de comunicación de masas (1800-1920).* Málaga: Universidad de Málaga, 2015. Disponible en: http://hdl.handle.net/10630/11635. [Fecha de acceso: 28/01/2024].

[3] DE VOS, Thierry. *Chromos, Les premieres publicités*. París: Armonía, 2007.

[4] CONDE, Javier. *Lo tengo no lo tengo. Los cromos: historia de una ilusión*. Madrid: Espasa, 1998.

[5] CACHÁN CRUZ, Roberto y FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Óscar. "Deporte o religión: un análisis antropológico del fútbol como fenómeno religioso". *Apunts: Educación física y deportes* (Barcelona), 52 (1998), págs.10-15.

[6] GRANADOS, Alex. *NFT, qué son, para qué sirven y cómo van a cambiarlo todo*. Madrid: La esfera de los libros, 2022. MEDINA AMORES, María y MEDINA, Miguel Ángel. "El arte NFT y su irrupción en el mercado del arte". *Boletín de Arte* (Málaga), 43 (2022), págs. 207-220. Disponible en: https://doi.org/10.24310/BoLArte.2022.vi43.14377. [Fecha de acceso: 15/02/2024].

[7] COLOMER, Teresa; KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina y SILVA-DÍAZ, Cecilia. (Eds.). *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Barcelona: Banco del Libro, Grupo Gretel, 2010.

[8] CORRERO IGLESIAS, Cristina. *Los libros infantiles en el siglo XXI*: *caracterización de las obras infantiles destinadas a los primeros lectores.* Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2018. Disponible en: https://hdl.handle.net/10803/665173. [Fecha de acceso: 05/02/2024].

[9] MARTÍNEZ-REINA, Marlon *y* AMADO-GONZÁLEZ, Eliseo. "Historia y didáctica de la química a través de sellos postales: un ejemplo con Marie Curie". *Educación química* (México), 24 (2013), págs. 71-78. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4186479. [Fecha de acceso: 10/02/2024].

[10] ILLANA-ESTEBAN, Carlos. "Los cromos de setas de Nestlé". *Yesca* (Maliaño), 32 (2020), págs. 21-26.

[11] SANTOLARIA CASTELLANOS, Ana Isabel y RAMOS ALDERETE, Jaime. "La colección como método de conocimiento". *Constelaciones. Revista De Arquitectura De La Universidad CEU San Pablo*, (Madrid), 10 (2022), págs. 15-30. Disponible en: https://doi.org/10.31921/constelaciones.n10a1. [Fecha de acceso: 15/02/2024].

[12] FONT-COMPANY, Enric. "No es arte, pero me produce la misma sensación: la colección, herramienta de aprendizaje". *Educación artística: revista de investigación (EARI)* (Valencia), 13 (2022), págs. 65-76. Disponible en: https://dx.doi.org/10.7203/eari.13.20732. [Fecha de acceso: 12/02/2024].

[13] FONT-COMPANY, Enric. "No es arte…". Op. cit., pág. 67.

[14] ILLANA-ESTEBAN, Carlos. "Los cromos de hongos de la chocolatería *Aiguebelle*". *Yesca* (Maliaño)*,* 33 (2021), págs. 13-19.

[15] ILLANA-ESTEBAN, Carlos. "Los cromos Liebig de setas y trufas". *Boletín de la Sociedad Micológica de Madrid* (Madrid), 43 (2019), págs. 203-212.

[16] ILLANA-ESTEBAN, Carlos. "Los cromos de setas…". Op. cit., pág. 25.

[17] GANCHO HERNÁNDEZ DE LA HUERTA, Claudio. *Gallina Blanca ya es de Oro, 1937-1987*. Barcelona: Gallina Blanca, 1987.

[18] HURTADO NAVARRETE, Jesús. "Martín Collado y sus cromos". *Boletín de la sociedad de amigos de la cultura de Vélez-Málaga* (Málaga), 13 (2014), págs. 85-88.

[19] *Collections of Printed materials. John Bagford.* Disponible en: https://www.bl.uk/collection-guides/harley-manuscripts. [Fecha de acceso: 10/02/2024].

[20] *New-York Historical Society*/. Disponible en: https://cutt.ly/1tFmyRK. [Fecha de acceso: 11/02/2024]. *Bella C. Landauer Collection of Business and Advertising Ephemera*/. Disponible en: http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/nyhs/landauer/. [Fecha de acceso: 10/02/2024].

[21] LEWIS, John. *Printed Ephemera. The charging uses of type and letterforms in English and American printing*, Suffolk: Woodbridge. 1990 [1962].

[22] CLINTON, Alan. *Printed ephemera. Collection organization, access.* London: Clive Bingley, 1981.

[23] RAMOS, Rosario. *Ephemera: la vida sobre papel:colección de la Biblioteca Nacional.* Madrid: Biblioteca Nacional, 2003.

[24] CONDE, Javier. *Lo tengo no lo tengo…* Op. cit.

[25] LÓPEZ PÉREZ, Fátima. "Picture card collecting". En: SALA, Teresa (Coord.). *Considering and interpreting leisure. Pastimes, entertainments, hobbies and addictions in the Barcelona of 1900.* Barcelona: Publicaciones y Ediciones Universidad de Barcelona. Colección Singularidades, 2013, págs. 87-101. Disponible en: http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=07727. [Fecha de acceso: 16/02/2024].

[26] LÓPEZ PÉREZ, Fátima. "El lenguaje de las flores en el Modernismo de Barcelona: precedentes e influencias francesas". En: INMACULADA OSUNA, Ana Martínez e INFANTES, Víctor (Eds.). *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación.* Madrid: Turpin Editores, 2013, págs. 313-321. Sociedad Española de Emblemática. Disponible en: http://emblematica.es/anejo-2. [Fecha de acceso: 17/02/2024].

[27] TRENC BALLESTER, Eliseo. *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona.* Barcelona: Gremi d'Indústries de Barcelona, 1977.

[28] BERGADÀ, Eloi y VÉLEZ. Pilar. *El Cromo a Catalunya…* Op. cit.

[29] FONTBONA, Francesc. "El cromo, un gènere genuí de les acaballes del segle XIX". *Serra d'Or* (Barcelona), 349 (1998), págs. 67-74.

[30] RAL BOLET, Juan. *Catálogo del cromo antiguo en España.* Barcelona: CopiArt, 1986.

[31] GARCÍA LOIZAGA, Miguel. *El cromo victoriano como medio de comunicación de masas (1800-1920).* Málaga: Universidad de Málaga, 2015. Disponible en: http://hdl.handle.net/10630/11635. [Fecha de acceso: 28/01/2024].

[32] RAL BOLET, Juan. *Cromos para recordar.* Barcelona: Creaciones Graf.32, 2007.

[33] MORENO-LAZARO, Javier. "Estrategias de expansión de una empresa familiar catalana: Agrolimen", 1937-2007". *Revista de Historia Industrial* (Barcelona), 41 (2009), págs. 49 -89.

[34] MORENO-LAZARO, Javier. "Estrategias de expansión…". Op. cit., pág. 51.

[35] GANCHO HERNÁNDEZ DE LA HUERTA, Claudio. *Gallina Blanca ya es de Oro, 1937-1987*. Barcelona: Gallina Blanca, 1987, pág. 30. Citado en MORENO-LAZARO, Javier. "Estrategias de expansión…". Op. cit., pág. 55.

[36] RAMOS, Rosario. *Ephemera: la vida sobre papel…* Op. cit., pág. 312.

[37] 1.- *Una visita a Gallina Blanca*. Por Dr. Walter Peneke (Ingeniero Químico – Exprofesor de la Universidad de Gratz. Jefe de producción de Gallina Blanca, I.A.), Claudio Jorba (Director general de Hacienda Gallina Blanca, I.A.) y José Rondisoni (Profesor de cocina de Gallina Blanca, I.A.); Serie 2.- *La Guerra Moderna*. Por José Cotrina (Coronel de artillería – Abogado); Serie 3.- *Estrellas de la Pantalla;* Series 4 y 5.- *Civilización*. Por Carlos Soldevila (Novelista). Dibujos a color y versos de J. Junceda); Serie 6.- *El vino (de la viña a la mesa)*. Por Miguel de Mata (Ingeniero agrónomo- Jefe de la Jefatura Agronómica de Tarragona); Serie 7.- *Los viejos castillos de España*. Por Alejandro Satorras (Catedrático de Filosofía del Instituto Nacional de Tarragona); Serie 8.- *Pajarillos que anidan nuestro huerto.* Por Juan Centellas Catedrático de Ciencias Naturales del Instituto Nacional de Bilbao); Serie 9.- *La casa rural en España*. Por J. de M. Ferrés Puig (Arquitecto); Serie 10.- *El fútbol, deporte de todos los tiempos*. Por Carlos Pardo (Reportero de fútbol de El Mundo Deportivo de Barcelona); Serie 11.- *Cristóbal Colón*. Por Fernando Giménez Artigas (Prof. A de Derecho Internacional de la Facultad de Derecho de Barcelona); Serie 12.- *Lana (de oveja al vestido)*. Por José Arbós Batista (Ingeniero de Industrias Textiles); Serie 13.- *Flores*. Por Simón Dot (Rosalista); Serie 14.- *La vida en el puerto*. Por José Estrader Botey (Capitán de la Marina Mercante. Práctico del Puerto de Barcelona); Serie 15.- *Fabricación del acero*. Por José Campabadal (Ingeniero Industrial); Serie 16.- *Frutos de España*. Por Eladio Morales Fraile (Ingeniero Agrónomo – Jefe de "relaciones Agronómicas con el Extranjero" del Ministerio de Agricultura; Serie 17.- *Cuentos clásicos de la Abuelita.* Por María Luz Morales (Novelista); Serie 18.- *Fauna submarina*. Por M.ª de los A. Ferrer Sensat (Catedrática de Ciencias Naturales del Instituto Nacional de Reus); Serie 19.- *Lucha en el reino animal*. Por José M.ª Séculi (Inspector Nacional Veterinario); Serie 20.- *Pesca del bacalao y de la sardina*. Por Francisco Español (Farmacéutico Conservador del Museo de Ciencias Naturales de Barcelona)

[38] Serie 1.- *Año Santo*; Serie 2.- *Dante*; Serie 3.- *Mariposas*; Serie Serie 4.- *Cervantes*; 5.- *Juana de Arco*; Serie 6.- *La Torre de Londres*; Serie 7.- *Molinos de viento*; Serie 8.- *Dirigibles*; Serie 9.- *Paracaidistas*; Serie 10.- *Artillería Moderna*; Serie 11.- *Hulla Blanca*; Serie 12.- *Guerra en la Selva*; Serie 13.- *Independencia EE.UU.*; Serie 14.- *Oro Negro*; Serie 15.- *Observación y vigilancia*; 16.- *Radio y Televisión*; Serie 17.- *Cobre*; Serie 18.- *Construcciones navales* y Serie 19.- *Suiza.*


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# EL *DÍPTICO DE LA MUERTE* DE BALDUNG GRIEN: ¿DÓNDE ESTÁ, ¡OH MUERTE! TU VICTORIA?

# THE *DIPTYCH OF THE DEATH* OF BALDUNG GRIEN: WHERE IS, OH DEATH! YOUR VICTORY?


## Resumen

Este artículo tiene como objetivo interpretar brevemente el díptico de Hans Baldung Grien formado por los cuadros conocidos como *La Armonía* o *Las tres Gracias y Las Edades y la Muerte* (1541-1544), conservados en el Museo del Prado, a partir de la hipótesis de que los tres personajes femeninos centrales en ambos son realmente una representación de las Parcas. Bajo esta perspectiva propone denominar *El díptico de la muerte* al conjunto y, a las dos partes, *El nacimiento de la muerte* y *La muerte de la muerte*.



## Palabras clave

Armonía, Hans Baldung, Interpretación, Las Edades y la Muerte, Parcas.



## Rafael Zafra Molina

Universidad de Navarra, España

Investigador titular de la Universidad de Navarra y miembro del GRISO. Su labor investigadora en diversos ámbitos del Siglo de Oro, especialmente en el teatro sacramental de Calderón de la Barca (con especial atención a las loas, la música o la escenografía), pero también la emblemática, la iconología y las relaciones entre la literatura y otras artes (música, pintura, etc.). En este ámbito ha trabajado en algunas complejas obras pictóricas de autores como Tiziano, Pereda o Miguel de Santiago.



## Abstract

This article aims to interpret Hans Baldung Grien's diptych formed by the paintings known as *The Harmony or The Three Graces and The Ages and Death* (1541-1544), preserved in the Prado Museum, on the hypothesis that the three central female characters in both are really a representation of the Fates. Under this perspective, it is proposed to name the whole set *The Diptych of Death* and its two parts *The Birth of Death* and *The Death of Death*.



## Key words

Fates, Hans Baldung, Harmony, Interpretation, The Ages and Death.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 15/IV/2024
Fecha de revisión: 06/V/2024
Fecha de aceptación: 07/V/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



Código ORCID: 0000-0002-3144-722



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0015

# EL *DÍPTICO DE LA MUERTE* DE BALDUNG GRIEN: ¿DÓNDE ESTÁ, ¡OH MUERTE! TU VICTORIA?



## 1. INTRODUCCIÓN

Este artículo tiene como objetivo sugerir una interpretación del díptico de Hans Baldung Grien formado por los cuadros conocidos como *La Armonía* o *Las tres Gracias* y *Las Edades y la Muerte*, pintados entre 1541 y 1544, y conservados en el Museo del Prado, partiendo de la hipótesis de que los tres personajes femeninos centrales en ambos son realmente una representación de las Parcas[1].

Aunque las dos tablas de Baldung han tenido una historia totalmente paralela[2], la dificultad de hallar un tema que las relacione ha hecho que a veces se estudien por separado, y que en algún momento se hayan expuesto invertidas. Durante algún tiempo en la sala 055B del Prado *Las Edades y la Muerte* estuvo colgada a la izquierda de *Las tres edades* —pese a que Portús señalara claramente su correcta disposición— dificultando apreciar la relación entre ambas[3].

Considerar que en ambos cuadros Baldung representó a la muerte —uno de los personajes más frecuentes en su obra— bajo la forma de las tres hermanas, hijas de la noche, permite ver



***Fig. 1 Hans Baldung Grien. El nacimiento de la Muerte. Óleo sobre tabla. C. 1542. Museo del Prado. Madrid. España. © Museo del Prado.***

en ellos un sentido que puede darles profunda unidad: el nacimiento y el fin de la muerte.

## 2. EL NACIMIENTO DE LA MUERTE

Así propongo y voy a denominar desde ahora al cuadro izquierdo de este díptico (fig. 1). El primer paso de mi argumentación es mostrar que en el entorno de Baldung no era extraña la representación de las Parcas como tres jóvenes hermosas y llenas de vida[4]. Una vidriera cercana en el espacio y en el tiempo al cuadro (Nuremberg, c. 1524), atribuida a varios discípulos de Durero —el propio Baldung lo era y también hacía vidrieras— representa a las Parcas de modo similar al cuadro del Prado, pero aquí identificables por sus atributos tradicionales y las tres cartelas con sus nombres (fig. 2). Los versos que explican el emblema que componen proceden de un epigrama de Marcial y muestran la inevitabilidad de la muerte:

*Lanificas nulli tres exorare puellas*
*contigit: observant quem statuere diem*




***Fig. 2. Drei Parzen. Vidriera. C. 1524. Nuremberg, Berlin, Kunstgewerbemuseum. Ident. Nr.: AE 470. Holger Kupfer. CC BY-NC-SA 4.0.***



***Fig. 3. Il Sodoma, Las tres parcas. Óleo sobre liezo. 1525. Galería Nacional de Arte Antiguo, Palacio Barberini, Roma, Italia.***

*Nadie, a las tres doncellas hilanderas, apiadó con súplicas: observarán el día que fijaron*[5]

El tipo de las Parcas como tres jóvenes tampoco era raro en Italia, donde en esas fechas (c. 1525) Giovanni Antonio Bazzi, *Il Sodoma*, las representaba de la misma forma en su famoso cuadro *Las tres parcas* (fig. 3), basado en el canto 35 del *Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto[6], y que parece tener cierta influencia —o motivos comunes— sobre el cuadro de Baldung, a juzgar por la presencia de los niños y el cisne a los pies de las tres hermanas[7].

La sustitución de las clásicas representaciones de la muerte como el esqueleto con la guadaña por las tres Parcas no era rara en el Renacimiento, como ya señaló Weber[8], y puede verse por ejemplo en las ilustraciones del *Triunfo de la muerte* de Petrarca que ilustran su trabajo que, aunque son algo más tardías, muestran la equivalencia de ambas representaciones.

La presencia de los niños a los pies de las Parcas, en especial el que en primer término coge al cisne por el cuello[9], se puede explicar por varios

mitos como el de Cigno, Aquiles o Meleagro[10], en los que las tres hermanas, presentes en sus nacimientos, habían hecho oráculos sobre el fin de sus vidas que resultaban insoslayables aun en el caso de estos héroes tenidos por invulnerables.

El instrumento en la mano de una de las parcas y el que está tirado en el suelo fueron en parte causa de que este cuadro se tuviese por una alegoría de la Armonía. Sin embargo, Luis Robledo[11] ya rechazó esta interpretación señalando que —en esta escena llena de vanidad, sensualidad y búsqueda de placeres— la música no es sino un signo más del pecado que muestran la lujuriosa actitud y desnudez de las hermanas. Lo mismo puede apreciarse en otros de los abundantes desnudos de Baldung Grien, como el de la *Eva, la Serpiente y la Muerte,* de la Galería Nacional de Ottawa[12].

La representación del pecado original y la caída del hombre es, como he dicho, uno de los temas más habituales de Hans Baldung, que lo representó en repetidas ocasiones en cuadros como el arriba mencionado y grabados como *Lapsus humani generis* de 1511[13]. Todos ellos comparten con el que estoy tratando, además del formato alargado, la presencia de personajes desnudos en una escena boscosa que tiene al árbol con la serpiente enroscada como uno de los puntos focales.

En el cuadro del Prado la escena figurativa del momento de la caída, de raigambre medieval, es sustituida por otra simbólica que muestra sus efectos —el pecado y la muerte— a la manera renacentista, con personajes tomados de la mitología clásica.

Estas escenas siempre suelen ser oscuras y aparentemente nocturnas, lo que resulta evidente en *El nacimiento de la muerte*, pese al aclarado de los colores tras la reciente restauración, por la presencia de la luna en el ángulo superior izquierdo en contraste con el sol en el mismo ángulo de su pareja derecha.



***Fig. 4. Baldun Grien. La muerte de la Muerte. Óleo sobre tabla. C. 1542. Museo del Prado. Madrid. España. © Museo del Prado.***

La presencia del astro nocturno —símbolo de la fragilidad, de la muerte y de la caducidad de las cosas[14] se puede explicar por ser las tres parcas hijas de Nix, la noche, quien debe presidir su nacimiento. La luna llena sustituye al sol que siempre brilla en el Paraíso —compárese con



*Fig. 5. Hans Baldung Grien. Die drei Parzen. Grabado. 1513. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe. Alemania.*
*© Galería Nacional de Arte de Karlsruhe.*

panel izquierdo del *Tríptico de las delicias*[15]—, en el momento en que, junto al pecado, la muerte hace su entrada en el mundo.

Un pequeño detalle llama la atención en el ángulo inferior derecho: la perfección y cuidado —hojas, flores y frutos— con el que está pintado otro símbolo de la lujuria, una hermosa planta de fresas[16].

## 3. LA MUERTE DE LA MUERTE

El siguiente lienzo es conocido como *Las tres Edades y la Muerte* (fig. 4), ya que se ha identificado a este personaje en la mujer —aunque sean poco visibles, tiene pechos— situada más a la derecha y que tiene el reloj y la lanza en las manos, y a los otros tres como féminas en distintas fases de la vida: infancia, plenitud y vejez[17].

Sin embargo, la similitud con el grabado *Die drei Parzen* de 1513 también de Baldung (fig. 5), permite proponer que en realidad los tres personajes adultos del cuadro son también las Parcas. La representación de las hermanas en distintas edades —frecuente en su iconografía[18]—, el árbol muerto lleno de líquenes a la espalda, el niño a los pies e incluso la lanza, muestran a mi entender una clara relación entre el grabado y la pintura, y, en consecuencia, también con el que he llamado *El nacimiento de la Muerte.*

Si son las Parcas, ¿qué representa entonces la escena? La muerte de la Muerte. El Cristo crucificado que desciende desde el sol en el ángulo superior derecho del cuadro, es la clave:

> *el sol se oscurecerá y la luna no dará su resplandor, y las estrellas caerán del cielo y las potestades de los cielos se conmoverán. Entonces aparecerá en el cielo la señal del Hijo del Hombre, y en ese momento todas las tribus de la tierra romperán en llantos. Y verán al Hijo del Hombre que viene sobre las nubes del cielo con gran poder y gloria*[19].

Si el pecado y la muerte habían entrado en el mundo por Adán y Eva —la escena del primer cuadro—, por la muerte de Cristo en la cruz fueron expulsados:

> *Porque como por un hombre vino la muerte, también por un hombre la resurrección de los muertos. Y así como en Adán todos mueren, así también en Cristo todos serán vivificados. […] Pues es necesario que él reine, hasta que ponga a todos los enemigos bajo sus pies. Como último enemigo será destruida la muerte*[20].

Este es el momento representado por Baldung, la victoria sobre la muerte, el momento en que, junto con el pecado, es arrojada al infierno[21]:

> *La muerte ha sido absorbida en la victoria.*
> *¿Dónde está, muerte, tu victoria?*
> *¿Dónde está, muerte, tu aguijón?*[22]

Esto es lo que parece mostrar la aguijada —mejor traducción del *stimulus* de la Vulgata[23]— partida en las manos de Átropo, la mayor de las hermanas. Aguijada que es también el largo huso afilado en su punta que se puede ver en el grabado de 1513. Un huso que ahora ya no tiene lana y

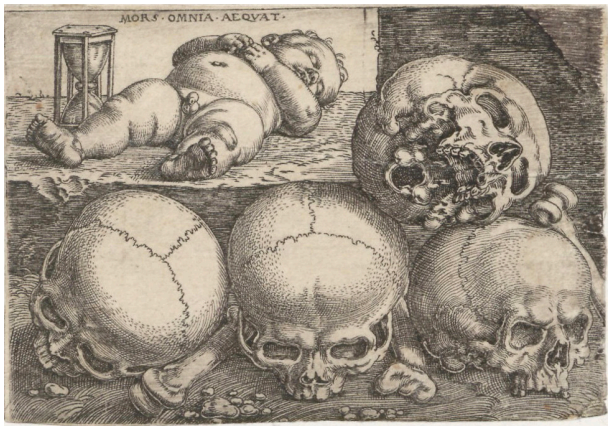



*Fig. 6. Barthel Beham. Niño con calaveras y un reloj. Grabado. 1512. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos.* ***© Rijksmuseum.***

está partido, porque con el fin de la muerte el hilo de las vidas ya no se carda, el tiempo —de aquí el reloj— ya no corre, ni se corta al terminarse.

Por eso, frente a los niños llenos de vida del primer cuadro, un *putto* yace en el suelo del segundo. Como Janson[24] demostró muy por extenso, no era rara en el Renacimiento la representación de la muerte como—o en torno a—un *putto,* ya sea vivo, ya sea muerto como en este cuadro que muestra el fin definitivo del personaje al que representa.

El grabado de Beham (fig. 6) en el que se ve un niño muerto al lado de un reloj y la muerte en una representación multiforme, las cuatro calaveras, parece afín al cuadro de Baldung, en cuyo tiempo y entorno fue también ideado.

Frente al cisne del cuadro izquierdo, símbolo también del placer y la lujuria, en el derecho se puede ver a la lechuza, otra imagen habitual de la muerte[25], desterrada también de la tierra de los vivos. Este elemento, junto a los anteriores, refuerza aún más el paralelo y la complementariedad de ambos lienzos.

El modo en que en ellos Paraíso e Infierno son representados es bastante tópico —compárese otra vez con el *Tríptico de las delicias del* Bosco antes mencionado—. Lo que cambia es el momento del día. El Paraíso, que normalmente se muestra antes de la caída y a plena luz, aquí aparece en una escena nocturna que muestra su pérdida y la entrada en el mundo del pecado y de la muerte. Por contraste, el Infierno, habitualmente oscuro y tenebroso, aquí se ve de día, iluminado por ese "Sol que sale de lo alto" que lo ha liberado de ellos.

Otro detalle: una lágrima corre por el rostro de la menor de las hermanas, todavía hermosa y tentadora, que llora por su derrota, por el fin del dominio del pecado, mientras las tres son llevadas al destierro eterno en el infierno del que salieron.

## 4. EL DÍPTICO DE LA MUERTE

Con lo hasta aquí someramente expuesto, creo que ambos cuadros cobran un significado plausible y compatible con los modos de pensar y creer de su autor y su tiempo. La sustitución de las habituales representaciones medievales de la muerte por las mitológicas parcas muestra la preocupación de los artistas del Renacimiento, también en Alemania, por conciliar el legado cristiano con la tradición grecorromana, incluso en un tema que resuelven de un modo tan distinto como es el de la muerte.

El sentido de ambos lienzos es conjunto y, aunque no se pierde al verlos por separado, no se revela del todo hasta que no se ven uno al lado del otro. La fuerza del *memento mori* encerrado en el segundo solo se capta por completo cuando se contrasta con sugestiva belleza del primero. Y ésta se valora en su verdadera dimensión gracias al contraste con la decrepitud presente en su pareja.

Las dos pinturas conforman un díptico (fig. 7). Fueron hechas sin duda para estar juntas o, quizá, con algún mecanismo giratorio o sorpresivo, ver la segunda tras la primera y así aumentar el contraste entre ambas[26]. Teniendo en cuenta lo estrecho del formato es posible incluso que se concibieran como partes laterales de un tríptico, acompañando a una tercera que, o no se pintó o no ha llegado a nuestro tiempo[27] (fig. 8 y 9).



*Fig. 7. Hans Baldung Grien. Díptico de la muerte. Óleo sobre tabla. C. 1542. Museo del Prado. Madrid. España. © Museo del Prado.*





*Fig. 8. Anónimo. Alegoría de vida y muerte. Óleo sobre tabla. c. 1480. Gm 109. Museo Nacional Germano. Núremberg. Alemania. © Museo Nacional Germano.*



*Fig. 9. Anónimo. El juicio final. Óleo sobre tabla. C. 1480. No. Gm 110. Museo Nacional Germano. Núremberg. Alemania. © Museo Nacional Germano.*

NOTAS

[1] Esta propuesta está basada en la expuesta en ZAFRA, Rafael. "Titian's ´Three Ages of Man´: A New Interpretation". *Hipogrifo* (Nueva York), 12.1 (2024), págs. 753-781. Consultado en: https://doi.org/10.13035/H.2024.12.01.44. [Fecha de acceso: 01/10/2024]. De que el cuadro de Tiziano *Las tres edades del hombre* alcanza un significado más profundo al interpretarse como *El amor y la muerte* a la luz de una medalla de Giovanni Boldù, *Boldù con el genio de la muerte,* que fue también tenida en su tiempo como una representación de las Parcas.

[2] Véase PORTÚS PÉREZ, Javier. *La Sala Reservada del Museo del Prado.* Madrid: Museo del Prado, 1998, págs. 292 y 312-313.

[3] Después de su reciente restauración las dos tablas han sido colocadas en la posición correcta. Cfr. PORTÚS PÉREZ, Javier. *La Sala…* Op. cit., pág. 313.

[4] Sobre las representaciones de las parcas véase BLISNIEWSKI, Thomas. "*Kinder der dunkelen Nacht": die Ikonographie der Parzen vom späten Mittelalter bis zum späten XVIII.* Köln: Jahrhundert, 1992.

[5] Marcial Epigramas, libro IV, epigrama 54.

[6] Véase, EMMENS, Jan. "Een Fabel Van Ariosto". En: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ). Netherlands Yearbook for History of Art*. Leiden: Brill, 1964, págs. 93-104.

[7] Profundizar aquí en la relación entre ambos cuadros me apartaría del propósito de este artículo: dejo este estudio para otro trabajo. Sobre este cuadro véase la espléndida entrada del catálogo en: https://barberinicorsini.org/artwork/?id=WE4788. [Fecha de acceso: 08/02/2024], donde se atribuye a Bigio Marco, discípulo de Bazzi. La iconografía de las Parcas en Italia fue tratada por PANOFSKY, Erwin. *The iconography of Correggio's Camera di San Paolo.* London: Warburg Institute, University of London, 1961, págs. 36-39. Ver también STEFANIAK, Regina. "Correggio's Camera Di San Paolo: An Archaeology of the Gaze". *Art History* (Oxford), 2 (1993), págs. 203-238.

[8] WEBER, Frederick Parkes. *Aspects of Death and Correlated Aspects of Life in Art, Epigram, and Poetry: Contributions Towards an Anthology and an Iconography of the Subject : Illustrated Especially by Medals, Engraved Gems, Jewels, Ivories, Antique Pottery, &c.* London: P.B. Hoeber, 1920, págs. 123-124.

[9] Recuérdese que Aquiles mató a Cigno, al que no podían herir las armas, estrangulándolo con la correa del yelmo. Cfr. OVIDIO. *Metamorfosis*. Libro XII, vv. 64-167. Cfr. OVIDIO. *Metamorfosis.* Libro XII, vv. 64-167. El cisne, por otra parte, puede ser también símbolo de la tentación de la música al amor erótico. Cfr. GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Symbola et emblemata avium: las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII.* La Coruña: SIELAE, 2010, págs. 290-291.

[10] El mito y muerte de Meleagro en OVIDIO. *Metamorfosis.* Libro XII, vv. 445 - 525.

[11] ROBLEDO ESTAIRE, Luis. "El canto de cisne en Hans Baldung Grien". En: *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas: estudios de emblemática*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2017, págs. 61-75. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8343957. [Fecha de acceso: 08/02/2024].

[12] Véase el espléndido estudio de este cuadro de HIEATT, A. Kent. "Hans Baldung Grien's Ottawa Eve and Its Context". *The Art Bulletin* (Nueva York), 2 (1983), págs. 290-304. Disponible en: https://doi.org/10.2307/3050323. [Fecha de acceso: 08/02/2024]. El cuadro se puede ver en https://www.gallery.ca/collection/artwork/eve-the-serpent-and-death. [Fecha de acceso: 08/02/2024].

[13] Puede verse en ejemplar en el British Museum, n.º de catálogo 1845,0809.922. Disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0809-922. [Fecha de acceso: 08/02/2024].

[14] Sobre el simbolismo de la luna y su relación con la muerte véase el apartado 54 "Mond un Tot", pág. 200-204 de ELIADE, Mircea. *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966. Aquí se muestra también como la propia luna es en sí misma símbolo de la muerte.

[15] Puede verse en la web de Museo del Prado, n.º catálogo P002823. Disponible en: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609. [Fecha de acceso: 08/02/2024].

[16] Véase, en el mismo contexto que el cuadro de Baldung, GIBSON, Walter S. "The Strawberries of Hieronymus Bosch". *Cleveland Studies in the History of Art* (Vermont), 8 (2003), págs. 24-33. Las otras flores son margaritas de los prados, *Bellis perennis*, en una tonalidad roja también vinculada a la pasión carnal. Agradezco a Ana de Miguel y a Ricardo Ibáñez, profesores de Botánica de la Universidad de Navarra, su ayuda en la identificación de esta planta.

[17] PORTÚS PÉREZ, Javier. *La Sala…* Op. cit., pág. 313.

[18] BLISNIEWSKI, Thomas. "*Kinder der dunkelen Nacht…"*. Op. cit., pág. 106.

[19] Mateo 24:29-31. La interpretación de este «señal» del Apocalipsis como la cruz de Cristo es de época patrística y fue muy difundida por la *Catena Áurea,* s. l. Véase también Romanos 5:12-21: "así como por medio de un solo hombre entró el pecado en el mundo, y a través del pecado la muerte, […] así también por la justicia de uno solo la justificación, que da la vida, alcanza a todos los hombres […] para que, así como reinó el pecado por la muerte, así también reinase la gracia por medio de la justicia para vida eterna por nuestro Señor Jesucristo". Tomo las citas de la Escritura de la *Biblia de Navarra,* Pamplona: EUNSA, 2012.

[20] Esta idea se refleja en varios de pasajes de la escritura como el famoso Canto de Zacarías, el *Benedictus* (Lc. 1,68-79): "por las entrañas de misericordia de nuestro Dios, el Sol naciente nos visitará desde lo alto, para iluminar a los que yacen en tinieblas y en sombra de muerte".

[21] Apocalipsis, 20: 14: "Entonces la muerte y el hades fueron arrojados al estanque de fuego".

[22] I Corintios 15:16, tomado de Os 13,14 en la versión de los LXX. Cfr. este lugar en la *Biblia de Navarra.*

[23] *Aguijada: "*vara larga que en un extremo tiene una punta de hierro con que los boyeros pican a la yunta". (DLE) Es lo mismo que el *stimulus* latino, término que utiliza la Vulgata en este pasaje y que procede a su vez de Oseas 13,14, donde se emplea en un entorno de ganadería. La palabra griega tiene este mismo sentido etimológico.

[24] JANSON, Horst W. "The Putto with the Death's Head". *The Art Bulletin* (Nueva York), 3 (1937), págs. 423-449.

[25] Cfr. ROBLEDO ESTAIRE, Luis. "El canto de cisne…". Op. cit., pág. 69. Sobre la tradición simbólica de la lechuza ver también García Arranz, Op. cit. págs. 539-540. Un ejemplo de la lechuza junto a las Parcas y otras representaciones de la muerte puede verse en el espléndido grabado de Hieronymus Wierix, *La Vejez (noche) de Las cuatro edades del hombre y la muerte con el Juicio Final,* Amberes, a. 1619. Disponible en: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/417854. [Fecha de acceso: 08/02/2024]. Para el cisne como símbolo del demonio y la lujuria, ver CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *El bestiario de Cristo*. Vol. II. Palma de Mallorca: Olañeta, 1997, pág. 551. Aunque como también puede ser una representación de Cristo (pág. 547), la presencia del cisne en el primer cuadro podría ser un preanuncio de la entrada de éste en el segundo.

[26] En la reciente exposición *Reversos* del Museo del Prado comisariada por Miguel Ángel Blanco, podían verse efectos similares. BLANCO, Miguel Ángel. *Reversos*. Madrid: Museo del Prado, 2024.

[27] Sucede algo similar con el anónimo díptico *Alegoría de vida y muerte* (c. 1480) conservado en el Germanische Nationalmuseum de Nuremberg, (fig. 8) con el que posiblemente el de Grien esté relacionado. Aunque las tablas laterales fueron concebidas juntas, en algún momento fueron adaptadas para acompañar a una pintura del Juicio Final para formar un tríptico para el que no habían sido pensadas. Hoy se exponen separadas.


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# PERRO SANXE Y GEORGIA MELONI: RETÓRICA VISUAL EN LA IMAGEN DEL PODER

# *PERRO SANXE AND GEORGIA* MELONI*: VISUAL RHETORIC IN THE IMAGE OF POWER*


## Resumen

El presente artículo estudia los memes de internet como pervivencias de la emblemática moderna debido a que ambos se basan en la combinación de imágenes y textos para producir un sentido. Se señalan sus diferencias, las semejanzas y se analizan los recursos de la retórica visual como las paronomasias y calambures para producir los jeroglíficos visuales de la época moderna y los de la cultura visual contemporánea. Específicamente los juegos retóricos de las imágenes en redes sociales de dos figuras del poder contemporáneo: Pedro Sánchez y Giorgia Meloni.



## Palabras clave

Cultura visual, Emblemas, Memes de internet, Paronomasia, Retórica visual.



## Abstract

The aim of the present paper is to study Internet memes as descendants of modern emblems. The paper highlights their differences but also their similarities as both combine images and texts. The paper analyses visual rhetoric resources such as puns to produce visual hieroglyphs in the modern era and in contemporary visual culture. Specifically, the rhetorical games of images on social networks of two figures of contemporary presidents are analyzed: Pedro Sánchez and Giorgia Meloni.



## Key words

Emblems, Internet memes, Pun, Visual culture, Visual rhetoric.



## Luis Vives-Ferrándiz Sánchez

Universitat de València, España

Doctor en Historia del Arte por la Universitat de València. Sus líneas de investigación se centran en el uso de la imagen fotográfica como elemento ideológico e identitario en el caso de la presidencia de Barack Obama, el estudio de los nuevos regímenes escópicos, la iconoclasia contemporánea del Dáesh, la construcción del canon del arte español en la cultura mediática y las relaciones entre Inteligencias Artificiales y cultura visual.



ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 22/III/2024
Fecha de revisión: 22/IV/2024
Fecha de aceptación: 28/IV/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



Código ORCID: 0000-0002-3885-5499



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0016

# PERRO SANXE Y GEORGIA MELONI: RETÓRICA VISUAL EN LA IMAGEN DEL PODER

## 1. LA ETERNA RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y PALABRA

Cuando Michel Foucault definió la relación de la pintura con el lenguaje como una relación infinita, describió las complejas interacciones que se daban entre la palabra y la imagen. Foucault señalaba que ambos son irreductibles entre sí y que "lo visto no reside jamás en lo que se dice", subrayando que el potencial epistemológico de uno y otro no era el mismo[1]. Esta problemática queda ejemplificada en otro ensayo de Foucault sobre el célebre cuadro de Magritte, *La traición de las imágenes*, en el que una representación de una pipa se acompaña de la contradictoria frase "*Ceci n'est pas une pipe*", lo que abre de manera irremediable la duda de qué es lo que estamos viendo. En este cuadro, la palabra queda por encima de la imagen en cuanto a potencial epistemológico pues anula constantemente aquello que estamos viendo. Sin embargo, la imagen visual de la pipa contradice la frase que la acompaña, lo que activa una constante inseguridad en el espectador acerca de si la palabra está por encima de la imagen o viceversa. Ambos sistemas de representación se retroalimentan en un juego de sentidos que se muestra al espectador como una relación infinita[2].

Pero lo infinito que describía Foucault también se puede entender en clave de temporal ya que las conexiones entre la palabra y la imagen han conformado un capítulo fundamental que atraviesa la historia del arte desde la antigüedad y que se mantiene en la cultura visual contemporánea. Las relaciones entre la imagen y la palabra han adoptado diversas formas en muchos momentos de la historia, desde el *ut pictura poesis*, la retórica visual, la emblemática hasta los memes de internet[3]. Será Lessing quien en su ensayo sobre el Laocoonte separe ambos sistemas de representación al entender que las posibilidades expresivas de la imagen y la palabra eran diferentes. Se inauguraba a partir de aquí un camino en que el arte moderno iba a abandonar la tradicional armonía entre lo visual y lo textual[4]. Sin embargo, la cultura visual contemporánea no ha abandonado esa histórica relación y es posible encontrar espacios y fenómenos en la que la palabra y la imagen mantienen los juegos retóricos de antaño contenidos en los medios más modernos de la web 2.0. La relación infinita que advirtió Foucault se prolonga en el tiempo para ocupar los nuevos

espacios de la web 2.0 en los que la retórica visual, las figuras de pensamiento y los juegos de palabra perviven adaptados a los nuevos tiempos. Cambian las tecnologías, pero en ellas se pueden seguir encontrando las estrategias que la retórica planteó hace cientos de años. En el presente artículo, se estudian sendos ejemplos extraídos de la web 2.0 que recurren a juegos de la retórica como son la paronomasia o el calambur. De modo concreto, se analizan los usos de estos recursos en imágenes oficiales de dos figuras del poder contemporáneo como son Pedro Sánchez y Giorgia Meloni, lo que arrojará luz sobre los modos en que el poder recurre a estrategias de representación que cuentan con un largo recorrido histórico.

## 2. FORMAS EMBLEMÁTICAS EN LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA: LOS MEMES DE INTERNET

En las últimas décadas, con el desarrollo de la web 2.0, las redes sociales y la imagen digital, han surgido una serie de fenómenos que han actualizado las posibilidades retóricas de las imágenes. Bajo el término de web 2.0 se define a una serie de desarrollos técnicos, económicos y sociales que han determinado un nuevo universo mediático. Páginas como *Facebook*, *Twitter*, *YouTube*, *Vimeo*, *Flickr, WhatsApp, Snapchat* o *TikTok* son el paradigma de la web 2.0 ya que permiten a los usuarios gestionar sus propios contenidos y mantener una comunicación instantánea y global que determina su sociabilidad[5]. La condición eminentemente social de estas aplicaciones ha favorecido que las imágenes que se suben a las mismas adopten una nueva condición, la de ser imágenes conversacionales que se emplean para comunicar ideas en un nuevo contexto tecnológico de prácticas de comunicación[6].

Un ejemplo que ha gozado de una notable popularidad entre los usuarios de estas plataformas son los memes de internet, un tipo de imagen




***Fig. 1. Ejemplo de meme de internet.***

de corte satírico y humorístico principalmente que se basa en una combinación de imagen y palabra. Los memes de internet consisten en una imagen a la que se añade un texto breve con la finalidad de expresar una idea o concepto, principalmente en clave de humor y sátira, que se difunde por internet. La imagen y la palabra se combinan de manera ingeniosa para producir un nuevo significado. ¿De dónde viene esta terminología? El término meme fue acuñado por el científico Richard Dawkins en 1976 en su libro *El gen egoísta*. Dawkins hablaba de los memes como elementos análogos a los genes. Si estos últimos se refieren al material genético que se transmite de una generación a otra, los memes aludirían a información cultural que se puede transmitir, o replicar, entre generaciones. Frente a la genética, enfocada en el estudio de los genes, la memética analizaría el material cultural que es capaz de ser transmitido entre generaciones: "necesitamos un nombre para un nuevo replicador, un sustantivo que conlleve la idea de una unidad de transmisión cultural, o una unidad de imitación: Mimeme se deriva de una apropiada raíz griega, pero deseo un monosílabo que suene parecido a gen. Espero que

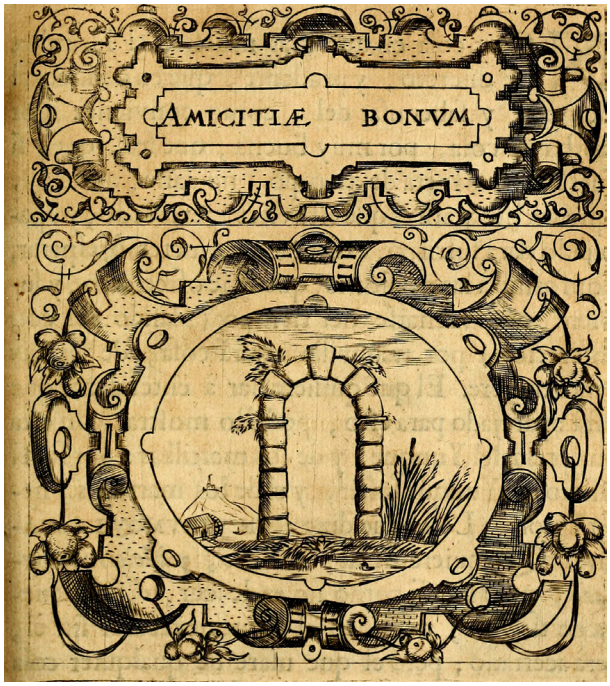



*Fig. 2. Juan de Borja. Amicitiae bonum. 1580.*

mis amigos clasicistas me perdonen si abrevio mimeme y lo dejo en meme"[7]. La polémica idea de Dawkins considera que si los genes se propagan por medio de los espermatozoides o los óvulos, los memes lo hacen "al saltar de un cerebro a otro mediante un proceso que (…) puede llamarse de imitación"[8]. El meme de Internet adopta su nomenclatura del vocabulario de Dawkins, ya que su forma de difundirse por la red es similar al proceso de transmisión cultural que el biólogo británico había estudiado. Si un meme se refiere a una unidad básica de información cultural que se transmite y propaga de generación en generación, el meme de Internet debe su nombre a que la imagen se difunde y propaga entre los usuarios de manera muy similar, reproduciéndose y clonándose entre usuarios, ordenadores o *smartphones*[9].

La forma en la que los memes de internet generan sentido a partir de la combinación de imagen y palabra recuerda a la emblemática de la edad moderna, donde lemas, motes y aforismos se combinaban con imágenes y breves textos para generar una composición que transmite un pensamiento, una enseñanza o un enigma[10]. La emblemática engloba una diversidad de tipologías entre las que cabe mencionar los emblemas propiamente dichos, formados por el mote o lema, la *pictura* o imagen y el poema o epigrama que las glosa; las empresas, derivadas formalmente de las insignias caballerescas y formadas por un mote y la *pictura*; y los jeroglíficos, inspirados en la cultura egipcia y formados por una imagen[11]. Todas estas posibilidades, a pesar de sus diferencias, mantienen como elemento en común que se basan en la combinación de imagen y texto.

Tanto en el meme de internet como en la emblemática, la palabra y la imagen se amplifican y enriquecen mutuamente. Aunque las diferencias que se puedan establecer entre ambos fenómenos son destacables, no es menos cierto que presentan ciertas similitudes que convierten a los memes en un capítulo más de la larga genealogía de la emblemática y, por extensión, de la retórica visual. La moralidad que define los emblemas de la edad moderna queda desplazada en los memes de internet por el humor y la sátira. La condición culta, erudita y elevada de los primeros es sustituido por lo popular en el caso de los segundos (aunque hay memes de corte político que priman los aspectos ideológicos antes que los humorísticos). Los canales de difusión de los emblemas, en libros, grabados o aplicados a programas visuales en diversos medios, se transforman en las pantallas en las que los memes se crean, difunden y viralizan. Sin embargo, si se atiende a la definición clásica de los emblemas de la edad moderna como incrustación[12] de un objeto en otro de mayores dimensiones (definición que apunta que la emblemática derivaría de los musivaria en el sentido de que esta última incrusta piezas de diversa procedencia para crear una nueva imagen, al igual que los emblemas incrustan palabras e imágenes), la distancia temporal entre ambos fenómenos se reduce para resal-

tar los aspectos que unen emblemas y memes. Los emblemas de la edad moderna incrustaban imágenes y palabras para generar un nuevo sentido a partir de esa combinación. Los memes de internet incrustan imágenes y palabras para producir, también, un nuevo sentido que sólo surge de la unión entre ellos. La unión entre emblemas y memes también descansa en que su estrategia interpretativa se basa en el préstamo, la cita, los fragmentos y las reapropiaciones.

La emblemática toma sus argumentos de la mitología, la historia antigua, la historia sagrada, las fábulas o los bestiarios. La cultura es un extenso repositorio del que la emblemática toma personajes, episodios, modelos, anécdotas o ejemplos con los que elabora sus composiciones. Los memes de internet, por su parte, obtienen sus argumentos y referencias visuales de la cultura visual contemporánea: películas, series de entretenimiento, fotografías o cómics son una parte importante del repositorio de imágenes de las que beben los memes de internet. En ellos, un gesto o una pose corporal suele ser el motivo elegido para ser combinado con una frase para generar un chiste determinado. Son los referentes culturales contemporáneos los que se emplean para elaborar los memes. Comparando con la emblemática, ambos bucean en la cultura para obtener sus referentes. Es la idea de una cultura compartida la que posibilita que los referentes que se manejen sean comprendidos por los potenciales usuarios.

Es importante atender a los contextos tecnológicos y epistemológicos en los que surgen la emblemática y los memes de internet. Con el Renacimiento y la invención de la imprenta dio comienzo una cultura tipográfica que se fue imponiendo a la cultura oral de la edad media. La cultura tipográfica que se fue extendiendo favoreció el desarrollo de lo que Ong denominó el "cuadro alegórico", un tipo de representación que alude a la combinación de imágenes y textos con un aspecto diagramático. Los emblemas son ejemplos paradigmáticos de este cuadro alegórico al presentar imágenes con palabras de un modo esquemático o conceptual sin que medie una relación naturalista entre ellos. Esta manera de combinar la palabra y la imagen se potenció en la edad moderna gracias al impulso de la imprenta que permitía elaborar con más facilidad que anteriormente este tipo de esquemas que encerraban un mensaje alegórico. La cultura manuscrita de la edad media dio paso a la cultura tipográfica de comienzos de la edad moderna. Este cambio tecnológico es el que favorece la cultura alegórica de la edad moderna pues la imprenta y la tipografía facilitan la creación y difusión de obras en las que la combinación de palabra e imagen se basa en un esquema diagramático que potencia el mensaje alegórico[13]. En el caso de la difusión de los memes de internet hay que atender a otro cambio tecnológico fundamental: la digitalización y la web 2.0, que permite que cada vez más usuarios tengan acceso a la red y que surja un impulso creativo basado en la apropiación y en la mezcla de materiales. El acceso a las imágenes digitalizadas y la rapidez de difusión a través de la red se basa en lo que se ha denominado la imagen pobre, una imagen de poca calidad que puede ser modificada e intervenida y cuya principal misión es la de difundirse como antiguamente hacían los panfletos y las octavillas[14].

La alegoría ha sido descrita como un dispositivo proteico y omnipresente en la literatura desde la antigüedad hasta el mundo contemporáneo. Es un modo de expresión que se encuentra en infinidad de géneros[15]. La epistemología barroca descansaba en la alegoría como estrategia con la que interpretar el mundo. Más que un artificio retórico, era una manera de ver el mundo que explica la difusión y éxito de la emblemática en la edad moderna. La retórica visual fue una potente estrategia interpretativa del mundo que comenzó a palidecer a partir del neoclasicismo y la filosofía del siglo XVIII, cuando se produce la clausura de un paradigma milenario que tuvo

a la alegoría como una práctica creadora y hermenéutica. Con el Barroco comenzó el cambio del sistema epistémico que había dominado en Occidente desde la Antigüedad clásica en el que la alegoría o la metáfora fueron paradigmas hermenéuticos y herramientas didácticas al servicio del poder que posibilitaron mantener y conservar la cohesión cultural y social. El ocaso de la retórica con el advenimiento de la modernidad no significa que la alegoría como figura retórica desapareciese, sino que el nuevo orden epistémico basado en el *logos* y la razón que empieza a dominar en Occidente a partir del XVIII recurre a otras estrategias hermenéuticas para dar sentido al mundo[16]. A pesar de este ocaso, no han faltado las pervivencias de las formas emblemáticas en la cultura visual contemporánea como son los trabajos de Megan Jenkinson o Ian Hamilton Finlay[17]. También se ha señalado el recurso a las estrategias emblemáticas en la obra de diversos artistas contemporáneos[18] o la mera actualización del género en contextos diversos[19] que ponen de manifiesto la eficacia de un modo de combinar imagen y texto. Se ha señalado la vigencia de la técnica emblemática en la moderna publicidad y en la propaganda política porque tratan de transmitir una idea y persuadir mediante la combinación de texto e imagen[20]. Todo esto hablaría de que la alegoría no se habría apagado, sino que mantiene su vigencia en base a nuevas estrategias alegóricas[21] y al impulso alegórico de la posmodernidad[22]. La cultura visual contemporánea y el espacio de la web 2.0 emergen como el lugar en el que la alegoría y la combinación de palabra e imagen tan propia de época moderna encuentren cabida para desplegar sus efectos.

## 3. RETÓRICA VISUAL Y PARONOMASIAS: JUEGOS DE PALABRAS (E IMÁGENES)

La emblemática es un género que se basó en la alegoría y en el potencial de las figuras del pensamiento para transmitir, con ingenio y agudeza, un pensamiento o una enseñanza. La vocación persuasiva de la cultura visual de la edad moderna se explica por la retórica y sus leyes, que permitieron a los productores simbólicos del barroco desplegar los tropos y figuras del pensamiento con las que adornar un discurso visual[23]. La retórica visual descansaba en alegorías, metáforas, personificaciones, prosopopeyas o *exempla*, entre otras figuras que podrían ser empleadas por un orador. Dentro de estas figuras, una de ellas jugaba con la homofonía de las palabras para producir jeroglíficos visuales: es la paronomasia o calambur, una figura retórica que hace un juego de palabras con dos vocablos que suenan igual[24]. Su presencia se puede rastrear en la literatura y en la cultura visual de la Edad Moderna de modo abundante y es un recurso que ya era empleado en la Antigüedad con fines humorísticos[25].




*Fig. 3. Lodovico Dolce. Girolamo Capra. 1578.*

Las empresas y las divisas fueron un terreno propicio para hacer juegos de palabras con las imágenes y los vocablos que sonasen igual o que permitiesen juegos de ingenio y agudeza. En este sentido, la empresa de Giulio Capra reco-

gida en *Imprese nobile et ingeniose di diversi prencipi* de Ludovico Dolce alude al apellido del caballero por medio de la representación en la *pictura* de una cabra. En la glosa de la imagen por parte de Dolce se explican las cualidades alegóricas de la cabra que el caballero Capra reproduce en su figura, jugando con la homofonía entre el animal y el apellido del caballero[26]. Por otra parte, León Battista Alberti hizo referencia a las cualidades del león en el autorretrato que figura en una placa de bronce. El cabello leonino que se aprecia en la figura de perfil del anverso sirvió a Alberti para expresar el coraje y el valor que se asociaban al animal y que se trasladaban a su persona en función de la semejanza sonora. Alberti elaboró en algunos de sus textos un significado más preciso del león para acomodarlo a sus circunstancias personales ya que vio en la historia cultural del león una serie de semejanzas con su propia biografía. El león era visto como un animal poderoso que puede ser amaestrado por el ser humano de la misma manera que él se sentía alguien con capacidades y poder extraordinarios, pero sujeto a las envidias de los demás. El león que inspiró su nombre era un animal con el que expresar su inseguridad a lo largo de su vida. El cabello leonino de Alberti adopta la forma de una *impresa* o divisa personal con el que representar su modo de ser en el mundo, máxime cuando Alberti eligió personalmente añadir Leo o Leone a su nombre de bautismo, Battista, en algún momento de su vida[27]. En el contexto humanista italiano, otro león que sirvió para estos juegos retóricos fue el que figura representado en la medalla de Leonello d'Este realizada por Pisanello en 1444 para conmemorar sus segundas nupcias con María de Aragón. En el reverso de la medalla se representa a Cupido enseñando a cantar a un león en alusión a la idea clásica del *Omnia Vincit Amor*. El león, animal proverbial del valor, el poder y el orgullo, es vencido por el Amor que le enseña a cantar en alusión a que los poderosos también sucumben al poder del amor. Leonello se ha representado en el león del reverso para aludir a su amor por María de Aragón, como un calambur visual de sus esponsales. Leonello sucumbe al amor por María del mismo modo que el león es vencido por Cupido.



*Fig. 4. Giorgion., Retrato de Laura. Óleo sobre lienzo. 1506. Museo de Historia del Arte de Viena. Austria. Copyright Museo de Historia del Arte de Viena.*

El mismo recurso lo empleó el comerciante Francesco Sasetti a la hora de concebir su exlibris y su divisa personal. Sassetti planteaba un juego intelectual al presentar a un centauro que se dispone a lanzar una honda como empresa de su propia vida. El juego de palabras descansa en la homofonía entre *sasso*, piedra en italiano, y su apellido, Sasetti. La piedra que lanza el centauro es una adaptación del episodio bíblico de David y Goliat donde el gigante es vencido por una piedra. Sasetti combinaba su apellido con la mitología y la historia sagrada para crear una imagen que adorna su sepulcro[28]. Otra célebre paronomasia es el retrato de Laura realizado por Giorgione en 1506, en el que la retratada posa con un laurel en su mano derecha para aludir su

nombre a modo de jeroglífico visual. El nombre de Laura está estrechamente ligado a la producción poética de Francesco Petrarca como musa y amante. En sus poemas se encuentran juegos de palabras en italiano con el árbol (*lauro*), viento (*l'aura*) o el dorado (*l'aureo*) para aludir de manera retórica al nombre de la amada. La corona de laurel fue, además, una suerte de empresa personal de Petrarca que encerraba en su imagen alusiones al amor, a los poetas, a la fama, al triunfo, a los emperadores romanos, a los dioses del Olimpo y a la Antigüedad. El laurel como equivalente homofónico de Laura sirvió a Petrarca para mostrar en sus poemas su deseo de ser coronado como poeta. La amante Laura es el objeto de deseo que nunca existió pero cuyo parecido sonoro con el laurel permitió al poeta italiano desplegar unos juegos retóricos de profundo sentido con los que mostraba sus ambiciones poéticas[29].

## 4. EL CASO DE LA IMAGEN DEL PODER: GIORGIA MELONI Y PEDRO SÁNCHEZ

Estos calambures y paronomasias han tenido su continuidad en los memes de internet, que han empleado las figuras de pensamiento y los tropos con idéntico proceder al de la emblemática de época moderna. Los ejemplos van desde casos más banales o chistosos hasta imágenes oficiales que se han servido de juegos de palabras y metáforas visuales para expresar distintas ideas. Dos figuras provenientes del ámbito de la política han empleado paronomasias en publicaciones de sus redes sociales en distintos momentos de su mandato. Giorgia Meloni, presidenta del consejo de ministros de Italia, y Pedro Sánchez, presidente del gobierno de España, han recurrido a las formas emblemáticas y a los recursos de la retórica visual para moldear un perfil político con el que conectar con los ciudadanos más jóvenes que les siguen a través de sus perfiles sociales. La elección de ambos presidentes como objeto de estudios en el presente texto se debe a que son los dos únicos casos encontrados en que desde sus imágenes oficiales se hace uso de estos recursos retóricos[30].

El 25 de septiembre de 2022, la candidata italiana del partido *Fratelli d'Italia*, Giorgia Meloni, alentó a sus compatriotas a votar con un vídeo que colgó en su perfil de la red social TikTok. En él, aparece la candidata de la ultraderecha sosteniendo dos melones a la altura de su pecho mientras mira a cámara y pronuncia las palabras: "*25 settembre. Ho detto tutto*"[31]. Al final del breve vídeo, Meloni guiña su ojo derecho en un gesto de complicidad con los potenciales votantes. La metáfora visual quedaba servida con un erotismo chabacano que partía del juego de palabras entre el apellido, la fruta y la anatomía de su cuerpo. Giorgia Meloni apelaba a un juego de espejos en el que se mostraba a sus potenciales votantes como la corporeización del estado italiano. Su cuerpo se metaforizaba en dos direcciones. Por un lado, con las cucurbitáceas que servían para sustituir su apellido, a modo de retórica visual, ante los ojos de los italianos. Por otro, al asociar su cuerpo comestible y erótico con el cuerpo político del estado, ya






*Fig. 5. Ejemplo de meme con paronomasia.*

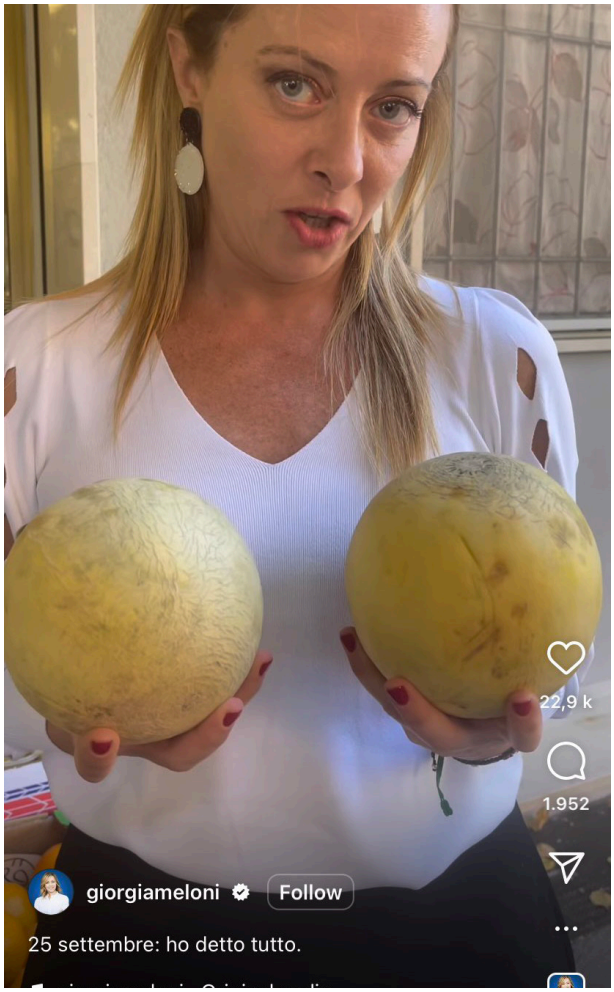



***Fig. 6. Giorgia Meloni. Ho detto tutto. 2023. Captura de pantalla de vídeo oficial en TikTok.***

que el vídeo se registró el día de las elecciones de las que salió vencedora y nombrada primera ministra.

En este breve vídeo quedaban condensadas diversas tradiciones alegóricas que tomaban el cuerpo de Giorgia Meloni como vehículo con el que transmitir nociones abstractas. Al mostrar su cuerpo metafórico en el día de las elecciones, la candidata Meloni mostraba a los potenciales votantes que ella era la encarnación del estado italiano. Su cuerpo quedaba alegorizado como una personificación del estado. Meloni actualizaba de este modo un antiguo recurso que fue muy recurrente en el siglo XIX para alegorizar los nacientes estados nación que se estaban conformando. En el tránsito de los estados monárquicos a los estados parlamentarios se conformó un tipo de personificación de los estados que aludía a las virtudes femeninas de la nueva nación para atraer el deseo de los ciudadanos. A la hora de encarnar una entidad abstracta como un estado se puede recurrir al cuerpo del líder porque es el medio más fácil con el que asociar la nación, frente a otras posibilidades más complejas como puedan ser las instituciones o los símbolos. La personificación femenina de la nación en un cuerpo deseable anima las pasiones políticas de los ciudadanos ya que suelen ser cuerpos que se distinguen por mostrar atributos sexuales, especialmente el pecho, como la Marianne de la revolución francesa. Los ciudadanos aprenden a amar y a desear un objeto abstracto como la nación cuando ésta es presentada como un cuerpo femenino que despierta sentimientos individuales y privados como el amor y la pasión. El patriotismo adopta una dimensión erótica cuando las alegorías del estado muestran pechos que buscan el deseo masculino de adherirse a la nación[32].

El vídeo de Giorgia Meloni daba una vuelta de tuerca retórica a la representación de figuras femeninas con el pecho descubierto en las alegorías del estado o en las alegorías de las cualidades de los nuevos estados. Marianne, la Igualdad o la Naturaleza, son alegorías de la revolución francesa que comparten un rasgo común: la representación de los pechos de las virtudes femeninas como recurso con el que erotizar el deseo de los ciudadanos masculinos de adherirse a los nuevos estados. Giorgia Meloni mostraba sus metaforizados pechos con el ánimo de despertar el mismo deseo erótico entre el electorado italiano. La retórica visual quedaba al servicio del poder para resaltar con juegos de palabras una dimensión erótica en la conceptualización abstracta de una moderna república y de su candidata.




*Fig. 7. Claude-Louis Desrais. Fraternité. 1794. Estampa. Museé Carnavalet. París. Francia. Copyright Museé Carnavalet.*

Otro juego de palabras propio de la retórica que ha sido empleado por una figura de poder contemporáneo es Pedro Sánchez, presidente del gobierno de España, quien se apropió de una popular y extendida paronomasia con su nombre. Perro Sanxe es un simpático juego de palabras que el presidente ha adoptado en más de una ocasión cuyo origen se encuentra en los primeros momentos de la pandemia por COVID-19 de marzo de 2020 y el confinamiento consiguiente que trató de frenar la expansión del virus. Un joven malagueño que era entrevistado para la televisión expresó su descontento ante el inminente cierre de las pistas de esquí de Navacerrada culpando al entonces presidente al que llamó "Perro Sánchez"[33]. La expresión se hizo popular como un ataque despectivo hacia el presidente hasta que se convirtió en un meme viral poco después de la convocatoria de las elecciones de 23 de julio de 2023. En el meme se combina la imagen de un perro de aire naíf con la expresión "Más sabe Perro Sanxe por Perro que por Sanxe", en alusión a la astuta visión política del presidente que habría convocado las elecciones sabedor de su triunfo. El meme se hizo viral y fue apropiado por el propio Pedro Sánchez y por el PSOE. La cuenta oficial del partido político usó el meme en su cuenta de Twitter con motivo del día mundial del perro que se celebra cada 21 de julio[34]. Ese mismo día, Pedro Sánchez celebró la conmemoración en su cuenta de Twitter con una foto suya junto a sus dos canes y el hashtag #felizdiamundialdelperro[35]. La imagen no hacía alusión directa al meme ni mencionaba el juego de palabras con Perro Sanxe pero la mera presencia del perro ya indicaba la retórica visual implícita. La cuenta oficial de Pedro Sánchez en Instagram incluyó la imagen de Twitter a la que se añadió la canción "Perra" de Rigoberta Bandini, haciendo un juego de pliegues tan propio del barroco con su nombre y con el animal[36].




*Fig. 8. Meme "Más sabe Perro sanxe por perro que por Sanxe".*




*Fig. 9. Pedro Sánchez. Feliz #diamundialdelperro. 2023. Captura de pantalla de cuenta oficial en Twitter.*

Estos dos ejemplos ponen de manifiesto que la retórica visual sigue teniendo su vigencia como recurso por parte del poder a la hora de transmitir nociones abstractas. La paronomasia de los pechos de Giorgia Meloni y el perro de Pedro Sánchez se enmarcan en una cultura visual contemporánea que actualiza las formas emblemáticas de producir sentido gracias a un marco epistemológico y tecnológico que facilita la creación y propagación de estos juegos retóricos. Todo ello nos habla de pervivencias de estructuras de creación de sentido como la alegoría que atraviesan el tiempo desde la antigüedad clásica hasta el estricto presente. Es el campo de la cultura visual donde las figuras del pensamiento reviven con ingenio y agudeza, lo que indica que la continuidad de la teoría humanista de la pintura no se encuentra tanto en el arte contemporáneo sino en las expresiones populares de las imágenes. La relación infinita que advirtió Foucault entre la imagen y la palabra sigue atravesando el tiempo.



NOTAS

1 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México D.F.: Siglo XXI, 1968, pág. 19.

2 FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981.

3 BOLZONI, Lina, CORSI, Pietro (Eds.). *La cultura della memoria*. Bologna: Il Mulino, 1992; GALÍ, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla, De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. Barcelona: El Acantilado, 1999; R. DE LA FLOR, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995; CARRERE, Alberto, SABORIT, José. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000; MORTARA GARAVELLI, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991; TANNI, Valentina. *Meméstica*. Madrid: Turner, 2023.

4 LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites entre la poesía y la pintura*. Barcelona: Orbis, 1986.

5 MANOVICH, Lev. "The practice of everyday (media) life: from mass consumption to mass cultural production?". *Critical Inquiry* (Chicago), 35/2 (2009), págs. 319-331; MARTÍN PRADA, Juan. *Prácticas artísticas en internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2012.

6 GUNTHERT, André. *La imagen compartida. La fotografía digital*. México D.F.: Vestalia Ediciones, 2021, págs. 156-177.

7 DAWKINS, Richard. *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat, 1997, pág. 251.

8 Ibídem, pág. 251.

9 NOONEY, Laine y PORTWOOD-STACE, Laura. "One does not simply: an introduction to the special issue on internet memes". *Journal of Visual Culture* (Londres), 13 (2014), pág. 248; CASTAÑO DÍAZ, Carlos Mauricio. "Defining and characterizing the concept of internet memes". *Revista CES Psicología* (Medellín), 1 (2013), págs. 82-104; PINOTTI, Andrea. "La replica non indifferente. Mosse di iconologia politica all'epoca dell'internet-meme". En: GUASTANI, Daniele y ARDOVINO, Adriano (Eds.). *I percorsi dell'immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*. Cosenza: Luigi Pellegrini, 2016, págs. 417-431.

[10] Para la relación, véase el pionero análisis de GRAHAM, David. "Memes as potential emblematic survivals: virality, mobility, morality". En: MARTÍNEZ SOBRINO, Alejandro; BARTTOLOMÉ GÓMEZ, Jesús, GARCÍA ROMÁN y Cirilo, REDONDO SÁNCHEZ, Pablo (Eds.). *En la senda de Alciato. Práctica y teoría de la emblemática*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2023: págs. 479-492.

[11] AZANZA, José Javier y ZAFRA, Rafael. *Deleitando enseña, una lección de emblemática. Libros de emblemas de la Universidad de Navarra*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2009, págs. 13-14; ALCIATO, *Emblemas*. Madrid: Akal, 1993, págs. 7-17; R. DE LA FLOR, Fernando. *Emblemas…* Op. cit., pág. 52.

[12] BALIL, Alberto. "Emblemata". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: *BSAA* (Valladolid), 40-41 (1975), págs. 67-93.

[13] ONG, Walter J. "From allegory to diagram in the Renaissance mind: a study in the significance of the allegorical tableau". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Denver), 4 (1959), págs. 423-440.

[14] STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014, págs. 33-48.

[15] FLETCHER, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002.

[16] MÉNDEZ, Sigmund. "Del barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo". *Andamios* (Ciudad de México), 4, (2006), págs. 147-180.

[17] R. DE LA FLOR, Fernando. Emblemas… Op. cit., págs. 367-370.

[18] PAHL, Hanna (Ed.). *Emblematic strategies in contemporary art*. Berlín: Lit Verlag, 2015.

[19] DALY, Peter M. "Goethe and the emblematic tradition". *The Journal of English and Germanic Philology* (Champaign), 3 (1975), págs. 388-412; GARCÍA ARRANZ, José Julio. "Emblemas para tiempos de guerra: a propósito de la vidriera-memorial del Comando de Bombarderos de la Royal Air Force de la Catedral de Ely (Cambridgeshire, Inglaterra)". En: LÓPEZ CALDERÓN, Carme y MONTERROSO, Juan (Eds.). *El sol de occidente: sociedad, textos, imágenes simbólicas e interculturalidad*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2020, págs. 562-579.

[20] AZANZA, José Javier y ZAFRA, Rafael. *Deleitando enseña*… Op. cit., pág. 18.

[21] BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, 1991.

[22] OWENS, Craig. "El impulso alegórico. Contribuciones a una teoría de la posmodernidad". En: WALLIS, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, págs. 203-235.

[23] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Iconografía e iconología.* Vol. 2. Cuestiones de método. Madrid: Ediciones Encuentro, 2008, págs. 96-109.

[24] GARCÍA-PAGE, Mario. "El calambur: una propuesta de definición". *Moenia* (Lugo), 16 (2010), págs. 167-194.

[25] MCCARTNEY, Eugene S. "Puns and plays on proper names". *The Classical Journal* (Baltimore), 14, 6 (1919), págs. 343-358.

[26] DOLCE, Lodovico. *Imprese nobili et ingeniose di diversi prencipi*. Venezia: Girolamo Porro, 1578, pág. 103.

[27] WATKINS, Renée. "L.B. Alberti's emblem, the winged eye, and his name, Leo". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institute in Florenz* (Florencia), 9 (1960), págs. 256-258; SCHNEIDER, Laurie. "Leon Battista Alberti: some biographical implications of the winged eye". *The Art Bulletin* (Nueva York), 72, 2 (1990), págs. 261-270.

[28] WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, pág. 193 y nota 59 de la pág. 204.

[29] MANN, Nicholas. "From laurel to fig: Petrarch and the structures of the self". *Proceedings of the British Academy* (Oxford), 105, (1999), págs. 17-42.

[30] El apellido de Emmanuel Macron, presidente de la república francesa, también sirvió para hacer juegos de palabras con los célebres *maccarons*. No se han incluido en el presente texto por no ser imágenes oficiales.

[31] MELONI, Giorgia, 2023. Ho detto tutto. Disponible en: https://www.tiktok.com/@giorgiameloni_ufficiale/video/7147263913200045317?is_from_webapp=1&sender_device=pc&web_id=7332153981173057057 [Fecha de acceso: 01/02/2024].

[32] LANDES, Joan B. *Visualizing the nation. Gender, Representation and Revolution in Eighteenth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press, 2001, págs. 81-168; MCDONALD, Kathleen y DOLAN, Thomas M. "Personifying the state: consequences for attitude formation". *Political psycology* (Hoboken), 3 (2007), págs. 299-327; EL HISSY, Maha. "Of maidens and virgins, or, sparking military alliance. The affective politics of the pristine female body". En: GEILLER, Anke y DEFURNE, Aude (Eds.). *Strategic imaginations. Women and the gender of sovereignity in European culture*. Leuven: Leuven University Press, 2020, págs. 85-198; BAECQUE, Antoine de. "The allegorical image of France, 1750-1800: a political crisis of representation". *Representations* (Oakland), 47 (1994), págs. 111-143.

[33] LA OPINIÓN, 2023. El meme viral de 'perro sanxe' tiene su origen en Málaga. *La Opinión de Málaga* [en línea]. 27 de julio. Disponible en: https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2023/07/27/meme-viral-perro-sanxe-origen-90380518.html. [Fecha de acceso: 01/02/2024].

[34] PSOE, 2023. Feliz #diamundialdelperro. Disponible en: https://x.com/PSOE/status/1682329899741114369?s=20. [Fecha de acceso: 01/02/2024].

[35] SÁNCHEZ, Pedro, 2023. Feliz #diamundialdelperro. Disponible en: https://x.com/sanchezcastejon/status/1682327434056679424?s=20. [Fecha de acceso: 01/02/2024].

[36] SANCHEZCASTEJÓN, 2023. Feliz #diamundialdelperro. Disponible en: https://www.instagram.com/reel/Cu9M5WrvV0Q/?utm_source=ig_embed&ig_rid=620d4cce-f6d4-4d83-ab14-f417b601878f. [Fecha de acceso: 01/02/2024].


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# LA AFLICCIÓN DE MARÍA Y EL SUEÑO DE S. JOSÉ: UN LIENZO INÉDITO DE MIGUEL CABRERA

# THE AFFLICTION OF MARY AND THE DREAM OF ST JOSEPH: A NEWLY DISCOVERED PAINTING BY MIGUEL CABRERA


## Resumen

Se da a conocer un lienzo inédito firmado por Miguel Cabrera en 1766, localizado en colección particular malagueña. Representa *La aflicción de María y el sueño de san José*, deduciéndose que hubo de formar parte de una de las muchas series de *La Vida de la Virgen* del autor. Como fue habitual en su contexto, la imagen fue compuesta a partir de distintas referencias visuales (obras ajenas y propias, estampas, calcos y plantillas), combinadas y resignificadas para crear una nueva composición.



## Palabras clave

Málaga, Miguel Cabrera, Pintura Novohispana, Vida de la Virgen.



## Abstract

An unpublished canvas signed by Miguel Cabrera in 1766 has been discovered in a private collection in Malaga. It depicts *The Affliction of Mary and the Dream of Saint Joseph*, so it must have been part of one of the author's series on the life of the Virgin. As it was customary at the time, the image was composed of various visual references (previous works, engravings, tracings and stencils), which were combined and re-signified to create a new composition.



## Key words

Life of the Virgin, Malaga, Miguel Cabrera, Novohispanic Painting.



## José Ignacio Mayorga Chamorro

Universidad de Málaga, España

Profesor Ayudante Doctor del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, institución en la que ha desarrollado sus estudios de licenciatura, máster y doctorado, así como el grueso de su carrera investigadora. Esta se ha centrado en el estudio del arte hispanoamericano, al que también dedica sus labores docentes, y de la cultura visual de la Edad Moderna. Estas líneas enmarcan las numerosas publicaciones, comunicaciones, estancias y proyectos que ha desarrollado.



ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 15/III/2024
Fecha de revisión: 18/III/2024
Fecha de aceptación: 21/III/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



Código ORCID: 0000-0003-1224-9471



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0017

# LA AFLICCIÓN DE MARÍA Y EL SUEÑO DE S. JOSÉ: UN LIENZO INÉDITO DE MIGUEL CABRERA



Localizar y dar a conocer un trabajo inédito de un pintor de renombre es un acontecimiento particularmente feliz cuando permite aportar información significativa al debate académico más actual en torno a su creador. En un domicilio particular de la ciudad de Málaga (España), se ha localizado un lienzo firmado y fechado por *Mich. Cabrera Pinxit 1766*. La rúbrica, con visos de autenticidad, se ubica sobre la misma pintura, ocupando el basamento de la pilastra que delimita sus dos escenas. Se trata de un hallazgo inusual en su contexto, dado que la ciudad de Málaga, por sus propios avatares históricos, ha sufrido pérdidas masivas en su patrimonio religioso, incluyendo el que pudo provenir de América. Respecto al origen particular del lienzo que analizamos, solo conocemos por su actual propietario, quien lo recibió en herencia, que llegó a su familia a partir del matrimonio de su tío-abuelo, diplomático de profesión, con una mexicana, y a Málaga hacia 1960. No se conoce el momento de su ajuste al actual bastidor, con sistema contemporáneo de cuñas, en el que alcanza unas medidas de 123,2 cm por 100,1 cm, sin contar las del sencillo marco de moldura dorada. Los dos pequeños parches que se observan al reverso del lienzo denotan que ha recibido algún tipo de restauración, pero su estado actual de conservación es estable.



***Fig. 1. Miguel Cabrera. La aflicción de la Virgen y el sueño de san José. Óleo sobre lienzo. 1766. Colección particular. Málaga. España. Fotografía: Autor.***

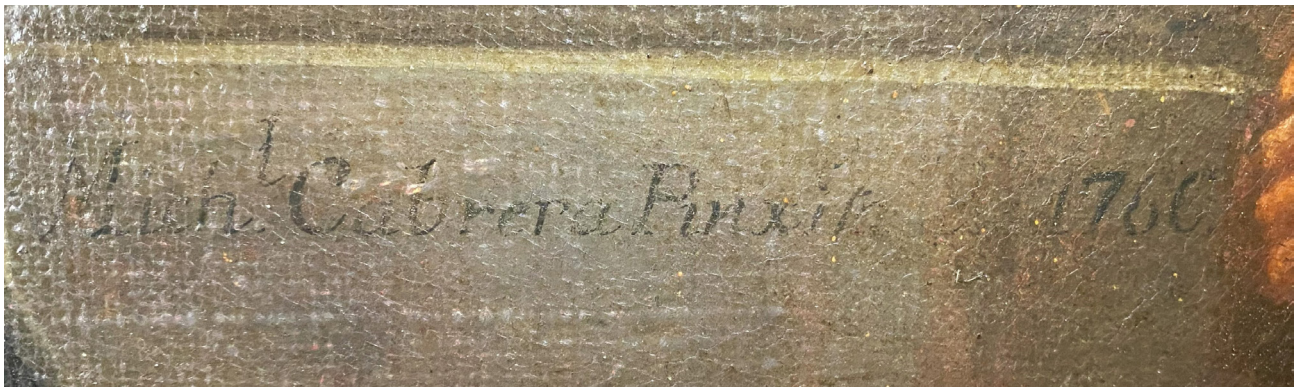


*Fig. 2. Miguel Cabrera. La aflicción de la Virgen y el sueño de san José (rúbrica). Óleo sobre lienzo. 1766. Colección particular. Málaga. España. Fotografía: Autor.*

Esta pieza pudo pertenecer a una serie de la que, en 2010, salieron a subasta ocho lienzos. Tienen medidas muy parecidas, aunque no idénticas, de 116 x 101 cm, lo cual puede atribuirse al ajuste de las telas a sus modernos bastidores. Están firmadas y fechadas en el mismo año, pero falta conocer datos históricos comunes que permitan corroborar su conexión.

La pintura había sido interpretada familiarmente como una anómala Anunciación, a cuya escena principal le faltaba el arcángel Gabriel, desplazado a una segunda sin identificar. La anécdota permite constatar la poca familiaridad del tipo iconográfico que representa: *La aflicción de María y el sueño de san José*, el cual se propone como título para la pieza. Representa lo narrado en el Evangelio de Mateo (1, 18-25) acerca de la generación de Jesús. Según este, María se quedó embarazada por obra del Espíritu Santo, antes de haber mantenido relaciones con su esposo José. Este decidió repudiarla en secreto, hasta que un ángel le aclaró en sueños la situación como obra de Dios y él volvió a tomar consigo a María.

El relato visual de esta obra sintetiza todos estos elementos, en dos escenas que debieron ocurrir en distinto lugar pero al mismo tiempo. Del lado izquierdo y en primer plano, la Virgen, repudiada en el interior de su hogar, ora arrodillada en su reclinatorio ante un libro abierto y una vela encendida. El abultado perfil de su vientre delata su embarazo. Del lado derecho, pero en segundo plano y ocupando menor campo pictórico, se representa el sueño de san José, a quien se dirige un ángel desde el cielo mientras duerme recostado sobre el suelo, al abrigo de unos árboles. Resulta significativa, de cara a interpretar esta dualidad espacial, la presencia de una alacena con vajilla que se abre en la pared tras la Virgen. Su inclusión enriquece visualmente el muro y nos permite interpretarlo como perteneciente a un interior hogareño, acorde al relato bíblico, y no a la fachada externa de un edificio. Se evita así la posible confusión de espacios que propicia la falta del lienzo de pared que debiera separarlos física y visualmente.

El protagonismo de la composición lo adquiere, por tanto, de manera evidente e intencionada, la figura de María, de tal modo que no cabe denominar esta escena *El Sueño de san José*, como viene ocurriendo en obras similares. Por su parte, el título aportado por Héctor Schenone al tratar este tipo iconográfico, *Dudas de San José y aflicción de María*[1], acertaría en casos como el que aporta como ejemplo, en que ambas escenas comparten un equilibrado protagonismo visual, o en aquellos en los que la escena principal es el sueño josefino. La pre-



*Fig. 3. Miguel Cabrera. La aflicción de la Virgen y el sueño de san José (reverso). Óleo sobre lienzo. 1766. Colección particular. Málaga. España. Fotografía: Autor.*

ponderancia mariana de esta obra queda justificada si deducimos que debió formar parte de una serie de *La Vida de la Virgen* (la propuesta u otra), de la que hubo de disgregarse hace bastantes años, aún en México. Su autor, Miguel Cabrera, destacó además por la realización de este tipo de ciclos pictóricos, especialmente común en el contexto novohispano del setecientos. Con ellos se proponía a la Virgen y sus actitudes ante los distintos acontecimientos de su vida como modelo virtuoso a imitar, particularmente entre las mujeres.

Cabe destacar, en este punto, que Miguel Cabrera fue además un pintor particularmente vinculado a la devoción y el culto marianos en la Nueva España, como principal examinador del original de la Virgen de Guadalupe de México y principal autor y editor de la *Maravilla Americana*, informe en que la defiende como imagen de factura divina. Con este texto, Cabrera se catapultó al éxito definitivo. Aclamado como portavoz y máximo experto en la portentosa imagen, realizó cientos de copias de la misma, algunas de ellas de mucha importancia[2].

Miguel Cabrera gozó, pues, de unas excelentes relaciones personales y artísticas con los más selectos círculos de la sociedad mexicana de su época, particularmente eclesiásticos. Fue amigo y protegido del arzobispo de México D. Manuel Rubio y Salinas, miembro de la elitista Congregación de Ntra. Sra. de la Purísima[3], y artista predilecto de la Compañía de Jesús, para la que realizó numerosos encargos, destacando varias series de la vida de su fundador. Trabajó también para muchas otras órdenes religiosas, parroquias, catedrales, etc. Desde la sociedad civil, reclamaron sus servicios numerosas corporaciones y comunidades, como la Universidad, el Consulado de Comerciantes o la Sociedad Vascongada, además de muchos particulares, para los que realizó abundantes retratos e imágenes de devoción[4]. Cabrera supo, en definitiva, conectar con las inquietudes estéticas de su contexto social y satisfacer su alta demanda artística. No obstante, no fue el único pintor de su época en lograrlo, no debiendo eclipsar su fama el trabajo de otros colegas que compartieron con él éxito y oficio[5].

Gracias a todo lo anterior, Cabrera alcanzó una considerable posición social y económica, por encima de lo común entre los pintores de su época, a deducir de los cuantiosos e importantes bienes recogidos en su inventario *post mortem*. Entre estos destaca una nutrida biblioteca, conservada en su hogar, que recalca su calado cultural y su dimensión como hombre de letras[6]. A priori, tal estatus podría resultar contradictorio en un pintor de condición mestiza o mulata, como tradicionalmente se le considera, de acuerdo con los roles impuestos en su contexto social. No obstante, este aspecto ha de ser cuestionado, como otros de su biografía. Aunque existe constancia de su nacimiento en

la región de Antequera (hoy Oaxaca), no existen certezas que confirmen que se trate de aquel Miguel Mateo Maldonado y Cabrera nacido en San Miguel Tlalixtac un 27 de febrero de 1695, citado en un acta de bautismo que tradicionalmente se ha tomado por suya. Este bebé, de padres desconocidos, habría sido criado por una pareja de mulatos, cuya condición debiera compartir. Pero los círculos sociales en los que se movían Cabrera y su familia permiten tomarlo más bien por españoles (o asimilados como tales, por apariencia y estatus). Como español es citado en el acta de su matrimonio con Ana María Solano, y sus hijas ingresaron en un convento de Capuchinas que solo permitía profesar a mujeres de dicha consideración[7]. De no ser, por tanto, el citado en el acta bautismal, lo más probable es que Miguel Cabrera, cuyo trabajo comienza a documentarse en 1740, naciese más bien en torno a 1715-1720 y recibiera una formación artística temprana, siguiendo la carrera al uso en su contexto[8].

Sumado a este debate identitario, resulta evidente que la fama de Miguel Cabrera también asumió connotaciones políticas, en un proceso complejo pero bien analizado por Jaime Cuadriello[9]. En pleno auge de las reivindicaciones criollas, se aprovechó su figura para construir, en torno a él, la idea de la existencia de una escuela pictórica mexicana con altas cotas de calidad y una identidad propia, diferenciada de la española. Se le convierte en sinónimo de mexicanidad y de excelencia; en icono, asociándolo ya en su época y por su nombre a Miguel Ángel Buonarroti, o al mismísimo al arcángel Miguel, por su vínculo con la Virgen de Guadalupe. La historiografía terminó por celebrarlo como príncipe de las artes, Tiziano americano o Murillo de la Nueva España.

Sobre su fortuna bibliográfica, se han realizado aproximaciones puntuales de la mano de Paula Mues[10], con carácter general, y de Ana Zabía para el caso español[11]. Algunos padres de la historiografía artística mexicana, como Manuel Toussaint, Abelardo Carrillo y Gariel, Bernardo Couto, o Gillermo Tovar de Teresa, lo juzgaron con el mismo menosprecio que al conjunto de la pintura mexicana de su centuria, tildando a su obra de irregular o mediocre y recalcando su falta de originalidad, impuesta por una sociedad devota, cerrada y conservadora, de la que sería reflejo[12]. Todo ello se está revisando actualmente, mientras se vuelve a pensar, interpretar y narrar toda la producción artística de su época con nuevos enfoques y criterios de valor.

Se sigue a la espera de una monografía sólida y actualizada de su magna producción, cuya nómina de títulos sigue incrementándose con aportes como el que aquí se presenta. Mientras esta llega, se continúan realizando aproximaciones de importancia e interés, que suman puntos de vista cuya utilidad y actualidad demuestran estas humildes líneas. Es el caso del proyecto "Estudio y conservación de la Serie La Vida de la Virgen – Miguel Cabrera" desarrollado desde el 2019 por el Museo de América, con respaldo de la iniciativa *Conserving Canvas* de la Fundación Getty. Todas las intervenciones de restauración y conservación sobre su serie mariana han partido de un estudio amplio, riguroso y multidisciplinar por parte de importantes expertas en la materia. Como resultado de este, se han ido publicando distintos avances de los trabajos, mientras se prepara un texto conclusivo próximo a salir a la luz. Probablemente en mayo de 2024, cuando se ha anunciado una exposición monográfica de la serie ya restaurada.

A la hora de contextualizar cualquier serie de *La Vida de la Virgen* producida en el taller de Miguel Cabrera, o una obra perteneciente a alguna de ellas, es importante cuestionarse ¿cuántas ciclos marianos como este produjo? y ¿en qué se parecen y diferencian entre sí? No existen, por el momento, estudios específicos que aporten una respuesta clara al respecto. La tradición historiográfica asume que fueron

varias, pero nunca las reúnen con afán recopilatorio. Apenas suelen citarse algunos ejemplos, casi siempre los mismos y más conocidos, que a su vez son los que presentan mayores niveles de calidad: el ya citado del Museo de América, el de la sacristía del templo de Santa Prisca de Taxco, o el del Museo de Guadalupe en Zacatecas. Poco a poco se han dado a conocer algunos más, firmados por Cabrera o atribuidos a su taller. Algunos han recibido estudios específicos, como el localizado en el antiguo convento de La Paz en Sevilla[13]. Otros aún se encuentran pendientes de una publicación experta, como los tres ciclos mexicanos expuestos en el Museo Regional de Durango, la Galería Mariana de Nuestra Señora de Guanajuato, y el Oratorio de San Felipe Neri de Guadalajara (que exhibió hasta su cierre el Museo de Arte Sacro de su Arquidiócesis). Por su parte, el mercado del arte ha dado a conocer otras piezas que debieron formar parte de esta misma producción. Por un lado, el conjunto de ocho escenas que, según lo avanzado, coincide en fecha y se aproxima en medidas con el lienzo de Málaga, que se propone como posible pieza disgregada del mismo. Por otro lado, un lienzo independiente que representa *La educación de la Virgen* fue subastado por la casa Morton en septiembre de 2023[14]. Pero ni sus monumentales medidas (242 x 160 cm) ni la fecha en que fue firmado por Cabera (*Michl. Cabrera fect. anno 1755*) corresponden con los datos conocidos de ninguna de las series anteriormente citadas, de modo que se puede suponer disgregado de a algún otro ciclo, aún desconocido.

A la vista de tan magna producción cabe preguntarse ¿cómo pudo producir Miguel Cabrera tanta pintura en tan poco tiempo? ¿y cómo pudo hacerlo manteniendo unos niveles óptimos de calidad? En apenas dos décadas, sus trabajos inundaron los recintos sacros y profanos de la Nueva España, en un fenómeno de mercado sin parangón en su contexto. Debemos considerar a Cabrera como un artista-empresario, que concibió su gran taller, ubicado en su propio domicilio, como una verdadera empresa, especializada en la producción pictórica y bien organizada para ello. De él salieron pinturas de distintos tamaños, soportes y técnicas: desde pequeñas láminas a grandes lienzos o biombos, pasando por pinturas "en caña" (preparadas para ser transportadas enrolladas) y sedas impresas. Trabajó un amplio repertorio temático, acorde a la variada demanda de la sociedad novohispana del XVIII: desde el más completo repertorio religioso a retratos, bodegones y pinturas de historia, además de países (paisajes) y juegos de naipes[15]. Su taller igualmente produjo estampas, coloreadas o no, que en ocasiones realizaban otros oficiales a partir de sus pinturas[16]. Acogía, pues, a operarios de otras ramas, como escultores o entalladores, que le ayudarían a crear los retablos y monumentos funerarios que también diseñara.

Conocer el funcionamiento de este complejo taller resulta fundamental para poder comprender y valorar adecuadamente la obra de Miguel Cabrera, que es, en gran medida, la de su obrador[17]. Este nuevo paradigma guía las más recientes aproximaciones a su trabajo, que a su vez sustentan el presente texto. Gracias a lo adelantado por algunas de sus investigadoras, y al rigor científico y técnico de sus estudios, se ha llegado a corroborar cuáles fueron sus modos de trabajo. Las tareas se repartirían de manera especializada entre los distintos colaboradores, que las repetirían de manera sistemática, alcanzando un grado de especialización que actuaría a favor de la eficiencia y de propia calidad de ejecución. El maestro idearía las obras, y dirigiría y supervisaría su factura, especialmente los pasos más importantes. Su participación directa se limitaría, en la mayoría de los casos, a los retoques finales, como los golpes de luz de las partes más esenciales, particularmente las cabezas.

Esta producción mercantil no tenía por qué suponer una merma de la calidad de su trabajo, que mantuvo siempre unos niveles óptimos. Así,

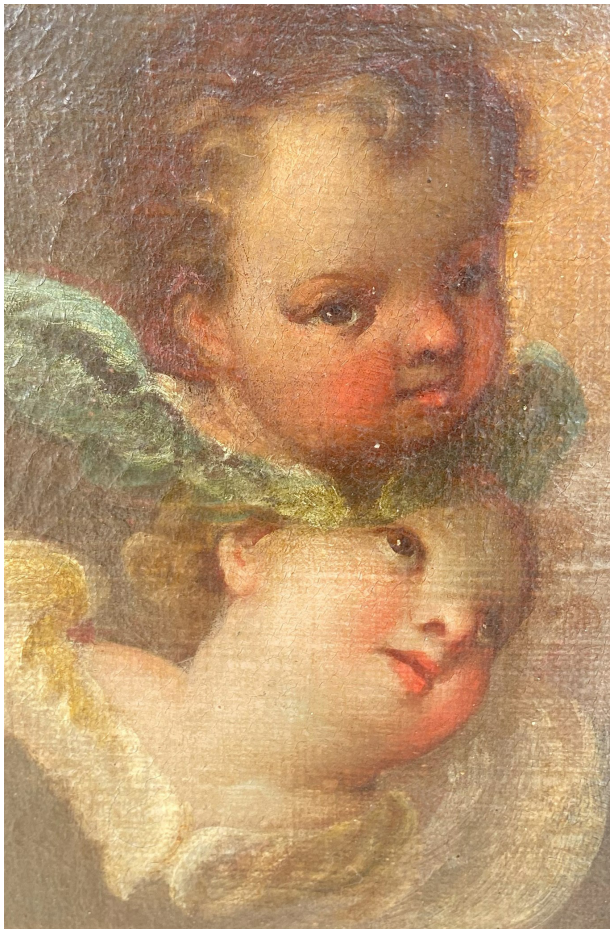


*Fig. 4. Miguel Cabrera. La aflicción de la Virgen y el sueño de san José (detalle). Óleo sobre lienzo. 1766. Colección particular. Málaga. España. Fotografía: Autor.*

la visible disparidad en los niveles de acabado y en la complejidad de las escenas, y la inclusión o no de la firma, podían responder más bien a cuestiones presupuestarias, así como a la relevancia social del cliente y del destino al que se dirigieran las piezas. Nos lo muestran las propias series de *La Vida de la Virgen*, con ediciones "de lujo" (de amplios formatos, enriquecidas composiciones y esmerados acabados) como la del Museo de América, y otras más pequeñas y básicas, consecuentemente más económicas, como la de la obra que aquí damos a conocer.

El lienzo conservado en Málaga permite observar algunas cuestiones materiales relativas a este proceso y, en consecuencia, características de la producción de Cabrera. Por ejemplo, el uso de capas de preparación rojiza, que la inspección ocular permite observar tras las capas pictóricas más finas. Sobre esta imprimación, se superpondrían distintas capas de color al óleo, previamente preparadas, en veladuras finas y muy diluidas. Estas secaban rápidamente, y permitían que el colorido y las zonas de luz y sombra se fundieran suavemente, creando delicados efectos de volumen, transición y trasparencia[18]. En nuestro caso de estudio, podemos observar este modo de trabajo en las partes más destacadas de la composición, como el rostro de la Virgen o de los angelillos, mientras que las partes secundarias, como los paños o elementos accesorios, presentan acabados más planos.

La sistematización del trabajo del obrador de Cabrera permitía mantener, pese a la intervención de tantas manos, unas constantes estéticas fácilmente atribuibles al maestro, pareciendo que solo él las ejecutara[19]. Así, pese a tratarse de una obra discreta y serial, el lienzo analizado permite observar algunas de las características formales más representativas de su pintura. Bajo la poética murillesca que impregnó buena parte del gusto novohispano del setecientos, la obra de Cabrera se caracterizó por recrear escenas, ambientes y personajes de aires amables e idealizados. La paleta cromática, bien dispuesta y equilibrada, colabora a esa sensación de dulzura, fundiéndose con gusto y limpieza sobre un dibujo correcto y sutil[20]. Respecto a la tela empleada, a falta de conocimientos y medios técnicos para su correcta identificación, solo cabe anotar que sus medidas se ajustan al ancho medio proporcionado por los telares de su época[21], lo cual explica la ausencia de añadidos cosidos.

Otro importantísimo aspecto del proceso creativo de este taller es el relativo al uso de calcos y plantillas. En unas ocasiones, repitiendo buena parte de los diseños ya realizados para otros encargos, aunque incorporándoles variaciones, en mayor o menor grado, que les hicieran úni-

cos. Esta repetición entra en conflicto con las actuales exigencias de originalidad a la obra artística, pero no ocurriría lo mismo en la sociedad de la Edad Moderna. La repetición, además de ayudar a atender la demanda del mercado, podía satisfacer plenamente las necesidades del comprador, particularmente cuando el referente era una obra de renombre, del mismo autor o de otro de prestigio (especialmente europeo), cuya obra conociese personalmente o a través de estampas. Todo ello habría sido previamente acordado entre el maestro pintor y sus clientes al cerrar el encargo. En este momento, además del presupuesto, se fijarían otros aspectos esenciales como las medidas y el número de las obras a ejecutar, su temática, y, probablemente, aspectos esenciales de su visualidad, como el caso de los referentes a seguir. Para ello, Cabrera se pudo valer de una importante colección de grabados que poseía, como estampas sueltas o ilustrando sus libros, según se deduce del inventario de su legado[22]. Hemos de entender este material, pues, como parte de su nutrida biblioteca, pero también como indispensables útiles de trabajo.

La doctora Paula Mues ha liderado los esfuerzos por identificar las fuentes gráficas manejadas en el taller de Cabrera, ampliando su nómina y reflexionando críticamente acerca de su uso[23]. Destaca el seguimiento de artistas franceses e italianos, cercanos en el tiempo a Miguel Cabrera, lo que permite observar una actualización del gusto artístico novohispano, superando la tradicional preponderancia de grabados manieristas flamencos. Estos mismos referentes gráficos fueron manejados por otros colegas de oficio de la Ciudad de México, con los que Cabrera mantuvo continuos vínculos personales y artísticos. Debe recordarse que, en una sociedad de funcionamiento corporativo, los pintores compartían intereses sociales y profesionales, así como herramientas plásticas, teóricas y simbólicas[24]. Por ello, se hace necesario entender el trabajo de Cabrera dentro de un movimiento artístico mucho mayor, y en relación con el de sus compañeros. Particularmente con el de José de Ibarra, a quien se considera su maestro, y con el de los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez y su academia de pintura. Estos también desarrollaron algunas importantes series de *La Vida de la Virgen*, muy imitadas, por ellos mismos y por otros autores, las cuales pudieron actuar de referente tanto para el propio Cabrera como para su clientela[25].

En lo relativo a los cuadros de *La Vida de la Virgen* de Cabrera en el Museo de América, se ha analizado, como ejemplo, el lienzo de *La Presentación de la Virgen*, que sigue un grabado sobre el tema realizado por Benoit Audran a partir de un cuadro de Charles Le Brun[26]. En ese caso, el grabado se ha imitado fielmente, aunque con ajustes mínimos para compactar la escena. En otras ocasiones, se desarrollan modificaciones mucho mayores, como invertir la composición, modificar las proporciones de las figuras, ajustar todo el formato marco de la composición, reunir varias escenas en un solo lienzo o alterar la subordinación de estas en distintos planos. También se podían incluir retratos de los propios clientes o de personajes de la época, y se adecuaban los escenarios y vestimentas a los usos de la zona y época[27]. Esta adaptación conecta con el eclecticismo y anacronismo que, a su vez, son propios de la sociedad y el arte virreinales[28]. No obstante, este proceder no fue exclusivo de los pinceles americanos, y también se documenta en Europa. Los desvíos de las pinturas así concebidas respecto a las estampas originales pueden llegar a tal punto que a veces se hace difícil reconocer la fuente. Particularmente cuando solo se toman algunos elementos aislados, que se incorporan, junto con otros copiados de otras fuentes, a una nueva composición, concebida, por así decirlo, a modo de collage visual.

Se propone que este pudiera ser el caso del lienzo que analizamos. A falta de localizar un grabado específico de *La aflicción de la Virgen y el sueño*

*de san José* que pudiera haber servido de referente general para el grueso de la composición, se interpreta su proceso creativo de un modo más complejo. Retomando la intuición de su propietario, se observa que la Virgen María se representa en este lienzo con una expresividad más bien propia de una Anunciación. Por su parte, el ángel que se aparece a José en sueños no adopta la posición que suele repetirse en este tipo iconográfico, en la que se aproxima al durmiente mientras eleva un brazo señalando en dirección al cielo. Así le vemos en las otras tres obras localizadas de Miguel Cabrera que representan este pasaje. Llaman particularmente la atención las similitudes entre el ángel representado en el lienzo del Museo de América y el del Museo Regional de Durango, representados en idéntica postura aunque con algunas variaciones en la vestimenta. Podría llegarse a considerar que la obra de Durango, que representa únicamente *El Sueño de san José*, se ve trasladada casi en su totalidad al lienzo conservado en Madrid, ubicándose ahora como escena secundaria tras la afligida Virgen. Por su parte, en el lienzo del Museo de Guadalupe, el ángel conserva la misma mano alzada al cielo, aunque con otra disposición. En el caso de Málaga las diferencias están más marcadas, acentuando el ángel su genu-



***Fig. 5. Miguel Cabrera. El sueño de José. Óleo sobre lienzo. s. XVIII. Museo Regional de Durango-UJED "Ángel Rodríguez Solórzano". Durango. México. © Copyright: Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Fuente: http://museo.ujed.mx/coleccion/permanente/pinacoteca.php.***




***Fig. 6. Miguel Cabrera. El sueño de José. Óleo sobre lienzo. 1751. Museo de América. Madrid. España. © Copyright: Ana Pérez Gómez. Museo de América. Fuente: CER.es (https://urldefense.com/v3/__http://ceres.mcu.es__;!!D9dNQwwGXtA!XnJHYgciMAMXEB2ISIMR33ouAbUnSuCnwYNrTX4rbULes8PvItwb8fDmKLf7JjSIJZ5UjWvqHfqpxcD0$), Ministerio de Cultura, España.***



*Fig. 7. Miguel Cabrera. Sueño de san José. Óleo sobre lienzo. s. XVIII. Museo Regional de Guadalupe. Zacatecas. México. © Copyright: Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Fuente: https://www.cultura.gob.es/museodeamerica/coleccion/conservacion/conserving-canvas/2022-cuadros.html.*

flexión ante José (como correspondería, más bien, ante María) mientras le acerca una de sus manos en actitud dialogante y lleva la otra a su corazón, sosteniendo una azucena. Esta flor le identifica como Gabriel, aunque ni las Escrituras ni la tradición lo suelan asimilar al del sueño de José. Por todo ello, se podría proponer que, a la hora de idear la composición de este lienzo, Cabrera hubiese partido de una estampa de una Anunciación, de la cual habría separado sus dos personajes principales. María se habría quedado sola en primer plano, rezando afligida ante una gloria de angelillos, mientras el arcángel se habría trasladado a un segundo plano y escena, reduciendo su escala para pasar a aparecerse a José.

Aunque no se ha localizado el referente directo del cual pudieron copiarse estos personajes, sí se puede constatar que se trata de un modelo repetido en la cultura visual europea. Lo apreciamos, por ejemplo, en *La Anunciación* de Guido Reni que conserva el Museo del Louvre (1629), que Cabrera pudo conocer a través de grabados o de otras obras que, directa o indirectamente, siguieran su estela. Existen reproducciones grabadas de dicha obra realizadas por autores coetáneos a Miguel Cabrera, como Robert Strange (1721-1792), aunque la suya, datada hacia 1787, no pudo manejarla el maestro oaxaqueño.

La figura del esposo de María, por su parte, debe proceder de otro repertorio visual ya manejado anteriormente por el taller de Cabrera, pues lo vemos representado, de un modo parecido, aunque en posición invertida (recostado hacia la izquierda), en el lienzo que representa este mismo pasaje en el ciclo mariano de Zacatecas. En este



*Fig. 8. Robert Strange. La Anunciación (según Guido Reni). Grabado al aguafuerte y buril. Hacia 1787. MAH Musée d´art et d´histoire. Ginebra. Suiza. © Copyright: MAH Musée d´art et d´histoire, Ville de Genève. Ancien fonds. Fuente: https://www.mahmah.ch/collection/oeuvres/lannonciation/e-2016-1095.*

punto, vemos otro mecanismo de composición fundamental en el taller de Cabrera: la repetición de personajes y otros elementos en diferentes cuadros, trasferida con plantillas o calcos, directamente o variando en su escala, orientación o disposición. Comparando el lienzo de Málaga únicamente con el resto de pinturas de Cabrera que representan el mismo tipo iconográfico (o solo el sueño de José) en las distintas series marianas localizadas, se aprecian ya suficientes paralelismos, que, probablemente, puedan ampliarse de extender la comparativa a otras obras del autor. Es el caso de las tres cabecillas aladas a las que, como manifestación de Dios, aparece rezando la Virgen. Sobrevuelan entre nubes y resplandores el ángulo superior izquierdo de la composición. Las dos que se encuentran a la izquierda del resplandor se repiten, de manera prácticamente idéntica y en un lugar y contexto equivalentes, en el citado lienzo del Museo de Guadalupe. Sin embargo, el tercer querubín del lienzo malagueño, ubicado del lado derecho del resplandor, es un calco de otro representado en la versión del Museo de América. Con este mismo lienzo comparte, también, idénticas manos de la Virgen, que debieron ser calcadas a partir de la misma plantilla.

Analizado de este modo, el lienzo de *La aflicción de la Virgen y el sueño de san José* dado a conocer en este artículo se presenta como una obra representativa tanto de la estética de su autor, Miguel Cabrera, como de sus característicos modos y procesos de creación artística. Se suma este título a su nómina de obras y series de *La Vida de la Virgen*, vinculándose a un fenómeno de plena actualidad académica, que está llevando a repensar los conceptos de originalidad, unicidad y autoría en todo el arte virreinal hispanoamericano.

## NOTAS

[1] "Miguel Cabrera. 8 Works". En: *Mutual Art* [en línea]. Disponible en: https://www.mutualart.com/Artwork/8-Works--EL-NACIMIENTO-DE-LA-VIRGEN--LA-/979F65B6BB819ADD. [Fecha de acceso: 09/03/2024].

[2] SCHENONE, Héctor. "Dudas de San José y aflicción de María". En: SCHENONE, Héctor. Santa María: iconografía del arte colonial. Buenos aires: Educa, 2008, págs. 170-171.

[3] ALCALÁ, Luisa Elena. "Miguel Cabrera y la Congregación de la Purísima". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 99 (2011), págs. 131-132.

[4] Ibídem.

[5] CUADRIELLO, Jaime. "Triunfo y fama del Miguel Ángel americano: el nombre de Miguel Cabrera". En: CURIEL MÉNDEZ, Gustavo; GONZÁLEZ MELLO, Renato y GUTIÉRREZ HACES, Juana (Coords.). *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas. XVII coloquio internacional de historia del arte.* Tomo II. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, pág. 411.

[6] MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación, serialidad y mercado artístico". En: AA.VV. *Ayate: Cuadernos del Proyecto Cabera I*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, pág. 38.

[7] RATTO, Cristina. "Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera". *Revista Complutense de Historia de América* (Madrid), 45 (2019), págs. 89-112.

[8] ALCALÁ, Luisa Elena. "Miguel Cabrera… ". Op. cit., págs. 128-130.

[9] MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación… ". Op. cit., pág. 42.

[10] CUADRIELLO, Jaime. "Triunfo y fama…". Op. cit.

[11] MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación… ". Op. cit., pág. 39.

[12] ZABÍA, Ana "Miguel Cabrera y la serie de La Vida de la Virgen del Museo de América". En: AA.VV. *Ayate: Cuadernos del Proyecto Cabera I*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, pág. 33.

[13] MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación… ". Op. cit., pág. 39.

[14] GILA MEDINA, Lázaro. "Una serie inédita de Miguel Cabrera en Sevilla: la de la vida de la virgen del exconvento de Ntra. Sra. de la Paz". *Anales del Museo de América* (Madrid), 15 (2007), págs. 103-121.

[15] "Lote 33". En: Morton Subastas [en línea]. Disponible en: https://live.mortonsubastas.com/online-auctions/morton-subastas/miguel-cabrera-la-educaci-n-de-la-virgen-leo-sobre-tela-firmado-y-fechado-michl-cabrera-fect-anno-1755-242-x-160-cm-5325413. [Fecha de acceso: 09/03/2024].

[16] MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación…". Op. cit., págs. 50-51.

[17] ALCALÁ, Luisa Elena. "Miguel Cabrera… ". Op. cit., págs. 111-116.

[18] ROSSELL PEDRAZA, Xochipilli y ZARAGOZA, Verónica. "Una aproximación al taller de Miguel Cabrera". En: GUASCH MARÍ, Yolanda, LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y PANDURO SÁEZ, Iván (Eds.). *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*. Granada: Universidad de Granada y Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pág. 1089.

[19] MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación… ". Op. cit., pág. 47.

[20] ROSSELL PEDRAZA, Xochipilli y ZARAGOZA, Verónica. "Una aproximación… ". Op. cit., pág. 1089.

[21] BRUQUETAS GALÁN, Rocío y SÁNCHEZ LEDESMA, Andrés. "La práctica del colorido al óleo en Miguel Cabrera. Estudio material de la serie de La Vida de la Virgen del Museo de América". En: ALCALÁ, Luisa Elena y NAVARRETE PRIETO, Benito (Eds.). *América en Madrid. Cultura material, arte e imágenes*. Madrid: Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2023, pág. 322.

[22] Ibídem, pág. 314.

[23] RATTO, Cristina. "Entre pinceles… ". Op. cit.

[24] MUES ORTS, Paula. "Miguel Cabrera: innovación…". Op. cit.

[25] Ibídem., pág. 43.

[26] Ibíd., pág. 57.

[27] Ibíd., pág. 46.

[28] ROSSELL PEDRAZA, Xochipilli y ZARAGOZA, Verónica. "Una aproximación…". Op. cit., pág. 1091.

[29] CUADRIELLO, Jaime. "Triunfo y fama…". Op. cit., págs. 417-418.

# LA DESTRUCCIÓN DE TROYA EN EL ARTE Y LA CULTURA VISUAL
# THE FALL OF TROY IN ART AND VISUAL CULTURE


## Resumen

La destrucción de la legendaria ciudad de Troya constituyó, gracias al relato de Virgilio en la *Eneida*, una de las escenas fundamentales en el imaginario visual de la cultura de Occidente desde el momento de su confección. El relato virgiliano tuvo además importantes consecuencias en la literatura emblemática y en el arte europeo. Este texto se centra en la escena del incendio y destrucción de la ciudad de Troya, tema que resulta fascinante por las implicaciones que tuvo posteriormente en el arte efímero y la fiesta renacentista y barroca.



## Palabras clave

Destrucción de Troya, Emblemática, Fiesta, Monarquía hispánica, Pintura.



## Inmaculada Rodríguez Moya

Universitat Jaume I, Castellón, España

Catedrática de Historia del Arte en el Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I. Se centra en la iconografía del poder, la fiesta, el arte efímero y la emblemática. Sus publicaciones destacan junto con Víctor Mínguez *The Seven Wonders of the Ancient World in the Modern Age* (Routledge, 2017), *El Tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento* (Marcial Pons, 2020) y *The visual legacy of Alexander the Great from the Renaissance to the Age of Revolution* (Routledge, 2024).



## Abstract

The destruction of the legendary city of Troy constituted, thanks to Virgil's account in the Aeneid, one of the fundamental scenes in the visual imaginary of Western culture from the moment it was made. Virgil's story also had important consequences for emblematic literature and European art. This text focuses on the scene of the burning and destruction of the city of Troy, a subject that is notable for its later influence on ephemeral art and the Renaissance and Baroque festivals.



## Key words

Emblematic, Fall of Troy, Festivals, Painting, Spanish Monarchy.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 23/III/2024
Fecha de revisión: 03/V/2024
Fecha de aceptación: 04/V/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



Código ORCID: 0000-0003-2481-1855



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0018

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA

# LA DESTRUCCIÓN DE TROYA EN EL ARTE Y LA CULTURA VISUAL

## 1. INTRODUCCIÓN

El relato breve de Homero en la *Odisea* (IV, 265-290; VIII, 490 y XI, 504-533) y sobre todo el más detallado de Virgilio en la *Eneida* (Libro II) del engaño que los aqueos tramaron con la construcción del famoso caballo de madera, el *Paladion*, con el que los troyanos abrieron las puertas de sus inexpugnables murallas, ha tenido una trascendencia artística y literaria incuestionable en la cultura de Occidente, sobre todo como motivo para representar el incendio y la destrucción de Troya[1]. El relato de este episodio llegó al Renacimiento mediado por el amplio eco que tuvo en la literatura medieval europea y española, en obras en verso como el *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure (hacia 1170) —de gran éxito en las cortes francesas y borgoñonas como espejo de príncipes—, en prosa como la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Collone (s. XIII). En España el relato se recogió en el anónimo *Libro de Alexandre,* o las referencias a Eneas —entre otros personajes míticos— en la *General Estoria* de Alfonso X, este último buscaba realizar una historia universal con un propósito moral cristiano. También fueron muy relevantes la *Historia troyana polimétrica*, que es una traducción anónima del siglo XIV del *Roman de Troie,* y las *Històries troianes* de Jaume Conesa, que fue una traducción del libro de delle Collone. Por supuesto, resultó fundamental referenciarlo en la literatura caballeresca como el *Tirant lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell, en el que la guerra de Ilión sirve como topos para aludir al conflicto greco-turco. Los libros de mitografía, y en especial el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, remitieron en sus explicaciones de los hechos de los dioses, continuamente a la *Eneida* por la intervención de numerosos de ellos en los episodios virgilianos. Por ello, era inevitable que la literatura emblemática en los siglos XVI y XVII se hiciera eco de la guerra de Troya y explicara este episodio del caballo y el incendio desde un punto de vista político, como advertencia hacia las consecuencias que las actuaciones de los gobernantes tenían para sus súbditos. Quizá por ello esta representación se plasmó en numerosas ocasiones en lienzos o bien escenográficamente en festejos de carácter pirotécnico, puesto que servía de recordatorio para gobernantes y ciudades de la importancia de la buena actuación política, sin olvidar tampoco el atractivo estético de semejante catarsis destructiva.




***Fig. 1. Hernando de Soto. Emblemas moralizadas (Madrid, 1599). Emblema V: Inimicum insuperabilem industria vincere ("Vencer con industria a un enemigo insuperable"). Copyright Creative Commons.***

## 2. LA EMBLEMÁTICA Y EL CABALLO DE TROYA, O ADVERTENCIAS PARA EL BUEN GOBIERNO

El libro fundacional de la literatura emblemática, el *Emblematum libellus* (Augsburgo, 1531) del jurista y humanista Andrea Alciato, recurrió, por sus posibles enseñanzas morales, a las historias del ciclo troyano en diversos emblemas, algunos dedicados indirectamente a la destrucción de la ciudad, otros dedicados a algunos héroes vinculados con la historia, pero este interés demuestra que el tópico era común ya en el mundo cortesano del finales del Medievo y en el Renacimiento. Los emblemas son el CXXXI, *Ex ardvis perpetvvm nomen* ("Que se alcanza fama eterna por las cosas difíciles"), aludiendo a un augurio de la caída de Troya[2], y el CLVIII, *Opulenti hereditas* ("La herencia del rico"), que menciona la recogida del cuerpo de Patroclo[3].

En la emblemática española, Hernando de Soto en sus *Emblemas moralizadas* (Madrid, 1599) también recuperará el ciclo troyano y aludirá directamente a la destrucción de la ciudad, con el lema quinto de los emblemas *Inimicum insuperabilem industria vincere* ("Vencer con industria a un enemigo insuperable")[4]. La imagen representa de nuevo al caballo de madera, dibujado de manera un tanto infantil, pero mostrando en su vientre a los soldados ocultos, frente a las murallas de la ciudad. El epigrama y la glosa explican que el ingenio —o industria— es necesario para aquellos que no pueden vencer por la fuerza, y que Dios además no se olvida del justo en sus tribulaciones, pues le libra de ellas.

La destrucción de Troya es motivo principal también en un emblema en la obra *Quinti Horatii Flacci Emblemata insignibus in aes notisque ilustrata* (J. Verdussen, 1607), publicado por Otto Vaenius. Como sabemos el libro de Vaenius se tradujo al español como el *Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos* (Bruselas, Francisco Floppens, 1669), dedicado a la reina Mariana de Austria, convirtiendo así la obra en un verdadero espejo de príncipes y con una amplia repercusión en el mundo hispano[5]. El emblema 38 con el mote *Principum delicta plebs luit* ("El pueblo paga los pecados de los príncipes"), advierte de las consecuencias que sufren los súbditos por las malas decisiones de sus gobernantes, con el ejemplo precisamente de los perjuicios que el rapto de Helena por parte de Paris tuvo para los troyanos. Nos muestra, al fondo de la imagen la ciudad de Troya ardiendo, mientras en primer plano vemos a los aqueos y troyanos en el fragor de

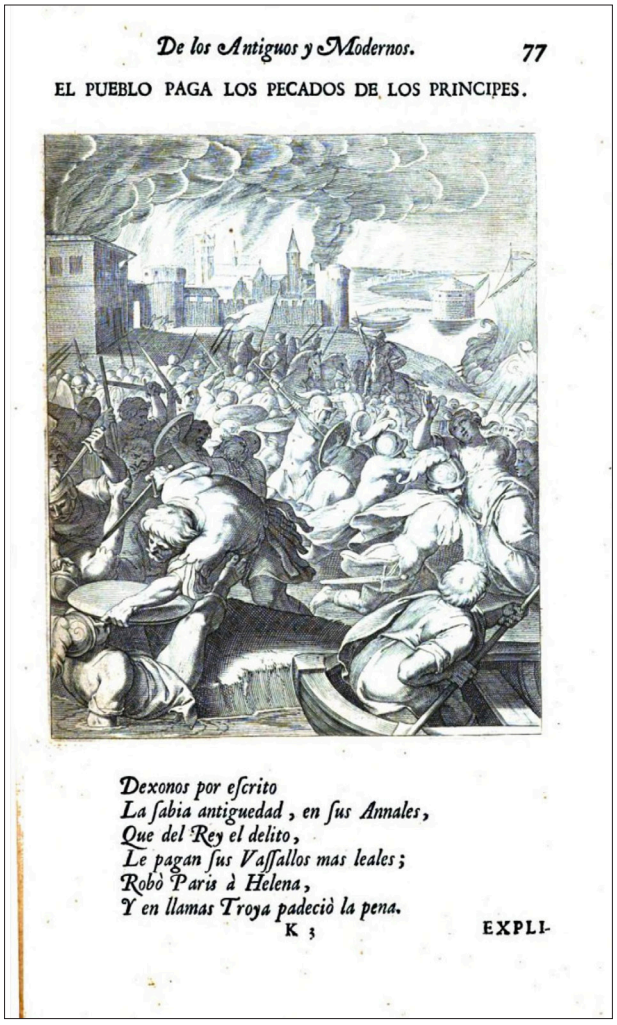



*Fig. 2. Otto Vaenius. Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos (Bruselas, Francisco Floppens, 1669). Emblema 38: Principum delicta plebs luit ("El pueblo paga los pecados de los príncipes"). Copyright Creative Commons.*

la batalla, y algunos huyen en barcas. El grabado es de un gran detallismo y calidad, retratando a Troya como una ciudad holandesa, y de un gran manierismo en la torsión, dramatismo y musculaturas de los soldados en plena lucha. El epigrama y la aclaración en prosa nos dice que el emblema es un ejemplo particular para reyes y príncipes, narrando el amor entre Helena y Paris y sus consecuencias, aquella cruel guerra, que dio fin con las cenizas de su patria, de modo que los inocentes pueblos pagan los pecados y los errores de sus príncipes[6].

Diego de Saavedra Fajardo es bien conocido como diplomático al servicio de Felipe IV y del conde-duque de Olivares[7]. Su famosa obra *Idea de un príncipe político-cristiano* o *Empresas políticas* (Múnich, 1640), dirigida al príncipe de Asturias Baltasar Carlos (1629-1646), retomará esta imagen e idea del caballo de Troya en el emblema 27, y bajo el lema *Specie relligionis* ("Bajo apariencia de religión"), muestra al equino artificial sobre una plataforma con ruedas, que penetra a través de la muralla de la ciudad por una gran brecha abierta en ella. El significado de la empresa alude a que el príncipe ha de estar advertido de la máscara de la piedad con que se disfraza en muchas ocasiones la política para destruir ciudades, provincias e incluso reinos enteros. La glosa abunda en esta idea de que los pueblos y los reinos han sido engañados muchas veces por la falsa religión, por tanto, no hay que aceptar ligeramente ni supersticiones ni cambios en las






*Fig. 3. Diego de Saavedra Fajardo. Idea de un príncipe político-cristiano (Múnich, 1640). Emblema 27: pecie relligionis ("Bajo apariencia de religión"). Copyright Creative Commons.*




*Fig. 4. Johannes Sambucus. Emblemata (Amberes, 1564). Emblema: Pro ignotis sumere laborem ("Preocupate por lo desconocido"). Copyright Creative Commons.*

costumbres religiosas, pues pueden tener como consecuencia que los súbditos reemplacen sus creencias y obedezcan antes al sacerdote que a su príncipe. También estos cambios pueden generar perturbaciones en el reino, por tanto, el príncipe, sólo aceptará nuevas opiniones en materia religiosa si éstas están ampliamente aceptadas. En definitiva, la religión fingida no tiene resultados positivos y la política basada en esto no es firme.

La emblemática europea también mostrará al caballo de Troya y la consecuente destrucción de la ciudad en diversos libros de emblemas, aunque no podemos extendernos. Por citar algún ejemplo, en el libro de Daniel de la Feuille, *Devises et emblèmes anciennes et modernes: tirées des plus celebres aueurs avec plusiers autres nouvellment* (Amsterdam, 1691). En este caso vemos precisamente como motivo principal el caballo de Troya en una de sus divisas, con el fondo indefinido de una ciudad, para referirse al Engaño o el Fraude. También la *Emblemata* de Johannes Sambucus (Amberes, 1564), de nuevo percibimos bajo el lema *Pro ignotis sumere laborem* ("Preocupate por lo desconocido") la imagen del caballo de Troya a las puertas de la ciudad, observado por una estatua de Helena, con las tiendas de los aqueos fuera de ella. El epigrama se lamenta de los nueve años de infortunios para los troyanos y aqueos por culpa de Helena, y como es útil una vida de moderación y no fiarse de lo desconocido. En definitiva, como hemos podido apreciar la emblemática recurrió al engaño del equino y a sus trágicas consecuencias para advertir a los gobernantes sobre sus actuaciones políticas.



## 3. EL INCENDIO DE TROYA EN LA PINTURA DEL SIGLO XVII

Los episodios del ciclo troyano fueron muy habituales en las tapicerías que adornaban los festejos de la corte de los duques de Borgoña y posteriormente de los Austrias españoles, como las series que pertenecieron a Isabel Clara Eugenia y que en 1644 llegaron a Madrid. De entre las dieciocho series, debemos destacar la *Historia de Eneas* (14 paños) y la *Historia de Troya y robo de Elena* (13 paños)[8]. Por ello no es de extrañar que el tema fuera recuperado en la pintura sobre lienzo, quizá más allá del sentido decorativo y aunando los contenidos de enseñanzas morales y políticas de los libros de emblemática. De hecho, Rosa López Torrijos reconocía en su pionera y magnífica tesis doctoral, al final de su disquisición sobre este tema del incendio de Troya, que había constituido en sí mismo, un tema independiente en la




***Fig. 5. Juan de la Corte. El incendio de Troya. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Museo del Prado. Madrid. España. Copyright Museo del Prado.***



pintura española[9]. Lo mismo podríamos decir de la pintura europea, a tenor del número de obras conservadas y la especialización en esta temática de algunos pintores. En cuanto a este exclusivismo, cabe afirmar que es precisamente en aquellos pintores que centran su labor en vistas arquitectónicas o en escenas catastróficas, llenas de dramatismo y personajes, donde encontramos el mayor número de obras centradas en este episodio del ciclo troyano. Elvira Barba además ya explicó que este tema —denominado *Iliupersis*— fue muy rico y que básicamente se planteó artísticamente de dos formas: en su visión de conjunto o en una secuencia de escenas[10]. Fue la visión de conjunto, que mostraba yuxtapuestas las escenas del caballo, del incendio y del combate, y de la huida de Eneas, la más popular en la pintura sobre lienzo.

En el caso español, hemos de mencionar de nuevo la decoración del palacio del Buen Retiro, llevada a cabo por el conde-duque de Olivares, que estudió de manera pormenorizada Mercedes Simal López[11]. El proceso duró casi una década, entre 1632 y 1642, con una ambiciosa política de adquisiciones en Italia y Flandes, y numerosos encargos a pintores cortesanos de muy diversa calidad y temática variadísima, sobre todo, paisajes y perspectivas, pero también obras de carácter religioso y mitológico. Por ello, no es extraño que en los inventarios se hayan localizado varias obras referidas al ciclo troyano[12]. En este sentido, debemos citar al pintor Juan de la Corte, un artista que ya abordamos brevemente en un estudio previo, y sobre el que hay muy pocas noticias[13]. Nacido y formado en Amberes, hacia 1610-1614 está establecido en Madrid, trabajando para la Corte hasta aproximadamente 1650[14]. Sabemos que Juan de la Corte realizó varias series del ciclo troyano. Así, por ejemplo, para el duque de Medinaceli y el conde Villalcázar pintó sendas series de la *His-*





***Fig. 6. Francisco Gutiérrez Cabello. El incendio de Troya. Óleo sobre lienzo. 1657. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla. España. Copyright Museo de Bellas Artes de Sevilla.***

*toria de la Guerra de Troya.* En el Alcázar de Madrid había doce lienzos suyos con diferentes historias, aunque sin tema conocido[15], y para el Palacio del Buen Retiro realizaría también numerosos cuadros, hasta cincuenta, entre ellos algunos de la *Historia de Troya*[16].

Debemos mencionar en primer lugar, el lienzo de Juan de la Corte conservado en el Museo del Prado del siglo XVII (140 x 238 cm, P003103, n.º 247 del inventario de 1794), titulado *El incendio de Troya*. Donde vemos claramente un primer plano en el que Eneas —espada en mano— sale de su casa llevando a hombros a su padre Anquises, mientras le siguen su esposa Creusa y su hijo Ascanio. El magnífico pórtico de la casa de Eneas, con dos columnas de mármol rojo y capiteles dorados se destaca en el contraluz de la luz interior de la casa, que ya parece iniciar su incendio. Al fondo se desarrolla la catástrofe de la ciudad, con edificios de clara inspiración renacentista, mientras las huestes troyanas y aqueas están en el fragor de la batalla. El caballo, se distingue a contraluz entre las llamas y los edificios, situado en una plaza. La oscura luz de la composición, fantasmagórica, contribuye a realzar el dramatismo de la escena. El lienzo fue propiedad del marqués de Montesclaros, cuya colección se vendió tras su muerte en 1628, y fue adquirido por Paolo Giustiniani, para acabar después en las colecciones reales[17]. Muy semejante en la composición es otra versión del mismo autor de la primera mitad del siglo XVII con el título *El caballo de Troya* (154 x 218 cm, P004728) asimismo procedente del Buen Retiro (n.º 537) y con una luz menos oscura y una

pincelada más definida en sus arquitecturas y personajes. Seguramente junto a ellos se expondría muy cerca *El rapto de Helena* (150 x 220 cm, P003102, n.º 539), también de la primera mitad del siglo XVII, tanto por su precedencia temática por su semejanza estilística, conformando así un díptico de la historia de alto contenido dramático, y en el caso de este último de gran sensualidad y sentido estético.

En la Universidad de Murcia se conserva otra representación troyana que perteneció a una serie de tres lienzos de Juan de la Corte, que fueron propiedad de la familia d'Estoup desde 1864. Esta familia, que poseía la Casa Meoro en la ciudad de Murcia, tenía una colección de pintura. Su último representante, Alvaro d'Estoup Barro, marqués de Corvera, cedió nueve obras de su colección a la Universidad de Murcia. Entre ellos está un *Incendio de Troya* de Juan de la Corte, sin datación exacta en el siglo XVII, pero con el número 356, perteneciente precisamente a las colecciones reales. El lienzo es maravilloso, de 108 x 164 cm, y retrata una ciudad de estética flamenca, con edificios del gótico final y otros claramente renacentistas. Se nos muestra en un primer plano el pórtico de un magnífico palacio, con columnas salomónicas decoradas con *putti*, del cual sale Eneas —vestido al a romana— portando a Anquises en su hombro, mientras detrás le siguen su esposa y su hijo Ascanio, semidesnudos. Mientras Eneas se esfuerza en su sal-



*Fig. 7. Francisco Collantes. El incendio de Troya. Óleo sobre lienzo. S. XVII. Museo del Prado. Madrid. España. Copyright Museo del Prado.*






***Fig. 8. Louis de Caullery. El saqueo de Troya. Óleo sobre tabla. 1610. Museo Soumaya. Ciudad de México. México. Copyright Museo Soumaya.***

vación, sus tres familiares parecen lamentarse de su suerte a los cielos. En un segundo plano, percibimos la lucha entre griegos y troyanos, en un escenario arquitectónico en el que se abre una plaza, en cuyo extremo izquierdo vemos abierto el caballo de madera. En un tercer plano, el alto de la ciudad arde en dramáticas llamas, mientras el humo negro no deja ver el cielo.

Francisco Gutiérrez Cabello (c. 1616-1670) fue un pintor de origen burgalés especialista también en grandes perspectivas arquitectónicas fantásticas, que le servían como excusa para representar escenas bíblicas, mitológicas e históricas, y que seguramente estuvo vinculado a Velázquez y a Juan de la Corte[18]. Sus perspectivas arquitectónicas se caracterizan por un estilo manierista, una gran aparatosidad y sentido escenográfico, casi fantástica y un ambiente fantasmagórico. Enrique Valdivieso le atribuyó el lienzo de *El incendio de Troya*[19], conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (107 x 162 cm), que luego fue confirmado por la presencia de su firma o monograma F. GZ. con la fecha de 1657. En este caso se trata de una obra fechada en una época en la que Gutiérrez todavía sigue los modelos tradiciones de los pintores de perspectivas de la primera mitad del siglo XVII, con tonalidades más terrosas y ocres[20], y de gran detallismo en la representación de las arquitecturas, que responden tanto a modelos norteños como romanos muy identificables.

Tampoco podemos extendernos más en este apartado, pero cabe mencionar también al pintor Francisco Collantes[21], y su *El incendio de Troya* (Museo del Prado, inv. P-3086, 145 x 197 cm). Un






*Fig. 9. Paolo Amato. Máquina efímera con el incendio de Troya, en M. del Giudice. Palermo magnifico nel trionfo dell'anno M.D.C.LXXXVI. Rinouando le feste dell'inventione della Gloriosa su Cittadina S. Rosalia, Tomaso Rummulo, Palermo. 1686.* *Copyright Creative Commons.*

lienzo que fue adquirido por orden del conde-duque de Olivares y tasado por el pintor Eugenio Caxés para la decoración del Buen Retiro (nº. 439), donde de nuevo la arquitectura romana y las referencias a los monumentos de la Antigüedad son evidentes. Además, debemos hacer referencia a la amplísima presencia del tema en las colecciones de la nobleza, incluyendo al propio conde-duque[22]. Por ejemplo, consta en el inventario de Francisca de Aragón y Sandoval, condesa de Santisteban, esposa del marqués Francisco de Benavides (1688-1696), quien fuera virrey de Nápoles, una pintura de la "Ruyna de Troya"[23].

En Flandes fue un tema muy popular, con pintores como Adam Elsheimer, Pieter Brueghel el Joven, Pieter Schoubroeck, Herry Met de Bles o más concretamente Louis de Caullery (1582-1621/22). Este fue un pintor flamenco muy presente igualmente en las colecciones reales, puesto que su pintura tenía un carácter cortesano. Por ejemplo, realizó dos series de óleos sobre las maravillas del Mundo, donde se aprecia su gusto también por las perspectivas arquitectónicas al modo de Vredeman de Vries. Caullery realizó una magnífica tabla titulada *El saqueo de Troya*, de 1610, hoy en el Museo Soumaya de México. Con su característica fineza a la hora de representar las arquitecturas con líneas muy marcadas y gran preciosismo, nos muestra sobre todo el cielo encendido por el fuego y ennegrecido por el humo, mientras la ciudad

—como la Roma imperial— arde. El caballo aparece como en una plaza frente a un puerto, mientras desfilan tropas y huyen los habitantes. De hecho, en primer plano a la derecha reconocemos al grupo de Eneas, Anquises y Ascanio.

## 4. LA DESTRUCCIÓN DE TROYA EN LAS FIESTAS DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA

Para finalizar con este breve repaso sobre el tópico del *Paladion* como desencadenante del incendio y destrucción de Troya, debemos hacer referencia a su ramificación al mundo de la fiesta renacentista y barroca, especialmente en las máquinas pirotécnicas, en las que destaca la destrucción de Troya. Pongamos tan sólo un par de ejemplos vinculados también con la monarquía española. En Valencia contamos con un hito pirotécnico: los celebrados por la beatificación de San Luis Beltrán en 1608. Las fiestas han sido ampliamente estudiadas[24], pues debido a que sólo habían pasado treinta años de su muerte y a la promoción de estas por el Patriarca Juan de Ribera, el despliegue de medios fue espectacular. Además de los festejos preceptivos, destacaron los cuatro días de fuegos artificiales. Dos relaciones festivas son interesantes, la de Gaspar Aguilar y la de Vicente Gómez[25]. Es precisamente Gómez, quien nos dice que estos fueron los más espectaculares que se vieran nunca en España. Para ello se levantó un tablado en la plaza de Predicadores, donde se situaba el convento de Santo Domingo y donde habitualmente tenían lugar estas diversiones en Valencia. El primer día la pirotecnia se dedicó a un castillo con animales simbólicos, el segundo a otro castillo con una dama encantada y salvajes, que fueron atacados por soldados, el tercero se representó la destrucción de la Sagunto a manos de los cartagineses, y finalmente, el cuarto, celebrado el día final en domingo, se figuró la destrucción de la ciudad de Troya. Para ello se construyó una urbe de planta cuadrada, de noventa palmos por lado, es decir, de unos veinte metros, con sus muros, torres y edificios, y un palacio adosado



*Fig. 10. Nicola Fiore. Macchina da fuoco artificiale. Dibujo a lápiz. 1774. Società Napoletana di Storia Patria. Nápoles. Italia. Fotografía: Autora.*

a las murallas. El elemento más espectacular fue el caballo de Troya construido, que según el narrador superaba la altura de las murallas de Valencia. Un ataque de soldados a la ciudad inició el incendio de la máquina, que continuó como no, con la entrada del caballo y más fuegos artificiales. Finalizó el castillo, que duró más de una hora, con la quema de la ciudad y del caballo, este último tirando atronadores fuegos por ojos, boca, narices y por el cuerpo, que lo abrasaron.

En la Italia española, debido también a la presencia constante de ingenieros, los fuegos de artificio fueron muy espectaculares, especialmente a finales del siglo XVII y principios del XVIII gracias a Paolo Amato, arquitecto siciliano que construyó auténticas máquinas de pólvora. Por ejemplo, Amato construyó una ciudad fortificada para representar la destrucción de Troya en la plaza del Real Palacio de Palermo para la fiesta de Santa Rosalía de 1686[26]. Su relación festiva es la más impresionante de todas las que se publicaron[27]. En esta anualidad, igualmente, el nuevo carro de Santa Rosalía interactuaba con la tradicional arquitectura efímera levantada en

la plaza del Palacio. Por ello, siguiendo al carro de la santa, un Caballo de Troya de cuarenta palmos de alto entraba a la plaza tirado por coros vestidos a la antigua como si fueran rústicos. En medio del recinto se levantó una ciudad cuadrada, con fachadas de ochenta palmos de alto y con cuatro enormes baluartes, una monumental puerta, teatros, palacios, *loggias* y el Templo de Atenea, rematado por una gran cúpula, de cien palmos de alto. Fingía la ciudad de Troya, que fue atacada por el caballo mediante espectaculares fuegos de artificio. Aún durante el siglo XVIII y ya como reino independiente de Nápoles y Sicilia, por la abdicación de Carlos III en su tercer hijo Fernando, la ciudad de Nápoles celebraría los carnavales en honor de su monarca en 1774. Un diseño conservado en la Società Napoletana di Storia Patria de Nicola Fiore, *Macchina da fuoco artificiale*[28], muestra la segunda cucaña construida en el Largo di Castello, que era una escena del asedio de Troya, con torres, bastiones y grandes muros, y Eneas huyendo de la ciudad.

En conclusión y muy brevemente, este texto ha revisado el enorme impacto en la cultura visual del Renacimiento y del Barroco, a través de la emblemática, la pintura y los fuegos artificiales efímeros, de una iconografía —la del caballo y la destrucción de Troya— cuyos posibles contenidos morales y políticos no debemos olvidar, habida cuenta de su importancia en el ámbito cortesano y, en especial, en la monarquía hispánica por las implicaciones genealógicas sobre su legendario origen.

## NOTAS

[1] El ciclo troyano al completo tuvo gran trascendencia artística, véase: ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008, págs. 447-496, capítulos 22 y 23 y brevemente en MORENO CUADRO, Fernando. *Iconografía e iconología. Introducción al significado de la obra artística*. Córdoba: UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2022, págs. 432 y 433.

[2] MÍNGUEZ, Víctor. "Hazañas de Hércules niño. Linaje y presagios heroicos de la realeza hispánica". En: PÉREZ, José Luis; GONZÁLEZ VARELA, Sergio y HERNÁNDEZ SOUBERBIELLE, Armando (Coords.). *Hércules en el mito, la historia y el arte Iberoamericano. Relatos de una figura de poder y dominación*. San Luis: El Colegio de San Luis, Universidad Iberoamericana, 2015, págs. 31-51 y para este emblema pág. 40. ALCIATO, Andrea. *Emblemas.* Edición de Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985, pág. 170.

[3] Ibídem, pág. 200.

[4] SOTO, Hernando de. *Emblemas moralizadas*. Edición y estudio de José Julio García Arranz y Nieves Pena Sueiro. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta editor, 2017, págs. 103-104.

[5] SEBASTIÁN, Santiago. "Theatro Moral de la Vida Humana, de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* (Madrid), XIV (1983), págs. 7-92 y MÍNGUEZ, Víctor. "Philosophia vitae magistra. Horacio en emblemas flamencos". En: LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B. y MONTERROSO MONTERO, Juan M. *Virtus Inconcussa. Estudios en torno al Theatro moral de la vida Humana de Otto Vaenius*. A Coruña: Diputación Provincial da Coruña, 2013, págs. 23-37.

[6] "Si considera el príncipe insolente/Los daños, que a sus Reynos traen sus males,/La destruycion/común de tanta gente,/Las muertes, robos, y hambres desiguales, /Y que paga por el tanto inocente,/Pondra freno a sus vicios infernales,/Siendo exemplo, (con lágrimas o digo)/.No Troya, sino España, y don Rodrigo" Esta alusión a don Rodrigo, forma parte del neogoticismo que impregnó el reinado de Felipe IV y la regencia de su última mujer, durante el cual se recuperó la historia de la monarquía goda para legitimar la unidad y la continuidad del cristianismo en la península ibérica, precisamente en un momento en el que Portugal se había desgajado de la corona de los Austrias. Don Rodrigo (709-711) suponía para la historiografía de la época el último y el más pésimo de los monarcas godos, que había gobernado mal, permitiendo las incursiones de los musulmanes en España, y cuyo castigo por su mala ac tuación había sido la derrota en la batalla de Guadalete y, por lo tanto, la pérdida de España. Váse: SÁEZ, Adrián J. *Godos de papel. Identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 2019, págs. 55-82.

[7] Hubo dos ediciones, en Múnich en 1640 y en Milán en 1642, pero la de Milán es la mejor porque corrigió todas las erratas y los grabados son mejores. Una edición contemporánea y comentada en SAAVEDRA FAJARDO, Diego de. *Empresas políticas*. Edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga. Barcelona: Planeta, 1988, y para este emblema págs. 180-184.

[8] GARCÍA GARCÍA, Bernardo José. "El legado de arte y objetos suntuarios de las testamentarías de Isabel Clara Eugenia y el Cardenal Infante". En: COLOMER, José Luis (Dir.). *Arte y Diplomacia en la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios de la Historia Hispánica, 2003, pág. 147.

[9] LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. "El bimilenario de Virgilio y la pintura española del siglo XVII". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 54, 216 (1981), págs. 385-386. Para el arte europeo BARDON, Henry. "L'Enéide et l'Art. XVI.ª-XVIII.ª siècles". *Gazette de Beaux Arts* (París), tomo XXXVII bis (1950), págs. 77-88.

[10] ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Arte y mito*… Op. cit., pág. 441.

[11] SIMAL LÓPEZ, Mercedes. "El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José y RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (Dirs.). *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica. Arte, coleccionismo y sitios reales.* Madrid: Ediciones Polifemo, 2017, págs. 2339-2566.

[12] SIMAL LÓPEZ, Mercedes. "El Real Sitio del Buen Retiro…". Op. cit., págs. 2367-2368. Quizá el robo de Helena sea precisamente la obra conservada en el Museo del Prado bajo ese título.

[13] RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. "Olivares y la escenificación del poder. Un lienzo de Pollock House". *Potestas* (Castellón), 7 (2014), págs. 159-177. Y sobre Juan de la Corte: MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. "Juan de la Corte. Un pintor flamenco en el Madrid de Calderón". *Goya* (Madrid), 161 (1981), págs. 312-320; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid: Cátedra, 2010, págs. 114 y 350-351; DOVAL TRUEBA, María del Mar. *Los "velazqueños": pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, págs. 319-320; NEWMAN, Abigail D. "Juan de la Corte: 'Branding' Flanders Abroad". En: SCHOLTEN, Frits; WOODALL, Joanna y MEIJERS, Dulcia (Eds.). *Art and Migration. Netherlandish Artists on the Move, 1400-1750*. Leiden: Brill, 2014, págs. 264-301.

[14] KINHEAD, Duncan. "El testamento del pintor Juan de la Corte". *Boletín de estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 52 (1986), págs. 461-462.

[15] Inventario de 1636. ANGULO IÑIGUEZ, Diego, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983, pág. 356.

[16] ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. "La decoración pictórica del Palacio del Buen Retiro". En: ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (Ed.). *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, pág. 22.

[17] BOCCARDO, Piero. "Finanza, collezionismo e diplomacia tra la Spagna e Genova". En: COLOMER, José Luis. *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pág. 314.

[18] VALDIVIESO, Enrique. "Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas". *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), tomo II (1982), págs. 175-180 y VALDIVIESO, Enrique. "Nuevos datos y obras de Francisco Gutiérrez". *Boletín del Prado* (Madrid), tomo XIII (1992), págs. 7-10; IZQUIERDO MORENO, Rocío, MUÑOZ, Valme. *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1990, pág. 88.

[19] VALDIVIESO, Enrique. "Dos nuevas pinturas de Francisco Gutiérrez". *Revista de Arte Sevillano* (Sevilla), 2 (1982), págs. 71-73.

[20] QUESADA, José María. "Perspectivas y batallas de Francisco Gutiérrez y Matías de Torres". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid), 79 (1994), pág. 263.

[21] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. "Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones en torno a Collantes". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 139 (1962), págs. 254-257 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1983, págs. 43-62.

[22] Véase en Getty Provenance Index el gran número de lienzos dedicados al tema del incendio de Troya y documentados en colecciones nobiliarias españolas.

[23] Véase: BURKE, Markus y CHERRY, Peter. *Documents for the History of Collecting: Spanish Inventories 1, Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*. Los Angeles: Getty, 1997. Por ejemplo, mencionan lienzos de Juan de la Corte y de Francisco Collantes con este tema en el inventario de don Francisco de Aponte y Chaves de 166 (pág. 103), de autor desconocido en el inventario de Hernando de Espejo de 1637 (pág. 316), de Francisco de Collantes en el de Domingo Soria Arteaga de 1644 (pág. 384), de autor desconocido en el inventario de 1647 de Martín Real (pág. 435), de autor desconocido en el de 1662 del Doctor Pedro Pacheco (pág. 563), por ejemplo.

[24] FERRER VALLS, Teresa. "Producción municipal, fiestas y *comedia de santos*: la canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)". En: OLEZA, Joan (Ed.) y CANET, José Luis (Coord.). *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*. Londres: Tamesis Books, 1986, págs. 156-

186. También RYLANCE, Kelie Erin. "Saint Luis Beltrán in Valencian Art and Pageantry". En: REININK, Adriaan Wessel y STUMPEL, Jeroen (Ed.). *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art*. Dordrecht: 1999, págs. 685-690, y más recientemente RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. "Conjurar a los cuatro elementos: fiestas de beatificación y canonización por San Luis Bertrán (1608-1671)". En: CALLADO ESTELA, Emilio (Ed.). *Para Dios y para los hombres: estudios en torno a San Luis Bertrán en el 350 aniversario de su canonización*. Granada: Comares, 2023, págs. 167-189.

25 GOMEZ, Vicente. *Los sermones y fiestas que la Ciudad de Valencia hizo por la beatificación del glorioso padre Fray Luis Beltrán*, Valencia, 1608 y G. Aguilar, *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del Santo Fray Luis Bertrán*. Valencia: Pedro Patricio Mey, 1608.

26 MÍNGUEZ, Víctor; GONZÁLEZ, Pablo; RODRÍGUEZ, Inmaculada y CHIVA, Juan. *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Castellón: Universitat Jaume I, 2014, págs. 118-119.

27 GIUDICE, Michele del. *Palermo magnifico nel trionfo dell'anno M.D.C.LXXXVI. Rinouando le feste dell'inventione della Gloriosa su Cittadina S. Rosalia*. Palermo: Tomaso Rummulo, 1686.

28 VV.AA. *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo*. Nápoles: Electa Napoli, 1997, pág. 225.


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# Artículos

# MUSEOS Y PATRIMONIOS INMATERIALES DE LA FRONTERA HISPANO-PORTUGUESA

# MUSEUMS AND INTANGIBLE HERITAGE OF THE SPAIN-PORTUGAL BORDER


## Resumen

Este trabajo pretende profundizar en el conocimiento de los numerosos museos y centros de interpretación en la frontera hispano-portuguesa. Utilizamos diversas herramientas para construir una cartografía cultural que permita visualizar el complejo panorama museológico actual del área rayana, contribuyendo a su valorización. Por último, proponemos seis ejes patrimoniales temáticos, en los que los museos se articulan para crear posibles itinerarios culturales transfronterizos.



## Palabras clave

Cartografía Cultural, Frontera España-Portugal, Itinerarios Transfronterizos, Museos Locales, Patrimonio Inmaterial.



## Irene Sánchez Izquierdo

Universidad de Alcalá, España

Graduada en Bellas Artes por la Universidad Complutense y Máster en Artes Visuales y Educación por la Universidad de Barcelona. Forma parte del proyecto de investigación *Frontera hispano-portuguesa: personas, pueblos y palabras* (FRONTESPO-3P) en vigor durante el periodo 2019-2022 (RTI2018-095899-B-100), con un contrato predoctoral FPI financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación en la Universidad de Alcalá.



## Abstract

This work aims to deepen knowledge of the numerous museums and interpretation centres on the Spanish-Portuguese border. We use various tools to create a cultural cartography that allows us to visualise the current complex museological panorama of the border area, contributing to its valorisation. Finally, we propose six heritage-themed axes, along which museums are organized to form possible cross-border cultural itineraries.



## Key words

Cultural Cartography, Cross-Border Routes, Intangible Heritage, Local Museums, Spain-Portugal Border.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 16/III/2023
Fecha de revisión: 17/VIII/2023
Fecha de aceptación: 25/IX/2023
Fecha de publicación: 30/X/2024



Código ORCID: 0000-0002-6850-8666



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0019

# MUSEOS Y PATRIMONIOS INMATERIALES DE LA FRONTERA HISPANO-PORTUGUESA

## 1. LA MUSEALIZACIÓN DE PRÁCTICAS CULTURALES EN LA FRONTERA HISPANO-PORTUGUESA

La frontera hispano-portuguesa, conocida por sus habitantes como "la Raya", es una de las más extensas y antiguas de Europa (data de mediados del siglo XIII). Esta línea separadora ha sido proyectada desde los centros de poder estatales a través de tratados y acuerdos[1], pero en la práctica ha servido a las poblaciones de ambos lados como área de contacto, estableciéndose una intensa interrelación histórica[2]. Ejemplos de ello son fenómenos socioculturales como los matrimonios mixtos, los desplazamientos laborales, el intercambio ilegal o legal de bienes, las lenguas y hablas fronterizas, la convivencia durante prácticas festivas y religiosas, los saberes compartidos como, por ejemplo, los oficios marineros en los ríos Miño y Guadiana, e incluso las muestras de solidaridad y acogimiento de refugiados durante periodos de guerra[3]. Estas formas históricas de vivir y sentir en la frontera han estado tan arraigadas a lo largo y ancho de la Raya que algunos autores se han atrevido a describir la existencia de una "cultura de frontera"[4], una "cultura de orla" o "de los márgenes"[5].

Esta riqueza cultural contrasta con la inestabilidad económica en una frontera que, calificada hace décadas como "frontera del subdesarrollo"[6], sigue conformando un área mayoritariamente rural, envejecida y, salvo algunas excepciones, en vías de despoblación. Con el





*Fig. 1. Vista del Río Guadiana, frontera internacional. A la izquierda, el Museu do Rio de Guerreiros do Río. Alcoutim. Portugal. Fotografía: Autora.*

objetivo de paralizar o revertir esta situación, los municipios de frontera comenzaron a promover dinámicas de desarrollo desde el sector terciario a partir de los años noventa, especialmente mediante proyectos relacionados con el turismo cultural[7]. Enmarcamos esto dentro la reciente transformación de la propia frontera en un recurso turístico y cultural[8] a través de procesos de patrimonialización; esto es, la selección y puesta en valor de determinados elementos relacionados con vida fronteriza por parte de diferentes actores tanto civiles como institucionales. Un proceso motivado, además, por los debates y discursos en torno a la categoría de Patrimonio Cultural Inmaterial concretada por la UNESCO en 2003[9], que ampliaron el concepto de patrimonio y promovieron una mayor atención y protección para los saberes y prácticas de la cultura tradicional o popular. En este nuevo contexto de furor patrimonial notamos que los espacios museológicos en la Raya aumentaron en número rápidamente en la primera década del nuevo milenio; un "boom museográfico" similar al detectado en territorio nacional y en Portugal, así como en otras fronteras peninsulares y zonas rurales europeas[10]. Solo en la década de 1999-2009, coincidiendo con el auge de los programas INTERREG II y III, se inauguraron en la frontera más de 20 museos centrados en el patrimonio inmaterial, como el Espacio Memoria y Frontera en Melgaço, el Museo "Transfronterizo" de la Máscara Ibérica en Bragança o el Centro de Interpretación del Contrabando, en Ourense (todos en 2007). Sin embargo, esta *museomanía* no siempre va de la mano con una planificación de la financiación y los objetivos a largo plazo, por lo que estos centros tienen a veces graves problemas de supervivencia[11]. Para evitar el fatal desenlace, la realidad de los museos en el contexto del turismo rural debe ser estudiada[12], en línea con quienes apuntan la necesidad de poner en marcha "mecanismos que garanticen no solamente la creación de estos museos, sino también la valoración y evaluación de los ya existentes"[13].

En consecuencia, los objetivos de este trabajo son, por un lado, localizar y actualizar la información sobre museos –en el sentido más amplio del término– existentes en la Raya relacionados con el patrimonio inmaterial y, por otro, facilitar su estudio y puesta en valor mediante una clasificación por áreas temáticas de interés. El trabajo, que forma parte de un proyecto más amplio[14], se divide en dos partes principales. Comenzamos presentando las herramientas metodológicas que hemos utilizado: el inventario y el "mapeo" o cartografía cultural. En una segunda parte organizamos las reiteraciones temáticas que hemos encontrado para presentar cinco ejes narrativos. Esta información quedaría a disposición de los agentes culturales de la frontera y podría, articulada con otros recursos turísticos y hosteleros, formar parte de rutas o itinerarios transfronterizos. El trabajo se cierra con un apartado de diagnóstico que valora la densidad de espacios museísticos de la Raya y sus posibles usos dentro del entramado turístico patrimonial, seguido de unas conclusiones y futuras líneas de trabajo.



## 2. METODOLOGÍA: INVENTARIO Y CARTOGRAFÍA ABIERTA DE MUSEOS DE FRONTERA

Tratar de localizar recursos museísticos en un área geográfica tan vasta como la frontera hispano-portuguesa, que abarca algo más de 1.200 km de longitud, precisa de un método de análisis que lo haga manejable y, sobre todo, visible. En nuestro caso, las herramientas de trabajo escogidas han sido el inventario cultural junto con la localización cartográfica, técnica que algunos autores consideran "fundamental para la planificación y gestión cultural"[15]. La también denominada cartografía cultural comprende un laborioso proceso de recogida, análisis y síntesis de información, con el fin de describir los recursos culturales, sus redes y vínculos para "comprender el estado cultural de un territorio"[16].

### 2.1. Dificultades, antecedentes y estado de la cuestión

Para llevar a cabo el proceso de búsqueda y mapeo de espacios museísticos, fue necesaria una exhaustiva revisión de recursos bibliográficos. Pero la decisión de localizar "museos" en un sentido amplio complicó sobremanera la búsqueda, porque, aunque para las leyes española y portuguesa estas instituciones deben conservar, documentar, investigar, comunicar y exhibir [bienes culturales] para fines de "estudio e interpretación, educación y contemplación" bajo unas condiciones mínimas de conservación y seguridad[17], lo cierto es que estas actividades no se cumplen en la mayoría de los espacios museológicos de las zonas rurales y periféricas, por lo que no suelen estar catalogados oficialmente ni forman parte de los directorios y estadísticas oficiales[18].

Por esta razón priorizamos el acceso al trabajo de documentación, mucho más flexible, realizado por las instituciones regionales normalmente en forma de mapas interactivos en los portales de turismo o en direcciones web de promoción del territorio natural[19]. Debemos destacar las exhaustivas cartografías realizadas en el marco del *Roteiro de Museus* de la Comisión de la Región Centro de Portugal (2011) y del proyecto *SIN/SIT_PAR* (Sistema de Innovación Turística para el Patrimonio de la Andalucía Rural) del Instituto de Patrimonio Histórico Andaluz. Ambos proyectos han supuesto un abordaje holístico y muy amplio del patrimonio (en el segundo caso, no sólo museológico) disperso en el medio rural. No obstante, el verdadero problema para nuestro trabajo ha sido la falta de información coordinada desde ambos lados de la frontera, esto es, de una visión verdaderamente transfronteriza.

Debemos reconocer aquí algunos esfuerzos notables, como el trabajo desde el *Eixo Atlántico do Noroeste Peninsular* en la coordinación del volumen *Museos do Eixo Atlántico* (2004), el que fue un primer abordaje a la realidad museológica de esta región. La diputación de Zamora, junto con la región histórica de Trás-os-Montes, han editado la *Guía de Centros de Interpretación Transfronterizos Zamora-Terra Fría Transmontana* (2014) dentro del proyecto FRONTECO y la más reciente *Guía Turística Terras de Trás-os-Montes/Provincia de Zamora* (2020) del proyecto FRONTUR, trabajos que trataron de inventariar y visibilizar los recursos culturales, museos y centros de interpretación de esta área fronteriza. Desde la óptica del turismo y en regiones concretas, como en la Raya Alentejo-Extremadura destaca el trabajo pionero coordinado por A. J. Campesino de los tres volúmenes de *Turismo de Frontera*[20]. Asimismo, en la zona del Bajo Guadiana, se ha puesto atención al paisaje y al patrimonio natural compartido[21]. También acotado al espacio de la frontera sur, desde el proyecto de cooperación transfronteriza UadiTURS y mediante una web interactiva[22] se ha trabajado por documentar recursos museísticos y elaborar itinerarios para su aprovechamiento en red, resultados recogidos en el dossier *Rutas Transfronterizas del Bajo Guadiana* (2019) coordinado por la *Associação de Defesa do Património de Mértola.*

No podemos ignorar que, finales de la primera década del siglo XXI, los museos en la frontera hispano-portuguesa atrajeron cierta atención por parte del mundo académico gracias a la publicación de dos monografías temáticas: el número 3 de la revista *Museal* del Museo Municipal de Faro (2008), que tuvo por título "Museus de fronteira. Fronteira como museu", y el número 49 de la *Revista de Museología* (2010), dedicado a la Plataforma Transfronteriza de museólogos "Mouseion" en el área Alentejo-Extremadura[23]. Ambos números sentaron las bases para mirar la frontera como gran territorio patrimonial y entender sus relaciones con el turismo cultural, así como en los museos como posibles espacios de contacto y colaboración[24].

Relaciones que se han fortalecido mediante iniciativas de trabajo en común: la *Red Transfronteriza de Museos*[25] en el eje de la Eurociudad Elvas-Badajoz-Campo Maior, cuyos principales promotores son los centros de arte contemporáneo MEIAC de Badajoz y la Fundação Eugénio de Almeida en Évora, mantienen activa una colaboración en torno a proyectos de arte contemporáneo; las ocho ediciones del *Encuentro Transfronterizo de Profesionales de Museos: Museos y Accesibilidad* organizado por la Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía y la Associação Portuguesa de Museologia o los siete encuentros del *Foro Ibérico de Museología*, ambos centrados en estrechar las relaciones entre profesionales e investigadores del sector. Finalmente, no podemos dejar de subrayar el papel de los medios de comunicación, como la revista en papel *Adufe* (2007-) del municipio de Idanha-a-Nova o las iniciativas online *Rayanos Magazine* (que finalizó en 2020) y *Espacio Frontera*, en la difusión del universo cultural rayano. Son recursos imprescindibles para nuestra investigación porque dan a conocer itinerarios, eventos, museos y proyectos patrimoniales a ambos lados de la Raya.

### 2.2. Criterios de inclusión y visualización

Una vez identificadas nuestras fuentes procedimos a realizar un inventario, en forma de lista o base de datos, de los recursos museísticos de los territorios adyacentes a la frontera en una franja de 15 km de ancho por ambos lados, siguiendo el criterio del proyecto FRONTESPO al que nos adscribimos. Excepcionalmente incluimos espacios que sobrepasan esta franja cuando trabajan sobre patrimonios comunes o incluyen al país vecino en su narrativa (mascaradas en León o patrimonio minero en Huelva). Al situarnos en un marco teórico que no entiende la frontera como línea defensiva, sino como tejido interconectado de experiencias y disciplinas que componen diferentes texturas[26], decidimos no incluir en este inventario los espacios museológicos dedicados al patrimonio histórico militar[27]. En línea con otros autores, queremos contribuir a la valorización de manifestaciones heterogéneas de la cultura de las comunidades fronterizas, más allá de las estructuras de protección y vigilancia[28]; además, desde una visión relacional del patrimonio, son los aspectos intangibles los que generan vínculos que nos interesa promover como la identidad, pertenencia o la emoción[29]. Por otro lado, pensamos que el patrimonio inmaterial puede generar una renovación de la oferta utilizable por otros sectores dentro de un desarrollo sostenible[30]. Siguiendo este criterio también han quedado excluidos los museos convencionales que interpretan testimonios arqueológicos o los de disciplinas artísticas, pero los interesados pueden seguir el notable trabajo del Museo de Cáceres o del MEIAC de Badajoz[31].

La siguiente fase de trabajo ha sido el "mapeo" o la localización de los elementos en una cartografía interactiva donde además de geolocalizarlos pudiera añadirse una etiqueta con información básica, en nuestro caso la fecha de apertura e información sobre los contenidos patrimoniales de cada centro (de los 96 espacios museológicos que hemos inventariado, 13 de ellos están ahora mismo cerrados). Alegando que no son necesarios medios costosos para iniciar una investigación de este tipo, hemos utilizado para este primer acercamiento la aplicación gratuita de Google *MyMaps*. Al introducir los museos presentes en nuestro inventario (un total de 95 centros) decidimos hacerlo generando diferentes capas según la tipología patrimonial que tratan: Contrabando y relaciones transfronterizas (11), Ríos fronterizos y patrimonio pesquero (5), Comunitarismo, tradiciones comunales y autogobierno (5), Oficios y saber hacer tradicional (20), Patrimonio industrial minero (6), Mascaradas y ritos festivos (7), Patrimonio agro alimentar (14) y dos categorías generalistas o mixtas correspondientes a dos tipologías de museo muy recurrentes, una para los denominados "Museos Rurales" y los Ecomuseos (27)

y otra para los Museos de Arqueología y Etnografía (17). La visualización de estos recursos puede hacerse accediendo al mapa interactivo on-line *Museos y patrimonios de la frontera hispano-portuguesa,* disponible en https://bit.ly/3EG2Sgu.

## 3. PRESENTACIÓN TEMÁTICA DE LOS RECURSOS MUSEÍSTICOS FRONTERIZOS

Aunque son nueve en total las capas de nuestra cartografía, en este trabajo hemos decidido seleccionar solo cinco ejes temáticos relacionados con el patrimonio inmaterial transfronterizo. No queremos ser exhaustivos, sino compartir una pequeña síntesis que muestre el potencial narrativo que los museos y centros de interpretación de la frontera pueden tener al ser abordados desde nuevas miradas, especialmente las que brindan los enfoques holísticos en el campo de los estudios del patrimonio[32]. Recordamos que esta cartografía patrimonial sigue viva, pudiéndose actualizar en cuanto a número total o información relativa a los espacios museológicos fronterizos.

### 3.1. Museos sobre contrabando y relaciones transfronterizas

El contrabando tradicional fue una práctica que implicó profundas relaciones de complementariedad y confianza entre poblaciones de ambos lados de la Raya. En torno a ella se desarrollaron saberes específicos comunes con el objetivo de cruzar la frontera de manera ilícita para comprar y vender todo tipo de bienes[33]. Desde hace un par de décadas, esta práctica, entendida ahora como patrimonio inmaterial, se ha comenzado a visibilizar a través de museos y centros de interpretación, e insertada en circuitos turísticos (senderos señalizados, recorridos teatralizados).

Así, contamos —de norte a sur— además de los ya mencionados *Espaço Memória e Fronteira* en Melgaço y *Centro de Interpretación do Contrabando*[34] en Vilardevós (Ourense, el único en España), con el *Museu do Contrabando* de Moimenta (Vinhais), el *Museu Etnográfico* de Vilar de Perdizes (Montalegre) que también tiene alusiones al contrabando, el *Núcleo do Contrabando* en Perais (Vila-Velha de Ródão), y el *Museu do Contrabando* de Santana de Cambas[35], en Mértola. Mención aparte es el *Centro de Ciência do*

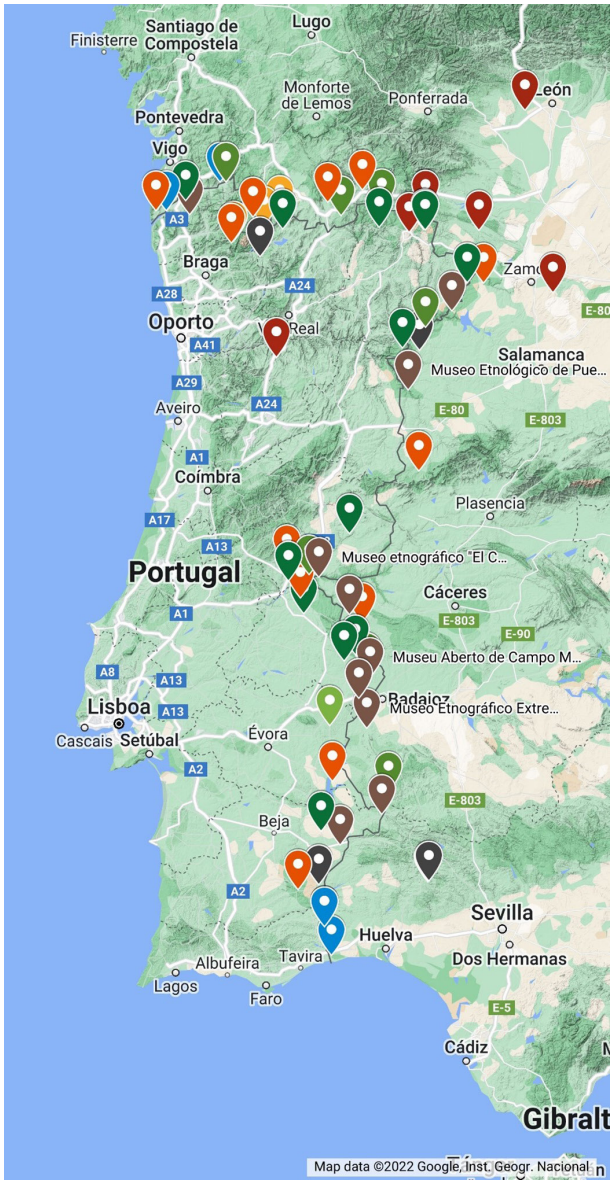



*Fig. 2. Cartografía de los museos de la frontera hispano-portuguesa, agrupados por colores según las temáticas patrimoniales a las que se dedican. Fotografía: Autora. Fuente: MyMaps.*



*Fig. 3. Sala dedicada al contrabando y a la acogida de refugiados de la Guerra Civil española en el pueblo portugués de Barrancos, en el Centro de Interpretación "La Frontera". Oliva de la Frontera. Badajoz. España. Fotografía: Autora.*

*Café*, en Campo Maior, un espacio puntero en tecnología creado por Rui Nabeiro, ex contrabandista y fundador del café Delta, que dedica una sala completa a esta temática[36]. Las discrepancias entre los diversos actores que entran en juego en el campo de la activación museística hacen que al final los discursos transformen en hazañas o actividades heroicas lo que eran prácticas de supervivencia cotidiana de los habitantes de la Raya, infrarrepresentando otras experiencias y haciendo casi imperceptible la memoria de las mujeres, aunque en algunos municipios eran muchas las que lo practicaban, incluso más que los hombres[37]. Asimismo, pueden promover una narrativa romantizada que trata de ocultar aspectos más "oscuros"; por ejemplo, el aspecto empresarial que con el tiempo incorporó el trabajo de contrabandista[38].

Además del contrabando, en la última década algunos museos se han atrevido a visibilizar otras formas de cooperación, interdependencia y solidaridad en la frontera, una suerte de patrimonios incómodos o memorias hasta entonces silenciadas. El Centro de Interpretación "Las Fronteras" (Oliva de la Frontera, Badajoz), contó con la investigadora Dulce Simões para relatar el episodio de acogida de la población republicana durante la Guerra Civil española en el vecino pueblo portugués de Barrancos[39]. En esta última población está señalizada y cuenta con un pequeño puesto informativo la finca donde fueron ubicados estos refugiados, la *Herdade da Coitadinha,* que forma parte del Parque Arqueológico del Castillo de Noudar.

### 3.2. Museos sobre mascaradas y ritos de invierno

Las llamadas mascaradas, fiestas de invierno o *festas dos rapazes,* en algunas zonas de Portugal, son un ejemplo representativo de Patrimonio Cultural Inmaterial de la franja fronteriza castellano-leonesa y transmontana. Las celebraciones son muy diversas y tienen lugar entre San Esteban (26 de diciembre) y el día de Reyes Magos. Estas fiestas tienen diferentes motivaciones que engarzan celebraciones religiosas, reminiscencias paganas, momentos del ciclo agrario o recuerdos de hechos históricos significativos para la comunidad[40].

Este patrimonio está tan presente a ambos lados de la Raya que los museos que los acogen se convierten en museos verdaderamente transfron-



*Fig. 4. Vitrina dedicada a las vestimentas y máscaras transfronterizas en el Museo Ibérico da Máscara e do Traje. Bragança. Portugal. Fotografía: Autora.*

terizos, como no puede ser más claro el *Museu Ibérico da Máscara e do Traje* de Bragança, cuya planta baja está dedicada a los atuendos de las fiestas portuguesas y la segunda a las del territorio español. Además, varias localidades que celebran estos ritos cuentan con un museo: la *Casa do Touro* en Rio de Onor (Bragança), el Museo de los Carochos en Riofrio de Aliste (Zamora), el Museo del Zangarrón en Sanzoles (Zamora), el *Centro Interpretativo da Máscara Ibérica* (Lamego, Portugal) y el futuro Museo Transfronterizo de la Máscara Ibérica (Velilla de San Antonio, León). La exposición *Rituais de Inverno com Máscaras*, comisariada por el antropólogo y museólogo portugués Benjamim Pereira, está itinerando en la actualidad por diversos espacios[41].

Por último, aunque con diferente significado, si añadimos la tradición del carnaval y la celebración del *entroido, entrudo, entruejo* o *antruejo*, tendríamos que incorporar a nuestro recorrido el recientemente reabierto *Museo Galego do Entroido* en Xinzo de Limia y en Badajoz, el Museo del Carnaval.

### 3.3. Museos sobre ríos fronterizos y patrimonio pesquero

La geografía juega un papel importante en la delimitación de nuestra frontera, que alterna tramos "secos" con otros que aprovechan el agua como frontera natural ("frontera húmeda"). Ríos como el Miño, el Duero, el Tajo o el Guadiana no han estado exentos de conflictos y contiendas territoriales[42]. Sin embargo, como recursos de supervivencia y espacios de intercambio entre ambos lados de la frontera, los museos localizados en sus orillas despliegan historias de cruce y de aprovechamiento compartido del río, de prácticas pesqueras tradicionales y de memorias de contrabando.

En la región del Miño transfronterizo, la franja húmeda más poblada y unida por la intercomprensión de la lengua, encontramos dos museos



*Fig. 5. Vista del Ecomuseo Molino Mareal "El Pintado" en las marismas de Isla Cristina. Ayamonte. Huelva. España. Fotografía: Autora.*

relacionados con este patrimonio: el *Aquamuseu do Rio Minho* en Viana do Castelo (Portugal) y el Museo *ARABO do Viño e da Lamprea* en Arbo (Pontevedra). Al sur de la frontera, destacan los esfuerzos por visibilizar y patrimonializar los saberes y relaciones transfronterizas en torno al río Guadiana[43]. En el *Museu do Rio* de Guerreiros do Rio, en el municipio de Alcoutim, se tratan temas como el transporte fluvial, el patrimonio natural y actividades culturales relacionadas: tipos de pesca artesanal, gastronomía y prácticas de contrabando. Merece la pena señalar algunos casos sobresalientes de musealización de molinos históricos y su entorno natural, como el Ecomuseo del Molino Mareal "El Pintado" en Ayamonte.

Si además consideramos "a los portugueses, marineros y obreros de las industrias conserveras, emigrados, de forma eventual o permanente, a poblaciones españolas"[44] y viceversa, nuestro recorrido se podría ampliar a zonas más alejadas de la Raya, como el *Museu de Portimão* (Algarve). Actualmente se trabaja por documentar e inventariar el patrimonio arquitectónico relacionado con la industria pesquera fluvial y marítima[45] en el ámbito de la Eurociudad del Guadiana (Ayamonte, Vila Real y Castro Marim); por lo que no descartamos que estos elementos acaben siendo musealizados en un futuro.

### 3.4. Museos sobre patrimonio industrial minero

La faja pirítica ibérica es una de las zonas mineras más importantes del mundo, de la que se extrajeron diversos materiales, de manera constante desde hace milenios, hasta mediados del siglo pasado. Algunas de estas producciones fueron tan abundantes que, por destacar un ejemplo, existió un gran despliegue de colaboración hispano-portuguesa para la exportación ilegal de wolframio hacia otros países europeos en periodo de entreguerras. En el presente, contamos con el testimonio de la importancia de esta actividad en forma de minas desactivadas que han sido convertidas en museos y centros de interpretación a lo largo de toda la frontera. De norte a sur, seleccionamos: un núcleo dedicado al wolframio y su relevancia que comprendería el *Centro Interpretativo das Minas de Borralha*, en Salto (Montalegre), el Museo de la Minería de Barruecopardo en Salamanca y las minas de wolframio de Navasfrías (Cáceres), visita que se puede combinar con la de su Museo Etnográfico.

Si buscamos poner en valor las historias de vida dentro de los complejos mineros contamos con algunos ejemplos interesantes. En Minas de São Domingos (Mértola, Portugal) se puede visitar la *Casa do Mineiro*, un pequeño ejemplo de casa-museo que alberga también un archivo y un centro de documentación. Cruzando la frontera hacia Huelva, encontramos el Museo Minero de El Granado junto con el Muelle Cargadero del Puerto de la Laja, declarado Lugar de Interés Industrial en 2011. Completamos esta sugerencia de recorrido alejándonos hacia las Minas de Riotinto, donde hallamos dos centros independientes: el Museo Minero (que cuenta a su vez con ocho espacios expositivos) y el Centro de Interpretación Etnológico "Matilde Gallardo". El primero da valor a la herencia de los ingleses en el territorio, y, el segundo, profundiza en la vida en la mina desde la perspectiva de los trabajadores, con especial atención a las tareas domésticas[46].

### 3.5. Museos sobre comunitarismo, tradiciones comunales y autogobierno

Algunas zonas de la Raya, especialmente en el Alto Trás-os-Montes, son relativamente conocidas por haberse organizado históricamente de forma comunitaria para trabajar la tierra, tratar el ganado o realizar tareas en el seno de la aldea. Mecanismos de autogobierno como los concejos, las *rodas* (método democrático para establecimiento de turnos y toma de decisiones que se organizaba, en algunos casos, en función del lugar que las casas ocupaban en la aldea) o los sorteos estuvieron arraigados hasta hace pocas décadas y fueron bien documentados por los antropólogos portugueses[47]. Entendidas como formas de vida obsoletas, han sido transformadas en discursos patrimoniales relacionados con la identidad histórica de la región[48]. En este contexto, este patrimonio se ha comenzado a divulgar recientemente en los museos de la frontera —algunos de ellos creados *exprofeso*. Los espacios escogidos para rehabilitar y convertir en museos tienen que ver con los animales comunitarios, como las *casas do touro* o las *cortes do boi*.

Encontramos trazos de estas temáticas en diversos museos del área galaico-transmontana: en el *Ecomuseu* de Barroso, en sus núcleos de Montalegre y Pitões das Júnias (la denominada *Corte do Boi*); en el *Museu Etnográfico* de Vilarinho da Furna, que retrata la histórica aldea comunitaria desaparecida por la construcción de una presa[49]; en el *Centro de Interpretación do Couto Mixto* (Calvos de Randín, Ourense), famoso microestado que perduró independiente hasta 1864; y en la *Casa do Touro* en Rio de Onor (Bragança), pueblo fronterizo conocido por su sistema de organización comunitario[50]. Los símbolos de autoorganización y de justicia colectiva, como las varas de justicia o las *talas*, son elementos comunes. Estos objetos, antaño atractivos para los etnógrafos y coleccionistas, forman ahora parte de las colecciones expuestas en Rio de



*Fig. 6. Instalación permanente sobre las talas de Rio de Onor en el Museu de Nacional de Etnología. Lisboa. Portugal. Fotografía: Autora.*

Onor, en el *Museu Abade de Baçal* en Bragança y en el *Museu Nacional de Etnologia* en Lisboa.

### 3.6. Diagnóstico y propuestas

A pesar de tratarse de un territorio periférico y con una desalentadora tendencia demográfica, en la frontera hispano-portuguesa encontramos una densidad sorprendente de espacios museísticos, especialmente en Portugal, que acapara dos tercios del total de los recursos inventariados. Concretamente destaca un "eje transmontano" con centro en el distrito de Bragança, que se expande por Ourense y Salamanca y que coincide con el que es uno de los polos europeos históricamente más despoblados y con menor concentración de jóvenes de toda Europa.

Encuadramos esta alta densidad de museos dentro un modelo de "museo-ancla"[51] en el que estos espacios se proyectan con el objetivo de promover el desarrollo económico, la generación de empleo y, en definitiva, evitar la despoblación. Sin entrar a cuestionar este modelo, tarea que se han llevado a cabo en otros espacios[52], en vistas a un desarrollo sostenible del territorio rural a través del patrimonio, creemos que nuestro trabajo de cartografiado puede contribuir a fortalecer un turismo de memorias de frontera basado en el patrimonio inmaterial, que supere las prácticas tradicionales del turismo transfronterizo asociado a la visita de monumentos, la gastronomía o las compras[53]. Además, poniendo el foco en estos ejes temáticos se podrían explotar nuevas líneas de actuación en los museos fronterizos, y no sólo articular exposiciones y actividades, sino también vertebrar proyectos de investigación o promover iniciativas de salvaguardia junto con las comunidades, convirtiéndose en focos de atracción para especialistas e interesados.

En este sentido, los museos presentan un articulado catálogo de valores inmateriales transfronterizos en un espacio geográfico cada vez más fascinante y atractivo por sus características materiales, naturales y culturales[54]. Por ejemplo, el patrimonio musical ha sido abordado recientemente con éxito en el marco del proyecto *Termus. Territorios musicais. Instrumentos da Raia* (2021), exposición itinerante nacida de un proceso de cooperación transfronteriza entre el *Museu da Terra de Miranda* (Miranda do Douro) y el Museo Etnológico de Castilla y León, en Zamora[55]. Sin embargo, desde un enfoque



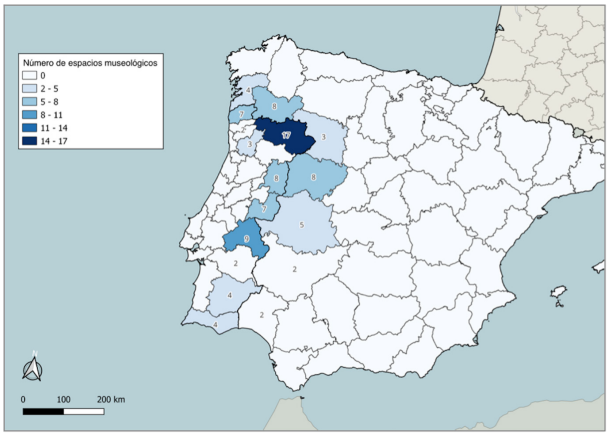



*Fig. 7. Número de museos en la frontera por país y por NUTS III (septiembre de 2023). Fuente: Elaboración de Roberto Jiménez a partir de inventario.*

museológico comprometido con la sociología de las ausencias[56] todavía se ignoran algunos aspectos, como el fenómeno de migración masiva hacia las zonas urbanas y al extranjero, a excepción del *Espaço Memória e Fronteira* de Melgaço, en el Baixo Minho.

Insuficiente es, en general, la representación de la mujer y de la experiencia de lo femenino en los museos, más allá de los oficios tradicionalmente asignados a ellas. Solo la exposición temporal itinerante *Mujeres en la Raya*, producida por el Museo Etnográfico Extremeño González Santana de Olivenza en 2019, atendía de forma directa este tema, aunque la historia de la frontera en clave de género ha sido abordada de forma notable desde otras disciplinas, sobresaliendo el documental de Diana Gonçalves *Mulheres da Raia* (2009) o la obra teatral *Amalia y el Río. Historia de una estraperlista,* de la compañía extremeña Teatro Guirigai (2022).

## 4. CONCLUSIONES: LIMITACIONES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO

Aunque este estudio tiene un carácter todavía exploratorio, que sin duda podría beneficiarse de un abordaje paralelo desde el lado portugués, hemos podido identificar ejes de trabajo y evaluación para avanzar hacia una utilización estratégica, coordinada y útil de los espacios museológicos de frontera, garantizando su actividad en vistas a un desarrollo sostenible del territorio. En este sentido, con intención de ampliar la línea de trabajo de otros estudios académicos precedentes[57], continuaremos abordando de forma paralela a la construcción de nuestra cartografía, interrogando cuántos de estos centros continúan abiertos, sus estadísticas de visitantes y su actividad, con especial atención a las relaciones transfronterizas y a la cooperación cultural.

Pero sabemos que para conseguir esa deseada articulación cultural transfronteriza existe otra imprescindible labor que debe hacerse desde el marco político: la mejora de las comunicaciones a través de las redes terrestres[58] y la planificación estratégica intracomarcal de ámbito regional y subregional[59] que favorezca el contacto tanto para el viajero como para el investigador. El relato que, por ejemplo, se hace de la continua relación con los pueblos españoles en el *Núcleo do Contrabando* de Perais (provincia de Castelo Branco), contrasta con la dificultad de acceder a las poblaciones del otro lado del Tajo –hay espacios museísticos en Cedillo y en Santiago de Alcántara– porque el único paso que existe es de propiedad privada[60]. Esta paradoja asimismo se hace visible en el *Festival do/de Contrabando* entre Alcoutim y Sanlúcar de Guadiana (Algarve-Huelva), una excepcional iniciativa durante la cual se despliega un paso flotante provisional que cubre la corta distancia fluvial que separa el resto del año las poblaciones[61]. Empero, en general los puentes se han multiplicado y las infraestructuras por carretera han mejorado, facilitando al viajero o turista una mejor comunicación longitudinal y transversal.



Si se consiguen solucionar problemas de comunicación y gobernanza entre ambos lados que a veces dificultan las acciones comunes, será posible, por ejemplo, componer una o varias redes (temáticas, disciplinares o territoriales) de museos de frontera. Sabiendo que el desarrollo sostenible en las áreas periféricas puede beneficiarse en gran medida de la participación y apropiación por parte de las comunidades de su patrimonio inmaterial[62], nuestro trabajo puede contribuir a inspirar programas de valorización y difusión del patrimonio fronterizo que fomenten además la cooperación y el intercambio. Esto nos parece fundamental teniendo en cuenta que, como muestran los antropólogos, las relaciones entre las poblaciones rayanas se han adormecido[63] con relación a épocas anteriores. Creemos que los museos de frontera pueden jugar un importante papel en la recuperación de los antiguos vínculos.

NOTAS

[1] LOIS, Rubén Camilo y CARBALLO, Antón. "La frontera hispano-lusa en la actualidad: una visión geográfica". *Revista de Historiografía* (Madrid), 23 (2015), pág. 199; VALCUENDE, José María, KAVANAGH, William y JIMÉNEZ, Juan Carlos. "Rasgos principales de la frontera hispano-portuguesa". En: CAIRO, Heriberto (Coord.). *Rayanos y Forasteros: Fronterización e identidades en el límite hispano-portugués.* Madrid: Plaza y Valdés, 2018, págs. 37-49.

[2] KAVANAGH, William, "Identidades en la frontera luso-española: permanencias y transformaciones después de Schengen". *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder* (Madrid), 1 (2011), págs. 23-50.

[3] ÁLVAREZ PÉREZ, Xosé-Afonso. "Border experiences along the Portugal/Spain border: a contribution from language documentation". En: WILLE, Christian y NIENABER, Birte (Coords.). *Border Experiences in Europe. Everyday Life - Working Life - Communication - Languages*. Baden-Baden: Nomos, 2020, págs. 237-261; MEDINA GARCÍA, Eusebio. "Orígenes históricos y ambigüedad de la frontera hispano-lusa (La Raya)". *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), 2 (2006), págs. 713-724.; HORTELANO MÍNGUEZ, Luis Alfonso. "Patrimonio territorial como activo turístico en la «Raya» de Castilla y León con Portugal". *Cuadernos de Turismo* (Murcia), 36 (2015), pág. 254; HERNÁNDEZ-RAMÍREZ, Javier. "Turismo en la frontera: patrimonialización y cooperación transfronteriza en una periferia de la Unión Europea". *Etnografica, Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia* (Lisboa), 2 (2017), págs. 385-409; LÓPEZ TRIGAL, Lorenzo. "Centralidades y nuevas actividades en la "Raya" ibérica". *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder* (Madrid), 2 (2016), págs. 181-200.

[4] URIARTE, Luis María. "La Codosera. Cultura de fronteras y fronteras culturales". *Revista de Extremadura* (Badajoz), 2 (1994), págs. 445-462.

[5] GODINHO, Paula. *Oír o galo cantar dúas veces. Identificacións locais, culturas das marxes e construción de nación na fronteira entre Portugal e Galicia*. Ourense: Diputación Provincial de Ourense, 2011.

[6] PINTADO, Antonio y BARRENECHEA, Eduardo. *La raya de Portugal: La frontera del subdesarrollo*. Madrid: Edicusa, 1972.

[7] PEREIRO, Xerardo. "Ecomuseums, cultural heritage, development and cultural tourism in the North of Portugal". En: RICHARDS, Greg (Coord.). *Cultural Tourism: Globalising the Local – Localising the Global*. New York: Haworth Press, 2006, págs. 195-213.

[8] GELBMAN, Anthony y TIMOTHY, Dallen. "From hostile boundaries to tourist attractions". *Current Issues in Tourism* (Londres), 13 (2010), págs. 239-259; PEREIRA, Varico da Costa y PEREIRO, Xerardo. "Turismo transfronteiriço na Euro-região Galiza-Norte de Portugal". *Revista Turismo e Desenvolvimento* (Aveiro), 2 (2014), pág. 286; JURADO-ALMONTE, José Manuel y PAZOS-GARCÍA, Francisco. "La Frontera como Recurso Turístico. Posibilidades del Bajo/Baixo Guadiana". *Revista de Estudios Andaluces* (Sevilla), 35 (2018), págs. 1-34; HERNÁNDEZ-RAMÍREZ, Javier, "Turismo en la frontera: patrimonialización y…". Op. cit.

[9] *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París: UNESCO, 2003. Disponible en: https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n. [Fecha de acceso: 8/11/2022].

[10] Ver ROIGÉ, Xavier. "Los museos etnológicos en Cataluña. perspectivas, retos y debates". *Revista Andaluza de Antropología* (Sevilla), 9 (2015), págs. 76-104 y BOLAÑOS, María. *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad.* Gijón: TREA, 2008, para una visión nacional. SOARES NEVES, José (Coord.). *O Panorama Museológico em Portugal: Os Museus e a Rede Portuguesa de Museus na Primeira Década do Século XXI*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, 2013, para Portugal, y TAIMRE, Liisi. "Do It Yourself (DIY) Museums. Study on Small Museums in Estonia and the People Behind Them". *Museological Review* (Leicester), 17 (2013), págs. 26-35, para un ejemplo europeo.

[11] La *Rede de Turismo Cultural Galaico-Portuguesa*, lanzada en 2006 con 36 espacios museológicos, no ha logrado mantener abiertos muchos ellos ni conseguir objetivos propuestos que la hubieran dotado de coherencia, como una imagen de marca común o una página web. Un análisis en la provincia de Cádiz: ARCILA GARRIDO, Manuel y LÓPEZ SÁNCHEZ, José Antonio. "Los centros de interpretación como motor de desarrollo turístico local, ¿un modelo fracasado? El caso de la provincia de Cádiz". *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* (Madrid), 67 (2015), págs. 143-165. Para un reciente y completo análisis en Reino Unido, ver VV.AA. "The UK museum boom: continuity and change 1960-2019". *Cultural Trends* (Londres), 32 (2023), s/p. Consultado en: https://doi.org/10.1080/09548963.2023.2227864. [Fecha de acceso: 15/10/2024]

[12] ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki. *Museos y turismo: expectativas y realidades*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2012.

[13] DELGADO MÉNDEZ, Aniceto. "Los Museos Etnológicos en Extremadura". En: VV. AA. (Coords.). *El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate*. Donosti: Ankulegi Antropologia Elkartea, 2008, pág. 95.

[14] El "Atlas pluridimensional de la frontera España-Portugal" (FRONTESPO-ATLAS, U. de Alcalá) comprende la creación de una interfaz cartográfica interactiva, con un visor de sistema de información geográfica (SIG) en la que la lengua se estudiará enmarcada en dife-

rentes interfaces: geografía física e historia (toponimia), geografía humana (lenguas en contacto), ciencias del patrimonio (museos de frontera) y geolingüística (literatura y paisajes de frontera).

[15] ARCILA GARRIDO, Manuel y LÓPEZ SÁNCHEZ, José Antonio. "La cartografía cultural como instrumento para la planificación y gestión cultural. Una perspectiva geográfica". *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* (Cádiz), 12 (2011), pág. 7.

[16] Ibídem, pág. 17.

[17] En Portugal se las describe como instituciones de carácter permanente que desarrollan tareas de "investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos" (Lei n.º 47/2004. Lei Quadro dos Museus Portugueses). Para la ley española los museos "adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural" (Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español).

[18] Dificultades compartidas con los colegas ingleses: CANDLIN, Fiona; LARKIN, Jamie y BALLATORE, Andrea. "The missing museums: accreditation, surveys, and an alternative account of the UK museum sector", *Cultural Trends* (Londres), 29 (2020), págs. 50-67. En nuestro contexto, sólo tres museos rayanos españoles aparecen en el Directorio de Museos y Colecciones de España–en el que aparecen registrados más de 1600 instituciones museísticas-, todos ellos extremeños (Museo del Corcho de Valencia de Alcántara, Museo Etnográfico de Cilleros y el Etnográfico de Olivenza). En Portugal el directorio no oficial de museusportugal.pt trata de suplir esta falta, pero está evidentemente desactualizado: incluye nociones de "Museu de Barroso" y "Museu Rural de Boticas" previos a la creación en 2008 del Ecomuseu de Barroso. Incluye el Lagar Museu do Palácio Visconde d' Olivã, y el Museu Arqueológico e Etnográfico de Elvas (previo a su cierre en 2004 para renovación). En el Registro de Museos Iberoamericanos (de la plataforma IberMuseus), encontramos de Portugal: el Ecomuseu de Barroso, el Museu da Luz, el Museu da Terra de Miranda, el Museu de Mértola el Museu do Abade Baçal, el Museu do Traje de Viana de Castelo, y en España el Consorcio del Museo etnográfico de Olivenza, el Museo del Corcho, el de Cilleros.

[19] En este sentido destacan las plataformas *Natural.pt*. Disponible en: https://natural.pt. [Fecha de acceso: 16/11/2022]. *Rota da Terra Fria Transmontana*. Disponible en: http://www.rotaterrafria.com. [Fecha de acceso: 16/11/2022].

[20] CAMPESINO, Antonio José y JURADO ALMONTE, Juan Manuel (Dirs.). *Turismo de Frontera (III). Productos turísticos de la Raya ibérica*. Huelva: Servicio de publicaciones Universidad de Huelva, 2014; CAMPESINO, Antonio José (Dir.). *Turismo de Frontera (II). Oferta y demanda turística en la Raya ibérica.* Huelva: Servicio de publicaciones Universidad de Huelva, 2014; CAMPESINO, Antonio José. (Dir.). *Turismo de Frontera (I). Edición de la I Jornada de Turismo de Frontera*. Cáceres: Red Ibérica de entidades Transfronterizas, 2013.

[21] VV.AA. "El eco-turismo en el territorio del Bajo Guadiana/Baixo Guadiana", en PULIDO, Inmaculada. et al (Ed.). *Agua, biodiversidad, turismo y gestión integrada del territorio en el Bajo Guadiana Transfronterizo: Proyecto VALAGUA.* Huelva: Servicio de publicaciones Universidad de Huelva, 2021, págs. 117-163.

[22] Disponible en: http://www.turismobajoguadiana.es. [Fecha de acceso: 11/11/22].

[23] STOFFEL, Ana Mercedes. "Mouseion: Encuentros transfronterizos de Museología". *Revista de Museología* (Madrid), 49 (2010), págs. 8-15.

[24] RECHENA, Aida. "Relaciones Museísticas Transfronterizas. Éxitos y dificultades, ¿realidad o quimera?". *Revista de Museología* (Madrid), 49 (2010), págs. 24-29.

[25] Forman parte de este grupo de trabajo: Fundación Ortega Muñoz, Fundación Helga de Alvear, MACE Elvas, Museo Vostell Malpartida, Quetzal Art Centre y Fundação Eugénio de Almeida, Évora. Disponible en: http://meiac.es/index.php. [Fecha de acceso: 11/11/22].

[26] VV.AA. "Bordertextures : vers une approche transdisciplinaire des frontières: Un rapport d'atelier". En: HAMEZ, Grégory y DEFAYS, Jean-Marc (Coords.). *Réalités, perceptions et représentations des frontières: l'espace transfrontalier de la grande région Sarre-Lor-Lux*. Louvain-la-Neuve: EME éditions, 2020, págs. 29-48.

[27] LOIS, María y CAIRO, Heriberto. "Heritage-ized Places and Spatial Stories: B/Ordering Practices at the Spanish-Portuguese Raya/Raia". *Territory, Politics, Governance* (Brighton), 3 (2015), págs. 321-43; CAMPESINO FERNÁNDEZ, Antonio José. "Ciudades abaluartadas de la Península Ibérica: de frontera a paisaje cultural". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (Sevilla), 60 (2006), págs. 74-83.

[28] ALBUQUERQUE, Pedro. "Territórios-museu em espaços marginais: una proposta para a valorização e interpretação do património cultural da Raia do Baixo Guadiana". *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* (La Laguna), 3 (2023), pág. 532.

[29] FONTAL, Olaia. *La educación patrimonial, del patrimonio a las personas.* Gijón: Trea, 2013.

[30] ROIGÉ, Xavier, DEL MÁRMOL, Camila y GUIL, Mireia. "Los usos del patrimonio inmaterial en la promoción del turismo. El caso del Pirineo catalán". PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural (La Laguna), 6 (2019), pág. 1114.

[31] CEREZO VACAS, Francisco Tomás. "Más allá de la raya: el Museo Extremeño e Iberoamericano Arte Contemporáneo de Badajoz y la difusión del arte contemporáneo portugués desde la Extremadura española". En: ARNALDO ALCUBILLA, Francisco Javier, HERRERO DELAVENAY, Alicia y DI PAOLA, Modesta. *Historia de los museos, historia de la museología: España, Portugal, América*. Gijón: Trea, 2020, págs. 161-167; VALADÉS SIERRA, Juan Manuel. "Una década de difusión cultural y creación artística en el Museo de Cáceres (1997-2007)". *Ars et sapientia* (Cáceres), 25 (2008), págs. 72-89.

[32] Nos referimos aquí a los debates de las últimas décadas sobre la necesidad de entender el patrimonio de forma holística (MUÑOZ CARRIÓN, Antonio y TIMÓN TIEMBLO, María Pía. "La imposibilidad de separar lo inmaterial de lo material en las manifestaciones culturales". *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* (San Salvador), 8 (2018), págs. 45-60); participativa (VV. AA. *El imperativo de la participación en la gestión patrimonial*. Madrid: CSIC, 2019); o feminista (JIMÉNEZ-ESQUINAS, Guadalupe. "El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista". En: ARRIETA, Iñaki (Coord.). *El género en el patrimonio cultural.* Universidad del País Vasco: Servicio Editorial, 2017, págs. 19-48).

[33] VALCUENDE DEL RÍO, José María y CÁCERES, Rafael. "Viviendo de la frontera: redes sociales y significación simbólica del contrabando". Em: FREIRE, Dulce; ROVISCO, Eduarda y FONSECA, Inés (Coords.). *Contrabando na fronteira luso-espanhola: práticas, memórias e patrimónios.* Lisboa: Nelson de Matos, 2009, págs. 197-218.

[34] NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, María Victoria. "Intercambios culturales y lingüísticos en la raya hispanoportuguesa". En: CORBELLA, Dolores y FAJARDO, Alejandro (Coords.). *Español y portugués en contacto. Préstamos léxicos e interferencias*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2017, pág. 50.

[35] AMANTE, Fátima. "Local discursive strategies for the cultural construction of the border: The case of the Portuguese–Spanish border". *Journal of Borderlands Studies* (Londres), 25 (2010), págs. 99-114.

[36] NABAIS, António. "Museu do Café Delta, em Campo Maior". *Museal* (Faro), 3 (2008), págs. 62-69.

[37] TORRES, Esmeralda. "El contrabando en Piedras Albas: mujeres en un negocio de hombres". *Rayanos Magazine*, 2020. Disponible en: https://www.rayanos.com/noticias/cultura/600-el-contrabando-en-piedras-albas-mujeres-en-un-negocio-de-hombres.html. [Fecha de acceso: 16/11/2022].

[38] SILVA, Luís. "A patrimonialização e a turistificação do contrabando". En: FREIRE, Dulce, ROVISCO, EDUARDA y FONSECA, Inés (Coords.). *Contrabando na fronteira luso-espanhola. Práticas, Memórias e Património.* Lisboa: Nelson de Matos, 2009, págs. 255-287.

[39] SIMÕES, Dulce. *Barrancos en la encrucijada de la Guerra Civil española. Memorias y testimonios, 1936.* Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2008.

[40] HORTELANO MÍNGUEZ, Luis Alfonso. "Patrimonio territorial como activo…". Op. cit., pág. 257.

[41] El catálogo de la exposición está disponible en: https://nomundodosmuseus.hypotheses.org/files/2008/02/exposicao_rituais-de-inverno-com-mascaras.pdf. [Fecha de acceso: 15/11/2022].

[42] DIAS, Maria Helena. *Finis Portugalliae: nos confins de Portugal: Cartografia militar e identidade territorial.* Lisboa: Instituto Geográfico do Exército, 2009.

[43] HERNÁNDEZ-RAMÍREZ, Javier, "Turismo en la frontera: patrimonialización y…". Op. cit.

[44] NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, María Victoria. "Aproximación a los estudios de la…". Op. cit., pág. 43.

[45] Disponible en: https://pitguadiana.webnode.es. [Fecha de acceso: 16/11/2022].

[46] GONZÁLEZ HERRERO, Francisco Javier. "La zona patrimonial de Riotinto desde una mirada decolonial: ¿Qué es de los huertos mineros del Periodo Colonial Británico (1873-1954)?". *Revista OPSIS* (Catalão), 2 (2016), págs. 361-378.

[47] En Rio de Onor destacan los trabajos etnográficos de Jorge Dias (DIAS, Jorge. *Rio de Onor. Comunitarismo Agro-Pastoril.* Porto: Instituto de Alta Cultura, 1953) y Pais de Brito (BRITO, Joaquim Pais de. *Retrato de aldeia com espelho. Ensaio sobre Rio de Onor.* Lisboa: Dom Quixote, 1984). El comunitarismo de Barroso fue profusamente estudiado por el religioso y etnógrafo Padre Fontes en su «Etnografía transmontana» (FONTES, António Lourenço. *Etnografia Transmontana II – O Comunitarismo de Barroso*. Montalegre: Editor-Autor, 1977).

[48] En 2018 la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO, en sus siglas en inglés) proclamó el sistema agro-silvo-pastoril de las Tierras de Barroso, Montalegre, como Sistema Importante del Patrimonio Agrícola Mundial. Texto completo de la declaración disponible en: https://www.fao.org/giahs/giahsaroundtheworld/designated-sites/europe-and-central-asia/barroso-agro-slyvo-pastoral-system/detailed-information/es. [Fecha de acceso: 11/11/2022].

[49] AZEVEDO ANTUNES, Manuel. "Vilarinho da Furna: um projeto museológico de turismo sustentável". *Revista Iberoamericana de Turismo* (Penedo), 4 (2014), págs. 22-35.

[50] Los estudios sobre comunitarismo han sido un clásico en la producción de la etnografía portuguesa, especialmente en la localidad de Rio de Onor (ver BRITO, Joaquim País de. *Retrato de Aldeia com Espelho: Ensaio Sobre Rio de Onor*. Lisboa: Dom Quixote, 1996; DIAS, Jorge. *Rio de Onor*: *comunitarismo agro-pastoril.* Lisboa: Presença, 1981).

[51] BRIGOLA, João. "Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal". En LOPES, Maria Margaret y HEIZER, Alda. (Orgs.). *Colecionismos, práticas de campo e representações*. Campina Grande: Eduepb, 2011, pág. 48.

[52] PRATS, Llorenç. "Patrimonio + turismo = ¿desarrollo?". *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* (La Laguna), 2 (2003), págs. 127-136.

[53] PEREIRO, Xerardo. "Utilizando los puentes: el turismo entre Portugal y España". En: CAIRO, Heriberto (Coord.). *Rayanos y Forasteros: Fronterización e identidades en el límite hispano-portugués.* Madrid: Plaza y Valdés, 2019, pág. 237.

[54] GELBMAN, Anthony y TIMOTHY, Dallen. "From hostile boundaries to …". Op. cit.

[55] Catálogo de Exposición. *Termus. Territorios Musicales Instrumentos de La Raya / Territórios Musicais Instrumentos da Raia*. Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León, 2022.

[56] SOUSA SANTOS, Boaventura. "Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências". *Revista Crítica de Ciências Sociais* (Coimbra), 63 (2002), págs. 237-280.

[57] GONÇALVES, Luís Jorge. "Fronteira como Museu: a raia entre Portugal e Espanha". *Museal, Revista do Museu Municipal de Faro* (Faro), 3 (2008), págs. 12-27; HORTELANO MÍNGUEZ, Luis Alfonso y MARTÍN JIMÉNEZ, María Isabel. "Territorio, patrimonio y turismo…". Op. cit., págs. 165-189; VALADÉS SIERRA, Juan Manuel. "Turismo Cultural y Museos en la Raya". *Revista de Museología* (Madrid), 49 (2010), págs. 36-51; NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, María Victoria. "Intercambios culturales y lingüísticos…". Op. cit., págs.79-104.

[58] LÓPEZ TRIGAL, Lorenzo. "Centralidades y nuevas actividades…". Op. cit., pág. 189.

[59] HORTELANO MÍNGUEZ, Luis Alfonso y MARTÍN JIMÉNEZ, María Isabel. "Territorio, patrimonio y turismo en…". Op cit., pág.188.

[60] El embalse de Cedillo es propiedad del Estado español y gestionado por Iberdrola. Según BRUNAT, David (2018) "la empresa se niega a que nadie ajeno a la instalación transite los 300 metros de vía que recorren la central hidroeléctrica y unen ambos lados de la frontera". En: *El Confidencial* [en línea]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/espana/2018-12-21/espana-portugal-embalse-cedillo-iberdrola-frontera_1720526/. [Fecha de acceso: 16/11/2022]. No obstante, sí que abre los fines de semana para que personas de ambos lados puedan ir a visitar a sus familiares: una muestra contemporánea de esta "cultura de frontera".

[61] HERNÁNDEZ-RAMÍREZ, Javier y VALÉRIO, Claudio. "De espaldas. Etnohistoria de las relaciones transfronterizas de dos localidades del Bajo Guadiana". *Rubrica contemporánea* (Barcelona), 22 (2022), págs. 69-89.

[62] VV. AA. "Sustainable Development in Rural and Peripheral Areas Through the Safeguarding of Their Immaterial Cultural Heritage". *Arquitectura, Ciudad y Entorno* (Barcelona), 50 (2022), pág. 11386.

[63] KAVANAGH, William, "Identidades en la frontera luso-española…". Op. cit., pág. 46.


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# LAS GRISALLAS FRANCISCANAS DE MALLORCA Y MENORCA Y SU CONEXIÓN CON NUEVA ESPAÑA

# THE FRANCISCAN GRISAILLES IN MAJORCA AND MINORCA AND THEIR CONNECTION TO NEW SPAIN


## Resumen

En los siglos XVII y XVIII los conventos franciscanos de Mallorca y Menorca se embellecieron con pinturas murales realizadas en grisalla. Estas nos remiten a unas necesidades devocionales locales, pero también a la puesta en marcha de programas evangelizadores en el Nuevo Mundo y al tornaviaje de religiosos misioneros. La reaparición en la Edad Moderna de estas pinturas en blanco y negro en los conventos insulares es objeto de estudio en el contexto de la tradición misional, española y americana.



## Palabras clave

Grisalla, Mallorca y Menorca, Orden franciscana, Pintura mural, Tornaviaje.



## Margarita Novo Malvárez

Universitat de les Illes Balears, España

Doctora en Historia del Arte y profesora del Departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes de la Universitat de les Illes Balears. Desde 2015 miembro del Grupo de Conservación del Patrimonio Artístico Religioso (CPAR). Su principal línea de investigación se vincula con la gestión del patrimonio religioso y sus relaciones con el turismo, tema de su tesis doctoral. Este perfil se ha completado con la realización de estancias de investigación en prestigiosas universidades americanas.



ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 19/III/2024
Fecha de revisión: 01/V/2024
Fecha de aceptación: 02/V/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



## Abstract

The Franciscan convents in Majorca and Minorca were adorned with grisaille murals in the 17th and 18th centuries. The paintings depict local devotional settings, as well as the inception of evangelising missions in the New World and the 'tornaviaje', or return voyage, of religious missionaries. The reappearance of these black and white paintings in island convents in the early modern period is analysed within the context of Spanish and American missionary tradition.



## Key words

Grisaille, Franciscan Order, Mallorca and Menorca, Murals, Tornaviaje

Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i "Estudio diagnóstico comparado entre la conservación del patrimonio artístico religioso y sus modelos de gestión en las islas de Mallorca y Menorca", PID2019-110231GB-I00.



Código ORCID: 0000-0001-8372-8088



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0020

# LAS GRISALLAS FRANCISCANAS DE MALLORCA Y MENORCA Y SU CONEXIÓN CON NUEVA ESPAÑA

## 1. INTRODUCCIÓN

El número y la magnitud de conventos habidos en las islas de Mallorca y Menorca a lo largo de la historia se relaciona con la importancia y solidez del sistema conventual consolidado en la Edad Moderna. En esta etapa aparecen nuevos cenobios en ambas islas al tiempo que los existentes, de origen medieval, renuevan sus fábricas con repertorios decorativos polícromos manieristas y barrocos, pero también con grisallas que recubren paredes de iglesias y claustros, principalmente en fundaciones franciscanas y agustinas. En dicho contexto juegan un papel destacado los acuerdos de Trento que, desde finales del siglo XVI, desencadenaron una fuerte actividad clerical, asistencial y cultural con interacciones entre las dos islas que, por entonces, pertenecían a la misma diócesis (entre 1295 y 1795 las islas de Mallorca y Menorca formaron parte de la misma diócesis).

Las pinturas murales franciscanas de los siglos XVII y XVIII localizadas en los conventos de Mallorca y Menorca se circunscriben a este momento de efervescencia creadora y renovadora, en el que se intenta una expansión de la orden hacia el mundo rural, hacia las periferias, que ahora son objeto de nuevas fundaciones que tienen por misión extender la evangelización (Artá, Petra, Llucmajor, Alaior…). Estas se alzan como ejemplos representativos de un tipo de pintura de carácter popular realizada mediante la técnica de la grisalla, que tuvo una intención didáctica y propagandística, a fin de exaltar las virtudes de la orden y a sus principales figuras. Las muestras conservadas constituyen el centro de nuestra investigación, tanto por el excepcional valor histórico e iconográfico de los repertorios, como por la circunstancia que nos lleva a relacionar su aparición, o más bien su reaparición, a partir del contacto establecido con otros territorios, especialmente de ultramar.

El hilo conductor de nuestro trabajo viene determinado por la actividad misional desarrollada al inicio de la Edad Moderna y que, tanto en la Península Ibérica como en las islas, propició conexiones entre el Nuevo y el Viejo Mundo. El denominado tornaviaje, que tanta literatura ha generado a propósito de la pintura de caballete y de otras piezas de arte mueble, tiene también interés en relación con el estudio de estas

muestras de pintura mural en grisalla que, por el contrario, apenas se ha investigado[1]. En este contexto, tampoco debemos obviar el papel detentando por la congregación pontificia Propaganda Fide, a quién se debe la eficacia de la red catequética desplegada por Europa y América desde el siglo XVII y que, desde un punto de vista cultural, propició la difusión de este tipo de pintura, toda vez que igualmente dio impulso a los intercambios artísticos conventuales que se producen entre Mallorca y Menorca[2].

Atendiendo a estas circunstancias, y a fin de confirmar la relación entre ambos mundos, que va más allá del conocimiento compartido de los modelos visuales, partimos de una primera hipótesis formulada por Mercè Gambús a raíz de los resultados de un estudio diagnóstico de las pinturas murales del convento de San Buenaventura de Llucmajor (Mallorca) llevado a cabo en 2018[3]. Dicha hipótesis nos remite al papel que pudo haber tenido como difusor de tendencias un fraile franciscano mallorquín del siglo XVII que responde al nombre de Antonio Llinàs, impulsor de las misiones franciscanas en América y probablemente responsable de la expansión de estas pinturas en Mallorca primero y en Menorca después, a partir de su tornaviaje de tierras mexicanas. Entendemos que este religioso y los que le acompañaron en su viaje de regreso detentaron un importante papel en el movimiento de retroalimentación cultural entre estos dos ámbitos tan lejanos, al haber propiciado la recuperación del uso de la grisalla, técnica que en el siglo XVI en México fue muy eficaz como instrumento evangelizador y catequético, y que, un siglo después y de manera anacrónica, se reproduce en los conventos franciscanos de Baleares. La revitalización de la grisalla con fines mnemotécnicos es una señal evidente de las relaciones establecidas entre las islas y América en el contexto misionero de la Edad Moderna[4].

A la vista de lo señalado, en este trabajo pretendemos, por un lado, confirmar la hipótesis que relaciona la aparición de estas pinturas en los conventos insulares con el tornaviaje de religiosos misioneros del área de la Nueva España y, por otro, a partir de un estudio comparado, constatar como esto se produce atendiendo a una razón prioritaria de funcionalidad, al haber sido recuperadas como instrumento mnemotécnico en memoria de la tradición evangelizadora y misional de la orden de frailes menores que, además, en Mallorca y Menorca tenía una fuerte ascendencia por razón de la tradición llulliana. En tercer lugar, comprobaremos como existen paralelismos en los programas pictóricos, que vienen dados por el uso común de la estampa impresa, toda vez que los acuerdos de Trento determinan su configuración definitiva. Los claustros objeto de atención serán los de San Buenaventura de Llucmajor y San Bernardino de Petra, en Mallorca; y los de San Diego de Alaior y San Francisco de Maó, en Menorca. Para el caso novohispano, y dada la gran cantidad de conventos con pintura mural del siglo XVI, hemos seleccionado algunos cenobios del área del altiplano central como son el convento de Todos los Santos en Zempoala y el de San Francisco en Tepeaculpo, en el estado de Hidalgo; y los conventos de San Miguel Arcángel en Huejotzingo y de San Gabriel Arcángel en San Pedro Cholula, en el estado de Puebla. Todos están decorados con singulares muestras en grisalla representativas de la etapa objeto de estudio que determinan los espacios litúrgicos.



## 2. METODOLOGÍA

La metodología a seguir para alcanzar los objetivos propuestos se basa en la aplicación de métodos de tipo cualitativo. Entre ellos, se incluye el proceso de inventario de las pinturas localizadas en Mallorca y Menorca, el tratamiento de la información documental, y el análisis comparativo de una selección de testimonios conservados en Baleares y en México.

La realización de esta investigación ha tenido una primera fase de revisión bibliográfica y

documental[5]. La consulta de fuentes gráficas se ha revelado fundamental, dado que nos ha permitido identificar algunos modelos visuales que pudieron haber servido de inspiración a los pintores para la realización de los programas iconográficos en ambos territorios y que mayoritariamente derivan de los patrones estéticos del segundo renacimiento y del manierismo europeo divulgado por la estampa impresa[6]. Por su parte, el proceso de localización de las pinturas, ha conllevado una segunda fase de trabajo de campo, que ha tenido como punto de partida la programación de visitas orientadas a la visualización in situ de los repertorios iconográficos para analizar con mayor criterio su intencionalidad y rasgos distintivos. Al inicio, hemos visitado los conventos de Baleares y, con posterioridad, algunas muestras representativas franciscanas localizadas en el altiplano central de México, circunstancia que ha facilitado la identificación de sinergias entre los ciclos pictóricos de los dos ámbitos[7]. En su mayor parte, las pinturas han sido completamente restauradas. No obstante, hay algunas todavía en proceso, y otras que lamentablemente, a consecuencia de la actividad desamortizadora en ambos estados en el siglo XIX y a los desastres naturales en el caso de México, se han perdido definitivamente.

## 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las pinturas murales de los conventos franciscanos de Baleares pertenecientes a los siglos XVII y XVIII se enmarcan en un contexto general de auge misionero, que está suficientemente documentado. Por contra, no sucede lo mismo con los repertorios pictóricos, que acusan una falta de conocimiento derivado del escaso valor que se les ha otorgado[8]. Una realidad que se puede hacer extensible a los territorios peninsulares, salvo algunos casos en Andalucía, Aragón y Cataluña, en que su puesta en valor y cambio de uso se asocia a la actividad turística[9]. No obstante, el convento mallorquín de San Buenaventura de Llucmajor constituye una excepción en este escenario, al haber sido objeto de un estudio profundo e interdisciplinar, cuyos resultados se recogen en la obra colectiva *Les pintures murals del claustre franciscà de Sant Bonaventura de Llucmajor, Mallorca. De la restauració a la interpretació* (2019)[10]. Esta publicación constituye el principal referente sobre pintura mural en la Edad Moderna en Baleares, toda vez que muestra los resultados derivados de la actuación directa sobre las muestras[11].

En el ámbito novohispano, aunque en general las pinturas murales han sido más estudiadas, coincide la falta de aprecio por parte de las comunidades locales, que centran su devoción en las imágenes escultóricas[12]. En un primer momento, el tema llamó la atención de estudiosos como Toussaint, Kubler, Diego Angulo y Carrillo y Gariel, que dieron inicio a las investigaciones[13]. Constantino Reyes Valerio asimismo se interesa en estas cuestiones en su obra *Arte indocristiano*, en la cual rastrea las persistencias de símbolos prehispánicos de pensamiento precolombino en la pintura mural cristiana[14], deudas que, más recientemente, también analiza Diana Magaloni en *Los colores del Nuevo Mundo*[15]. No obstante, es Aban Flores el autor al que se atribuye la investigación más completa sobre pintura mural del siglo XVI, cuyos resultados se pueden extrapolar a todo el territorio novohispano[16]. Este, en su tesis doctoral, no solo analiza las pinturas en su contexto, sino que además las pone en relación con las muestras realizadas a posteriori en la Península Ibérica.

En otro orden de cosas, y en conexión con una de las principales hipótesis de este trabajo que tiene que ver con el tornaviaje realizado por misioneros españoles y, principalmente, con aquellos que tuvieron relación con el dicasterio de Propaganda Fide, debemos hacer referencia a otras aportaciones, realizadas mayoritariamente por religiosos[17]. Si bien sobre el tornaviaje propiamente dicho apenas existe información, sí tenemos publicaciones que documentan las

actividades desempeñadas por los misioneros que viajaron desde España. Así, la fundación y primeros años del primer Colegio de Propaganda Fide en Querétaro es objeto de estudio en una monografía de Michael B. Mc Closkey y en la conocida crónica de los Colegios de Propaganda Fide realizada por fray Isidro Félix Espinoza[18]. En ella, el autor, miembro del colegio desde 1696, nos ofrece un testimonio real sobre las rutinas en esta institución en combinación con las referencias a la vida de su fundador, Antoni Llinàs, y a los frailes que le acompañaron en su expedición americana. Si bien, los estudios más exhaustivos sobre el padre Llinàs son los que se atribuyen a los franciscanos Manuel R. Pazos y Eduardo Faus, y al clérigo e historiador Antoni Gili[19]. Los dos primeros autores analizan con detalle su trayectoria en el contexto de los colegios misioneros, mientras que Antoni Gili, como destacado defensor de la recuperación historiográfica mallorquina de Llinàs, proporcionará interesantes datos documentales sobre su figura a partir de las consultas realizadas en el archivo parroquial y municipal de Artà, su localidad natal[20].

## 4. ÓRDENES FRANCISCANAS EN MALLORCA Y MENORCA EN LA EDAD MODERNA

En Menorca a lo largo de la historia llegó a haber nueve conventos pertenecientes a diferentes órdenes masculinas (agustinos, franciscanos y carmelitas calzados) y femeninas (franciscanas clarisas y concepcionistas). La primera en establecerse en la isla fue la orden franciscana, cuya implantación se remonta al año 1287, cuando el rey Alfonso III reparte las tierras entre los religiosos que le apoyaron durante la conquista[21].

Las fundaciones medievales fueron más modestas frente a las establecidas en el siglo XVII, San Diego de Alaior (1629) y San Francisco de Maó (1648), cuyas fábricas y decoraciones están ligadas a la filosofía franciscana caracterizada por la austeridad, sencillez y evocación de la naturaleza. Ambos conventos constituyeron centros



*Fig.1. San Buenaventura. Grisalla. c.a. Primera mitad del siglo XVIII. Claustro bajo del Convento de San Diego. Alaior. Menorca. España. Fotografía: Autora.*

culturales y económicos muy prósperos, circunstancia que les permitió hacer una fuerte inversión en obras artísticas. En el claustro de San Diego, se localizan una serie de pinturas realizadas en grisalla que representan ciclos de carácter narrativo y escenas vinculadas a la historia de la orden. Estas nos remiten a programas previamente desarrollados en la Península Ibérica pero que también se relacionan con muestras localizadas en cenobios de hispanoamérica. El convento de San Francisco de Maó, considerado el principal exponente de la arquitectura franciscana y del barroco menorquín, igualmente cuenta con restos de pinturas murales.

En Mallorca el escenario conventual se presenta más complejo hasta el punto de que se han podido documentar cuarenta y cinco conventos, circunscritos a una mayor variedad de órdenes[22]. Solo entre las fundaciones franciscanas se alcanza una cifra de nueve cenobios en la isla, dos en la capital: San Francisco y Santa María de los Ángeles de Jesús, y otros siete en otras localidades rurales entre los que destacamos las dos últimas fundaciones de época Moderna: San Buenaventura de Llucmajor (1598) y San Bernardino de Petra (1607)[23]. Ambas comparten como elemento común en sus claustros el desa-



*Fig.2. Paisaje con jaguar en el muro occidental de la Portería del convento de San Gabriel. Grisalla. c.a. Último tercio del siglo XVI. Portería del Convento de San Gabriel. San Pedro Cholula. Puebla. México. Fotografía: Autora.*

rrollo de un rico programa de pinturas murales en grisalla, realizadas entre la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII[24]. Aunque sus repertorios son muy diferentes, entre los dos conventos existen vínculos en cuanto a técnica e iconografía de estas grisallas creadas al servicio de la memoria y de la espiritualidad franciscana que, con probabilidad, se pueden extender a las fundaciones menorquinas y americanas, dadas las conexiones inter-islas establecidas por los religiosos de la orden cuando formaban parte de la misma diócesis, por un lado, y a causa del desplazamiento de algunos frailes para misionar en tierras americanas, por el otro.

## 5. EL RETORNO A LA GRISALLA EN EL MARCO DEL TORNAVIAJE DE RELIGIOSOS FRANCISCANOS

Un primer elemento que nos remite a las relaciones intercontinentales que se producen en la Edad Moderna tiene que ver con el tornaviaje, con el viaje de vuelta que, en un determinado momento, realizan aquellas personas que desde la Nueva España retornan a diferentes lugares de la Península Ibérica y a las islas. Este tornaviaje lleva implícito el reencuentro con la cotidianeidad, a la que consciente o inconscientemente se van a sumar imágenes como recuerdos que se relacionan con las experiencias vividas durante la estadía en las tierras de destino. Estas imágenes, más o menos explícitas, subrayaron los vínculos entre ambos territorios y convirtieron a la pintura mural en un espacio para la transferencia cultural y evangelizadora[25].

La huella artística de ese tornaviaje en el caso de las Islas Baleares la percibimos, entre otras cosas, en la reinstauración de la grisalla durante los siglos XVII y XVIII, proceso que relacionamos con las idas pero principalmente con las "venidas" de los frailes tras sus aventuras misioneras. En concreto, nos interesa dirigir la mirada hacia la figura del padre mallorquín Antonio Llinàs (1635-1693), quien en octubre de 1665 viajó por vez primera al virreinato de la Nueva España y, tras haber detentado distintos cargos y ser nombrado prefecto de las Misiones de las Indias Occidentales por la Sagrada Congregación de Propaganda Fide (1682), funda el colegio de la Santa Cruz de Propaganda Fide en Querétaro (1683)[26]. Este colegio, creado con la intención de servir a la labor evangelizadora y a la formación de misioneros[27], constituyó durante seis décadas la institución rectora espiritual de mayor prestigio de toda Nueva España[28]. En 1684, Llinàs regresa a España y, desde entonces, viaja varias veces a Mallorca para visitar los conventos que la orden tenía en Artà, Manacor, Petra y Llucmajor, con la intención de captar misioneros para las fundaciones americanas pero también para los colegios españoles, dado que de estos saldrían los religiosos que habrían de abastecer a las misiones de ultramar[29].

Parece probable que el tornaviaje de Llinàs y de los frailes que le acompañaron, haya marcado la




*Fig.3. Santa Elisabeth de Hungría. Grisalla. c.a. Finales del siglo XVII. Claustro bajo del Convento de San Buenaventura. Llucmajor. Mallorca. España. Fotografía: Autora.*

vuelta de la grisalla a los claustros franciscanos de Baleares, comenzando por Petra y Llucmajor. No nos parece gratuito que, justamente ahora, cuando estos religiosos vuelven a Mallorca regrese a los conventos insulares aquella pintura popular sencilla y austera en blanco y negro que tras la conquista se había exportado a México y que, literalmente, había inundado las paredes de los cenobios allí construidos[30]. Es decir, entendemos que la reaparición anacrónica de la grisalla en Baleares, en plena Edad Moderna, pudo haber sido una consecuencia del torna-viaje de los frailes, si bien en este recorrido de retorno, la vieja técnica, que en un determinado momento había incorporado la policromía, se despoja de ella para volver a abrazar al blanco y negro.

Llegados a este punto la pregunta que nos surge es ¿por qué en Baleares no se hizo una recuperación en color, si en México ya habían incorporado el rojo primero y después otras tonalidades?[31] A priori, la respuesta no resulta fácil, pero todo parece indicar que en este momento pareció más oportuno continuar con la tradición. Es decir, entendemos que en los siglos XVII y XVIII el objetivo fue reactivar el uso de la grisalla, que ya tenía antecedentes en Mallorca, pero siguiendo el modelo utilizado y exportado inicialmente sobre la base del blanco y negro, toda vez que también se procuró evitar temas mestizos. A América habíamos enviado una pintura de cariz popular en esta tonalidad y su regreso se concibe con la misma sencillez, a pesar de que, con el tiempo, tanto en México como en España habían triunfado los programas polícromos[32]. De este modo, a los conventos franciscanos de Mallorca y Menorca regresan, por impulso de los frailes retornados, las grisallas en blanco y negro y, aunque a veces incorporaron una excepcional nota de color, esto no será suficiente para determinar una evolución hacia la policromía a través de esta técnica.

El abandono del color en territorio insular no será el único sacrificio constatado, dado que los repertorios de la Edad Moderna igualmente se despojarán de las muestras explícitas de mestizaje. En prácticamente todos los programas pictóricos mexicanos encontramos alguna simbología indígena que, según el momento es más





*Fig.4. Representación de los vicios. Grisalla. c.a. Finales del siglo XVII y principios del XVIII. Recibidor del claustro del Convento de San Bernardino. Petra. Mallorca. España. Fotografía: Autora.*

o menos evidente, si bien a Baleares la pintura llegará libre de esta condición. De manera excepcional, lo único que hemos podido intuir es la presencia tenue de algún símbolo de posible tradición prehispánica como es la flor de cuatro pétalos, la vírgula o las máscaras con colgantes que, sin embargo, también se encuentran en la tradición de la estampa y grabado europeos e, incluso, elementos como la vírgula en conexión con la filacteria se han venido reproduciendo de manera constante desde la Edad Media.

## 6. CONCLUSIONES

La reaparición de las grisallas durante la Edad Moderna en los conventos insulares coincide en el tiempo con el tornaviaje de religiosos misioneros del área novohispana. Este tipo de pintura mural que España había exportado a México en el siglo XVI con una finalidad evangelizadora y que en la metrópoli ya había sido superada, regresa a Baleares un siglo después impulsada por el retorno de los frailes y como consecuencia de un proceso de interacción entre dos culturas[33].

La realidad nos muestra como la grisalla es recuperada como herramienta instrumental más que iconográfica, muy probablemente a partir de la apreciación que hace el fraile mallorquín Antonio Llinàs cuando, en territorio novohispano, advierte la capacidad de catequización que se consigue con esta técnica, a través de un uso mnemotécnico de la imagen. Es en este contexto en el que cabe ubicar su actualización como un instrumento de comunicación al servicio del arte de la memoria, un arte cuyo desarrollo nos remite irremediablemente a la figura del gran teórico del arte de la memoria en el franciscanismo, el también mallorquín Ramon Llull que, sin lugar a dudas, ejerció una gran influencia en los franciscanos de Baleares que le sucedieron y en el aprecio que tuvieron por esta herramienta. En este retorno, es de destacar asimismo su puesta al servicio de los objetivos misioneros de Propaganda Fide que, a finales del siglo XVII y en el contexto de la Contrarreforma, se afana en extender la fuerza de la religión católica y de la orden mendicante a lugares hasta ese momento considerados más secundarios.

Por otra parte, el estudio comparado de los programas iconográficos en los dos ámbitos de la investigación, nos ha aportado novedades en relación al valor de esta pintura. En primer lugar, hemos podido determinar como la imagen, fijada a través de la pintura mural en grisalla, fue un elemento poderoso e importante en ambos contextos por su capacidad para comunicar ideas y transmitir creencias, adquiriendo un gran protagonismo en los espacios



*Fig.5. Bautismo de Cristo. Pintura mural con empleo de colores de la paleta indígena. c.a. Finales del siglo XVI y principios del XVII. Portal de peregrinos del Convento de San Gabriel. San Pedro Cholula. Puebla. México. Fotografía: Autora.*

conventuales franciscanos de la geografía americana y española, durante la edad Moderna. En segundo lugar, resulta manifiesto como tras la conquista, la tradición occidental fue la dominante en México, en tanto que esta fue la que determinó los modelos a seguir e impuso el blanco y negro en los programas pictóricos, en contraste con la pintura prehispánica caracterizada por una vistosa policromía, aunque aplicada sin perspectiva. Desde el principio, los pintores indígenas (tlacuilos) copiaron las estampas y grabados europeos como método de aprendizaje, tratando de reproducir las composiciones y los cánones occidentales toda vez que negociaron con los frailes la inclusión de elementos indígenas en algunas escenas a fin de clarificar el discurso. Los programas, que inicialmente se desarrollaron sin color, poco a poco empezaron a incorporar la paleta indígena (ocre, rojo, azul, blanco y negro) a la que incluso se acabó sumando la occidental (verde, naranja, morado, gris, marrón, rojo), circunstancia que a finales de siglo XVI derivará en una explosión de colorido que inunda los muros conventuales. Estos murales más vistosos fueron los que se encontraron los misioneros franciscanos que en el siglo XVII viajaron a México, si bien en el proceso de trasposición a España se despojaron del color y de los elementos indígenas reflejo de la cultura mestiza, a efectos de seguir los criterios de la política emanada del concilio de Trento, que abogaba por la austeridad tradicional y por la supresión del diálogo cultural.

En definitiva, la técnica de la grisalla, que en la Península Ibérica ya había tenido su momento de gloria y que en el siglo XVI habíamos exportado a México como un instrumento de evangelización, por unas nuevas circunstancias se vuelve a recuperar en Baleares en la Edad Moderna, y abre un nuevo capítulo en la historia artística de las islas.



NOTAS

[1] Dos obras colectivas que abordan el tema del tornaviaje de las piezas de arte mueble son: VV.AA. *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinatos americanos y la metrópolis*. Sevilla: Enredars y Santiago: Andavira, 2020 y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Coord.). *Tornaviaje: Arte Iberoamericano en España.* Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021.

[2] GAMBÚS SÀIZ, Mercè. "Interpretació i programa simbòlic". En: GAMBÚS SÀIZ, Mercè; FORTEZA OLIVER, Miquela (Eds). *Les pintures murals del claustre franciscà de Sant Bonaventura de Llucmajor, Mallorca. De la restauració a la interpretació*. Palma: Edicións UIB, 2019, págs.141-204.

[3] Ibídem.Esta publicación se inscribe dentro del proceso de desarrollo de una línea de investigación abierta en Mallorca de manera excepcional a raíz de la intervención realizada en el convento de San Buenaventura de Llucmajor. Dicha intervención, además de implicar la catalogación y recuperación de las pinturas, conllevó la apertura de la investigación hacia la inclusión de otras órdenes y de la isla de Menorca.

[4] Con referencia al liderazgo evangelizador en el ámbito misionero americano, es de destacar el papel detentado por Mallorca gracias a la labor ejercida en un primer momento por el franciscano Antonio Llinàs, en el marco del siglo XVII, y posteriormente por fray Junípero Serra, en el siglo XVIII.

[5] La localización de las fuentes bibliográficas se ha circunscrito a una serie de bibliotecas públicas y especializadas de Baleares (Biblioteca Lluis Alemany, Biblioteca Diocesana de Mallorca, Biblioteca Pública de Maó y Biblioteca Pública de Ciutadella) mientras que los fondos documentales y gráficos, se han consultado en los principales archivos insulares (Archivo Diocesano de Mallorca, Archivo de la Tercera Orden Regular de la Porcíncula de Palma, Archivo Diocesano de Menorca, Archivo Municipal de Ciutadella, Archivo Histórico de Maó y Archivo del Reino de Mallorca). Para el ámbito mexicano las instituciones de mayor relevancia han sido la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM) y la Biblioteca Franciscana de la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP) en donde se conserva el acervo bibliográfico antiguo de los conventos de la provincia mexicana del Santo Evangelio y el Archivo Histórico de esta provincia.

[6] GAMBÚS SÀIZ, Mercè. "Interpretació i programa simbòlic". Op. cit., pág.181.

[7] La visita a los conventos mexicanos se ha realizado en el mes de enero de 2024 en el marco de la realización de una estancia de investigación financiada por el proyecto I+D+I 2019 que lleva por título "Estudio diagnóstico comparado entre la conservación del

patrimonio artístico religioso y sus modelos de gestión en las islas de Mallorca y Menorca". Estas visitas han sido coordinadas por profesores de la UNAM y de la UDLAP, personal del INAH y técnicos e investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas.

[8] Las pinturas de San Diego de Alaior constituyen un ejemplo de esta realidad, al tratarse de un patrimonio recientemente intervenido sobre el que se han hecho muy pocos estudios. Entre los más recientes es de destacar el realizado por MARQUÉS, M.A. "Les 35 grisalles del convent de Sant Diego". *Àmbit Revista de Cultura* (Menorca), 38 (2016), págs. 8-9.

[9] GAMBÚS SÀIZ, Mercè. "Interpretació i programa simbòlic". Op. cit., pág. 13.

[10] La investigación de las pinturas del convento y la publicación resultante fueron coordinadas por el Grupo de Investigación de Conservación del Patrimonio Artístico Religioso de la Universitat de les Illes Balears.

[11] En este libro participaron profesionales de diferentes disciplinas que tuvieron en común dos objetivos prioritarios: avanzar en el conocimiento de las pinturas murales y hacer un estudio diagnóstico.

[12] Véase MARTÍNEZ AGUILAR, José Manuel. "Formación y usos de los conventos en la provincia franciscana de Michoacán durante el virreinato". *Historia mexicana* (Ciudad de México), 70 (2020), págs. 599-643. Disponible en: https://doi.org/10.24201/hm.v70i2.4164. [Fecha de acceso: 01/02/2023]; ASHWELL, Anamaría. "Los murales de la portería del convento de San Gabriel en San Pedro Cholula: el pincel del indígena en la realización de un mural cristiano del siglo XVI". *Elementos: Ciencia y Cultura* (Puebla), 51 (2003), págs.3-9; FLORES MORÁN, Aban. "El desarrollo de la pintura mural conventual de la Orden de San Francisco en el Altiplano Central de México (siglo XVI)". *Itinerantes. Revista de Historia y Religión* (Tucumán), 17(2022), págs. 8-40. Disponible en: https://doi.org/10.53439/. [Fecha de acceso: 12/01/2024]; FONTANA CALVO, María Celia. *From Ancient Rome to Colonial Mexico: Religious Globalization in the Context of Empire*. Boulder: University Press of Colorado, 2023. Disponible en: https://doi.org/10.1353/book.11109. [Fecha de acceso: 02/01/2024]. La temática de conservación y restauración de pinturas murales ha sido ampliamente abordada en: ARROYO LEMUS, Elsa. "La restauración de la pintura novohispana en México: de la práctica artística a la disciplina profesional". *TAREA Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio* Cultural (Buenos Aires), 3 (2016), págs.12-36; GONZÁLEZ LEIVA, Alejandra. *Construcción y destrucción de conventos del siglo XVI. Una visión posterior al terremoto de 2017.* Ciudad de México: FONCA, 2019.

[13] RUIZ GOMAR, Rogelio. "El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España, De Constantino Reyes Valerio". *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 16 (62) (1991), págs.208-215. Disponible en: https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1991.62.1607. [Fecha de acceso: 10/10/2023].



[14] REYES VALERIO, Constantino. *Arte Indocristiano.* Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000.

[15] Véase, MAGALONI KERPEL, Diana. *Los colores del Nuevo Mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice Florentino*. Ciudad de México: UNAM, 2014. Otra obra que supone la primera aproximación global a la historia de la pintura en Hispanoamérica, desde la conquista hasta la independencia, es la firmada por ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan (Coords.). *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820.* Madrid: Ediciones El Viso–Fomento Cultural Banamex, 2014. En sus páginas se exploran las interacciones entre las prácticas artísticas indígenas y españolas en el siglo XVI que confluyen en la pintura mural.

[16] FLORES MORÁN, Aban. *Cambios y continuidades de la pintura mural conventual del altiplano central (1521-1640). Orígenes, tradiciones, técnicas y estilos.* Tesis doctoral. Ciudad de México: UNAM, 2020.

[17] En este sentido, la obra de GÓMEZ CANEDO, Lino. *Sierra Gorda, un típico enclave misional en el centro de México (siglos XVII-XVIII)*. Santiago de Querétaro: Provincia Franciscana de Santiago, 2011, constituye un referente sobre el tema. En ella el autor refiere el papel fundamental que los frailes de los Colegios Apostólicos de Propaganda Fide tuvieron en la evangelización de las fronteras de Nueva España a partir de mediados del siglo XVIII. Si nos ceñimos al área novohispana de la Sierra Gorda, territorio en el que se constata una presencia significativa de frailes procedentes de Baleares, son de destacar dos obras que nos remiten a este mundo misionero y a sus muestras artísticas: GUSTIN, Monique, *El Barroco en la Sierra Gorda*, *misiones franciscanas en el Estado de Querétaro, siglo XVIII*. Ciudad de México: INAH,1969 y ÁLVAREZ ICAZA, María Teresa. *Indios y misioneros en el noreste de la Sierra Gorda durante la época colonial*. Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, Fondo Editorial de Querétaro, 2015.

[18] Véase Mc CLOSKEY, Michael B. *The Formative Years of the Missionary College of Santa Cruz de Querétaro, 1683-1783*. Querétaro: Academy of american franciscan history, 1955; DE ESPINOSA, Isidro Félix. *Crónica de la provincia franciscana de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán.* Morelia: Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Morevallado, 2003.

[19] Véase PAZOS, Manuel R. *De Patre Antonio Llinás Coleegiorum Missionariorum in Hispania et America Fundatore, 1635-1693*. Vich: Editorial Seráfica, 1936; FAUS, Eduardo. "El P. Antonio Llinás y los Colegios de Misiones hispanoamericanos". *AIA* (Asunción), XVI (1921), págs.321-341; XVII (1922), págs.176-244; GILI FERRER, Antoni "El P. Antonio Llinàs y su entorno familiar". *BSAL* (Palma de Mallorca), 36 (1978), págs.81-98 y GILI FERRER, Antoni. *Antoni Llinàs, Apòstol d´Apòstols.* Palma: Comissió de les Illes Balears per a la Commemoració del V Centenari del Descobriment d´Amèrica, 1991.

[20] Véase GAMBÚS SÀIZ, Mercè. "Interpretació i programa simbòlic". En: GAMBÚS SÀIZ, Mercè; FORTEZA OLIVER, Miquela (Eds). *Les pintures murals…* Op. cit., pág.148.

[21] FORTEZA OLIVER, Miquela y NOVO MALVÁREZ, Margarita. *Los conventos de clausura de Menorca: actualidad y proyección futura*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2020.

[22] NOVO MALVÁREZ, Margarita. *Els convents de clausura de Palma. Gestió del patrimoni i turisme*. Palma: Consell de Mallorca, 2021.

[23] Véase VIDAL VILLALONGA, Andreu J. "Sant Bonaventura de Llucmajor. D´espai conventual a equipament cultural". En: JIMÉNEZ GONZÁLEZ, Xavier; LLADÓ POL, Francisca y SERRA BUSQUETS, Sebastià. *Museística i Turisme. Perspectives de futur.* Palma: Lleonard Muntaner, editor, 2022, págs. 266-280.

[24] Las pinturas murales de los conventos de San Buenaventura de Llucmajor y de San Bernardino de Petra, han sido ampliamente estudiadas por Miquela Forteza y Jaume Andreu. Véase, FORTEZA OLIVER, Miquela. "La finalidad teológica-docente de las pinturas murales de los conventos franciscanos de la época moderna: los claustros de San Buenaventura de Llucmajor y San Bernardino de Petra". *Locus Amoenus* (Barcelona), 11 (2011-2012), págs.171-180; y ANDREU GALMÉS, Jaume. "Pintura mural en el barroc mallorquí: el cas del convent de Sant Bernadí (Petra)". En: BARCELÓ I CRESPÍ, Maria; MOLL BLANES, Isabel. (Coords.). *Abadies, cartoixes, convents i monestirs: aspectes demogràfics, socioeconòmics i culturals de les comunitats religioses: segles XIII al XIX*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics, 2004, págs. 141-159.

[25] Los múltiples capítulos que componen la obra LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tornaviaje*... Op. cit., nos remiten una realidad poco conocida marcada por la llegada a España, en el periodo comprendido desde la conquista de América hasta la Independencia, de una gran cantidad de objetos artísticos de procedencia americana. No obstante, el tráfico de obras de arte fue bidireccional, de España a América pero también de América a España. El tema de retorno se centra en los objetos artísticos pertenecientes al patrimonio mueble, y en ningún caso se aborda el tornaviaje en relación con la pintura mural.

[26] El padre Llinás cuando llegó a Querétaro en 1666, detentó el cargo de lector de filosofía y dos años después ocupó una cátedra de teología en el convento mexicano de Valladolid. En 1679 fue nombrado lector y custodio provincial de Michoacán y en 1683 prefecto de las Misiones de las Indias Occidentales por la Sagrada Congregación de Propaganda Fide. Véase ESCANDÓN BOLAÑOS, Patricia. *La provincia franciscana de Michoacan en el siglo XVII*. Tesis doctoral. Ciudad de México: UNAM,1999, pág. 155.



[27] RATTO, Cristina. *Arte, retórica visual y estrategias de evangelización en las misiones franciscanas de la Sierra Gorda. Siglo XVIII*. Ciudad de México: UNAM, 2019, pág. 253.

[28] RUBIAL GARCÍA, Antonio. "Estrategias de impacto. La llegada de los padres apostólicos de Propaganda Fide a Querétaro". En: MAYER, Alicia y DE LA TORRE VILLAR, Ernesto (Eds.). *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas y UNAM Editores, 2004, págs.263-273.

[29] GAMBÚS SÀIZ, Mercè. "Interpretació i programa…". Op. cit., pág.143.

[30] Hablamos de vuelta a Mallorca porque, según afirma Mercè Gambús, "la grisalla ya había tenido en Mallorca un itinerario en la pintura mural a partir de episodios puntuales en el siglo XVI tal y cómo demuestran tres pinturas encontradas en una casa particular de Alcudia y una cuarta localizada en el antiguo hospital de la villa de Petra". Véase GAMBÚS SÀIZ, Mercè. "Interpretació i programa …". Op. cit., pág.172.

[31] Los primeros murales franciscanos fueron pintados en blanco y negro, a los que con posterioridad se unió el color rojo, principalmente en cenefas y grutescos. Por último, triunfa una propuesta polícroma. Véase FLORES MORÁN, Aban. "El desarrollo…". Op. cit., pág.39.

[32] El color también había llegado a España desde Europa a finales del siglo XVI, pero su uso se limitaba a la pintura noble, al desarrollo de programas pictóricos clasicistas de tradición culta. A finales del XVII en los conventos de Baleares lo que se pretendió fue recuperar aquellos otros programas de tradición más popular.

[33] La pintura mural en grisalla puede ser considerada cómo la herramienta principal con la que los franciscanos en Mesoamérica lograron transmitir los principios de la nueva religión. Véase RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España. (1523/24 a 1572*). México: FCE, 1994.


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# EL PATRIMONIO INDUSTRIAL ALMERIENSE. PERCEPCIÓN SOCIAL PARA SU USO TURÍSTICO

# THE INDUSTRIAL HERITAGE OF ALMERIA. SOCIAL PERCEPTION FOR TOURISM USE


## Resumen

El patrimonio industrial muestra el desarrollo económico en el pasado y contribuye como recurso turístico en el presente y futuro de nuestras ciudades. El estudio realizado a través de una encuesta sobre el patrimonio industrial almeriense y su implicación en el sector turístico confirma que la diversidad existente en este territorio es considerada un elemento clave en el desarrollo patrimonial y cultural de la provincia que requiere ser intervenido y puesto en valor.



## Palabras clave

Almería (España), Análisis factorial, Encuesta, Patrimonio industrial, Turismo sostenible.



## Almudena García-Ruiz

Universidad de Granada, España

Arquitecta especializada en rehabilitación arquitectónica y sus investigaciones se centran en el patrimonio industrial. Ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales y en publicaciones de esta temática.



## Abstract

Industrial heritage shows the economic development in the past and contributes as a tourist resource in the present and future of our cities. The study is carried out by a survey on Almería's industrial heritage and its role in the tourism sector, which confirms that the existing diversity in this territory is considered a key element in the heritage and cultural development of the province that requires preservation and promotion



## Key words

Factorial analysis, Industrial heritage, Survey, Sustainable tourism, Tourism resource.



## M.ª Paz Sáez-Pérez

Universidad de Granada, España

Doctora y profesora de la UGR desde 1992, con docencia en grado y máster. Autora de numerosos artículos indexados y congresos internacionales. Sus líneas de investigación se centran en el estudio del patrimonio arquitectónico.



ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 13/IX/2023
Fecha de revisión: 02/V/2024
Fecha de aceptación: 02/V/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



Códigos ORCID:
Almudena García-Ruiz: 0000-0001-9055-0185
Mª Paz Sáez-Pérez: 0000-0001-9725-1153



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0021

# EL PATRIMONIO INDUSTRIAL ALMERIENSE. PERCEPCIÓN SOCIAL PARA SU USO TURÍSTICO

## 1. INTRODUCCIÓN

El patrimonio cultural de un país abarca distintas tipologías e incluso diferentes denominaciones, lo que implica formas diferentes de ser valorados por la sociedad[1]. Para garantizar su óptima conservación, tal y como establece la Carta de Atenas de 1931, es necesario el respeto a los pueblos en los que se localizan. Esta afirmación alude a todos los elementos patrimoniales incluidos los que se encuentran en desuso actualmente y que no solo hace las ciudades menos amables, sino que también supone un grave perjuicio al medio ambiente, sin olvidar el rechazo que hacia este tipo de patrimonio cultural reconoce la sociedad[2].

El patrimonio industrial considera a las denominadas arquitecturas e infraestructuras que fueron testigo del desarrollo industrial a escala mundial, y que en los últimos años acoge un nivel de desaparición gradual que debe ser considerado[3]. Esto es debido, en gran parte, a las dudas y controversia que supone el reconocer que los enclaves fabriles históricos son parte del patrimonio cultural del territorio al que pertenecen[4]. Sin embargo, el auge por el estudio del patrimonio industrial en diversas disciplinas ha supuesto que en numerosas organizaciones se trabaje en el estudio y recuperación de este tipo de patrimonio cultural, siendo ejemplos destacados la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y la Cultura (UNESCO), The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage (TICCIH) y International Council on Monuments and Sites (ICOMOS)[5].

A pesar de que la admiración por el patrimonio cultural viene desde la antigüedad, no fue hasta finales del siglo XX cuando se inician las primeras intervenciones que permitan su recuperación y puesta en valor. A ello ayudó también la Declaración de Sitio de Patrimonio Mundial (WHS), en el año 1978, por la UNESCO, con el fin de otorgar a ciertos sitios naturales o culturales la importancia histórica y cultural que merecen, con el objetivo de su preservación[6]. En la actualidad, la arquitectura se enfrenta a un reto importante para crear ciudades más sostenibles[7], por lo que la recuperación y conservación de estos elementos históricos debe de hacerse mediante la reutilización adaptativa[8], con el fin de dar respuesta a nuevas demandas sociales y económicas, pero sin perder sus valores históricos y culturares[9].

La declaración de WHS es considerada como una estrategia para fomentar el auge del turismo y la economía local, a pesar de que, en ocasiones, suponga un conflicto de intereses entre municipios[10]. Sin embargo, este reconocimiento ha aumentado significativamente con el trascurso de los años por diversos motivos, siendo el turismo uno de ellos. A nivel internacional, existen evidencias de que la protección del patrimonio cultural provoca un auge significativo en la actividad turística, siendo muestra de ello países como Eslovaquia[11], Egipto[12] e Italia[13]. Lo que sin duda revierte en la mejora de la economía, siendo el turismo responsable del 11,7% del PIB de España en el año 2022[14]. A su vez, el patrimonio cultural contribuye al desarrollo sostenible de la actividad turística de la sociedad actual, suponiendo esto el crecimiento de las urbes y un apoyo para la conservación de la historia de las ciudades[15]. El turismo es así considerado como una de las principales actividades económicas de mayor relevancia en todo el mundo[16]. La actividad turística es muy estudiada en el ámbito científico, no solo desde la perspectiva financiera, sino la relacionada con factores como el medio ambiente y la cultura, ya que influyen positivamente en la economía local y propician la aparición de nuevos empleos e ingresos[17].

Este sector no reconoce únicamente un gran peso en la economía mundial y nacional, sino que asimismo se implementa de forma significativa en la Agenda 2030 mencionándose expresamente en las metas 8 y 12 enfocadas en el desarrollo de políticas y prácticas que promuevan el turismo y el consumo sostenible[18].

Frente a los factores positivos, hoy en día, la problemática del denominado "sobreturismo", amenaza con la posible pérdida el patrimonio cultural en las áreas rurales y urbanas, consecuencia de la sobrecarga de servicios en las ciudades a causa de esta actividad lo que en numerosas ocasiones provoca un impacto negativo en el territorio[19].

Por otra parte, se encuentran los ciudadanos y la sociedad en general, que siendo los que disfrutan de estos espacios en calidad de visitantes y residentes, necesitan involucrarse en la implementación y gestión de la actividad turística, siendo testigos en tiempo real de las iniciativas de sostenibilidad dentro de los destinos[20]. En línea con lo comentado, los ciudadanos disponen de potencial para facilitar información en directo desde sus perspectivas únicas ofreciendo información sobre los objetivos relacionados con la sostenibilidad de los destinos. Siendo a su vez un concepto fundamental en el turismo sostenible la implicación de las distintas partes interesadas, consiguiendo un equilibrio entre el desarrollo económico, el bienestar social y una ciudad amable[21].

El presente artículo tiene como principal objetivo poner en valor el patrimonio industrial de la provincia de Almería a través del conocimiento de su diversidad tipológica, su influencia en la sociedad y en su territorio, poniendo de manifiesto las posibilidades que ofrece este conjunto de bienes vinculados a la actividad turística en sus distintas localizaciones.



## 2. OBJETO DE ESTUDIO

Los orígenes de la actividad industrial en Almería se corresponden con la artesanía y la pesca, presente en civilizaciones antiguas[22], aunque fue a finales del siglo XVIII cuando la provincia experimenta un gran desarrollo social, económico y urbano gracias al auge de esta actividad, por lo que se construyeron y pusieron en marcha infraestructuras y edificios necesarios[23]. El patrimonio industrial almeriense destaca, especialmente, por los vestigios de los sectores agrícola, ferroviario, metalúrgico y el sector minero[24], adquiriendo este último tipo atención internacional gracias a enclaves de extraordinaria relevancia y las instalaciones e infraestructuras que este oficio requería[25]. En esta actividad económica estaban involucrados importantes instituciones de la época, como el Papado de Roma y la Corona

de España. Destaca que, durante el mencionado siglo, las minas de Rodalquilar fueron unas de las más importantes de Europa, junto con las de Tolfa, en Italia, y las de Lorca y Mazarrónen España (figura 1). En estas explotaciones auríferas surge la técnica metalúrgica de la cianuración, con un elevado reconocimiento internacional[26]. Este auge de la minería provocó que la revolución agrícola europea del siglo XIX, con el que se multiplicaron las cosechas y se redujo la mano de obra, quedara reducida al cultivo del huerto familiar[27].

Respecto al contexto turístico, la provincia de Almería se mantuvo al margen del boom reconocido en el litoral mediterráneo de los años sesenta y setenta, lo que ha permitido que, en la actualidad, se pueda desarrollar una actividad turística relacionada con espacios naturales poco deteriorados, pudiendo esto posicionar a este territorio en un enclave turístico único a nivel europeo[28].

El reconocimiento y puesta en valor del patrimonio industrial ha provocado un cambio en el consumo de prácticas culturales, destacando el turismo, ya que sus aportaciones implican la revitalización de territorios alejados de los centros más dinámicos de la actividad turística. Cada vez es más recurrente emplear como recurso turístico elementos pertenecientes al patrimonio industrial que han sido reutilizados de manera selectiva según los principios de sostenibilidad y desarrollo responsable del territorio[29]. En Almería existen intervenciones en este tipo de patrimonio que han supuesto su puesta en valor y empleo con fines turísticos. Ejemplo de ello son el Molino harinero de Los Méndez (Níjar), transformado en un punto de información turística[30]; el Molino del Lugar (Adra), una antigua almazara con uso museístico[31]; y la Estación de Ramalillo en Serón, convertida en restaurante[32]. Hoy en día, destaca, especialmente, la recuperación de los vestigios de la minería, siendo ejemplo el embarcadero el Cable Inglés, en la capital, como mirador[33]; la Mina Rica, del Pilar de Jaravía, convertida en accesible para visitar la Geoda de Pulpí[34]; la Mina Higuera, visitable en Bédar[35]; la Fundición de San Andrés (Adra), con uso museístico; las Minas de Azufre de las Balsas de Gádor, pertenecientes a un itinerario senderista; y El Arteal de Cuevas del Almanzora, también recuperado como ruta peatonal cultural[36].





*Fig. 1. Canteras en Cerro del Cinto y sus instalaciones auxiliares. 2023. Rodalquilar, Níjar (Almería). España. Fotografía: Autoras.*

Para el desarrollo de la presente investigación, se ha llevado a cabo, previamente, el estudio de 412 ejemplares del patrimonio industrial almeriense[37], clasificados en función del origen de la actividad productiva desarrollada y principal consecuencia de los elementos patrimoniales reconocidos en el estudio por los encuestados. En total resultan 7 grupos (ver tabla 1), destacando en importancia por el número de ejemplares, agricultura (molinos harineros, almazaras y bodegas), artesanía (talleres de cerámica, tenerías y telares), industria azucarera (fábricas azucareras), minería (cargaderos de mineral, fundiciones, silos y cotos, entre otros), pesca (puertos pesqueros y balsas de salazón), industria salinera (salinas) y otras industrias, como la eléctrica, papel, petrolífera y el trabajo de la piel.

Concretamente, la agricultura, máximo exponente del conjunto de bienes estudiados, se reconoce con un 66,02% de las localizaciones, siendo la minería con un 24,03% el segundo grupo más representativo. El resto de los grupos se consideran minoritarios, siendo la industria del azúcar, artesanía, pesca, y salinera, con cifras menos representativas, 2,67%, 2,67%, 1,94% y 1,21%, respectivamente. Finalmente, el grupo denominado otras industrias reconoce una representatividad del 1,46%. Este conjunto de bienes está presente de manera desigual en sus comarcas, siendo los territorios de Bajo Andarax y Campo de Níjar los que reconocen un porcentaje más elevado respecto de las comarcas de Campo de Tabernas y Los Vélez (figura 2).

La entidad, número y localización en su mayoría urbana en todo este territorio, pone de manifiesto que el patrimonio industrial es una herramienta potencial de crecimiento urbano, pero su abandono puede impedir que esto sea posible, por lo




*Fig. 2. Elaboración propia. Porcentaje de bienes conocidos en cada comarca.*

que el estudio y reconocimiento de este tipo de patrimonio permitirá dotar a estos bienes de nuevos usos, tanto turísticos como administrativos, entre los más habituales o cualquier otro que se considere, ofreciendo una nueva lectura a estos espacios para la recreación, el ocio y el consumo[38].

## 3. METODOLOGÍA Y TRATAMIENTO DE DATOS

El marco metodológico de esta investigación está basado en una encuesta llevada a cabo en el año 2022, realizada mediante un formulario online de Google Forms en español y a través de una muestra aleatoria, obteniendo un total de 950 encuestados. Se divide en 5 bloques en los que se tratan diferentes aspectos relacionados con el patrimonio industrial y la actividad turística wen Almería, la motivación de los desplazamientos, las características de la actividad turística



*Tabla 1. Porcentaje y número de bienes patrimoniales de las industrias reconocidas en el territorio almeriense.*

| | Agricultura | Artesanía | Industria del azúcar | Minería | Pesca | Industria de la sal | Otras industrias |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| % | 66,02% | 2,67% | 2,67% | 24,03% | 1,21% | 1,94% | 1,46% |
| N.º | 272 | 11 | 11 | 99 | 5 | 8 | 6 |

llevada a cabo, la vinculación del encuestado con este territorio, su conocimiento sobre estos bienes, tipos de patrimonio conocidos, así como datos sobre la población encuestada.

Posteriormente, con las respuestas obtenidas a través del formulario, se realiza un análisis factorial con el programa informático IBM SPSS Statistics 28.0. El análisis realizado permite obtener valores máximos y mínimos, frecuencias expresadas en porcentajes, valores medios de respuesta, y el estudio comparativo del promedio de respuestas. Finalmente, para la realización del análisis factorial de estos datos se estudió gráficamente la relación entre las variables, analizando diversas correspondencias entre los tipos de patrimonio industrial, su estado de conservación y el empleo de estos bienes para el uso turístico.

## 4. RESULTADOS

Respecto de la muestra que realiza la encuesta, (ver figura 3), se confirma que los rangos de edad establecidos tienen una participación similar, excepto los mayores de 65 años que representan un 6,5%. En más de un 90% son españoles y en un porcentaje del ≈50% se trata de población en activo con estudios universitarios de grado.

A continuación, se muestran los resultados sobre la temáticas turismo y patrimonio en la provincia de Almería.

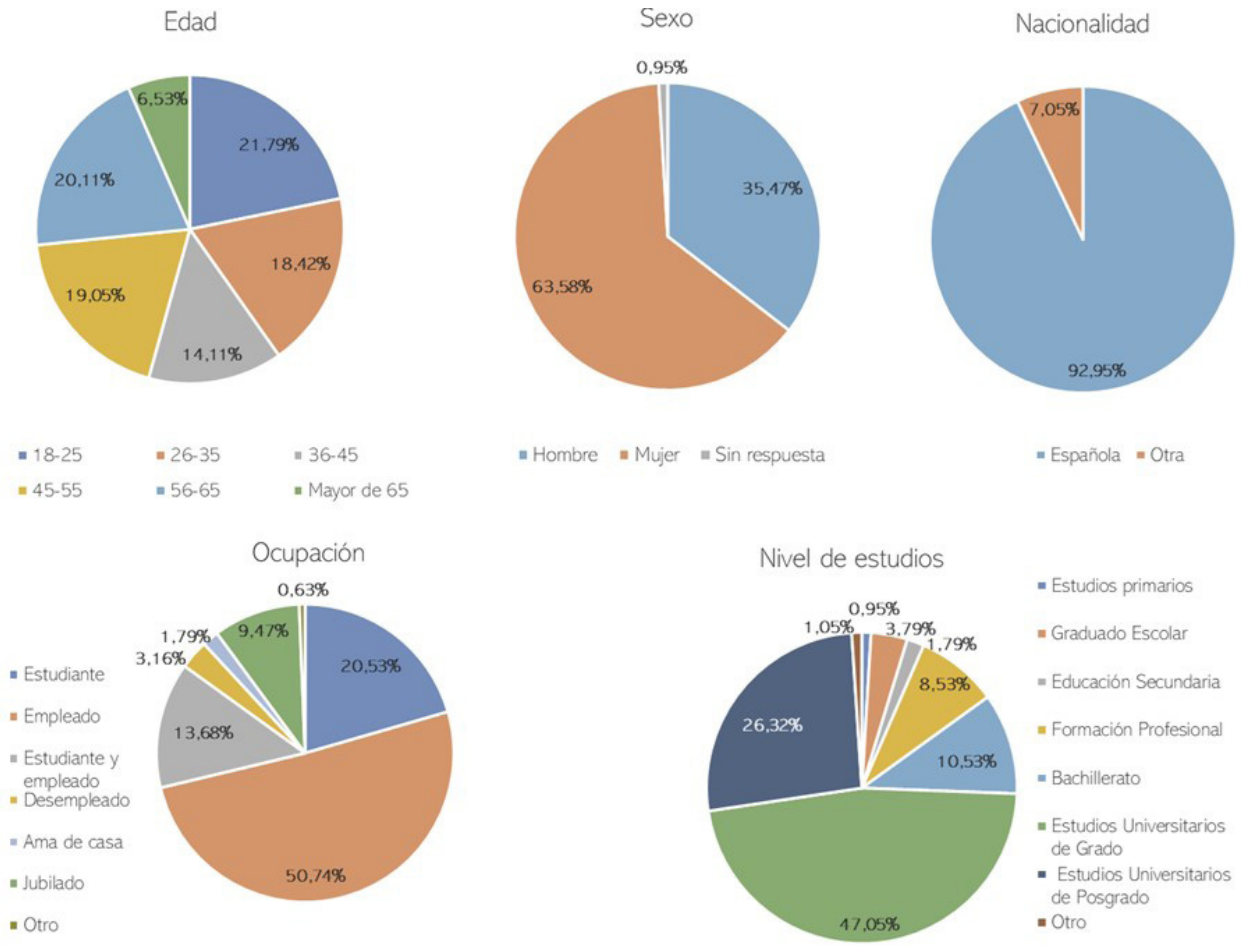



*Fig. 3. Elaboración propia. Diagramas de las variables estadísticas de edad, sexo, nacionalidad, ocupación y nivel de estudios.*

Relacionado con el contexto turístico, las respuestas obtenidas confirman que aproximadamente un 85% de los encuestados ha visitado la provincia con fines turísticos, si bien la elección se debe preferentemente a sus playas y espacios naturales (58%), frente al 10% que lo hace por sus monumentos y edificios y el 8% cuya motivación es principalmente sus actividades de ocio y deportivas. Siendo el resto de las razones de elección totalmente ajenas al patrimonio industrial (ver figura 4).

En cuanto al tipo de visitas, la figura 5 muestra que más del 50% de los encuestados realizan visitas ocasionales a la provincia confirmando, además, que el 80% volverían a elegir Almería como destino turístico.

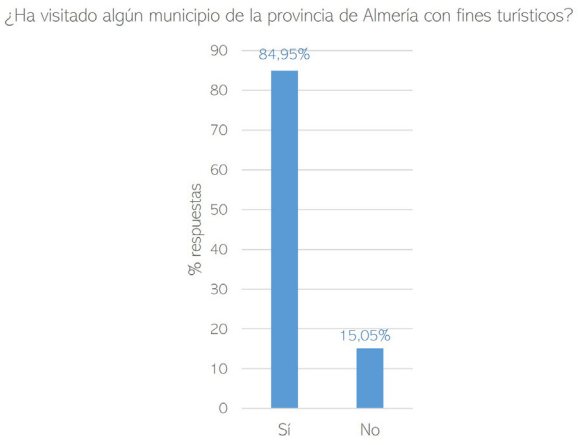
Centrados en la temática sobre el patrimonio industrial en Almería, y su relación con el desarrollo turístico, la figura 6 muestra que casi el 80% considera que este tipo de patrimonio influiría muy positivamente en el aumento de dicha actividad, sin embargo, en la figura 7, más del 70% de los encuestados confirma que no es conocido.

En la misma línea de respuesta nos encontramos la figura 8, en la que, frente a la importancia ofrecida al conjunto de bienes estudiados y su influencia en la actividad turística, sólo el 53% de los encuestados conoce alguna infraestructura o edificio en la provincia. Lo que se puede interpretar como un conocimiento no especializado que por tanto no es reconocido posteriormente en elementos concretos, al menos para un porcentaje superior al 45% de los encuestados.

Centrados en el tipo de patrimonio más representativo en Almería, la figura 9 muestra para cada grupo la selección realizada por los encuestados, destacando frente al resto el patrimonio agrícola (27,48%), seguido del patrimonio pesquero (19,46%) y minero (16,10%). De entidad algo menor se reconoce el patrimonio derivado de la artesanía y la industria de la sal (≈12%), siendo poco conocidos el patrimonio correspondiente a la industria del azúcar y el grupo de otras industrias (1-2%).

En cuanto al reconocimiento de forma específica de algún elemento del patrimonio estudiado, los porcentajes son diferentes. La figura 10 ofrece, agrupados por tipología, los más reconocidos, indicando un 66,10% de los encuestados algún elemento perteneciente al grupo de la minería siendo los más mencionados el Cable Inglés, las Minas de Rodalquilar, las Menas de Serón y la Estación de Ferrocarril de Almería. En menor





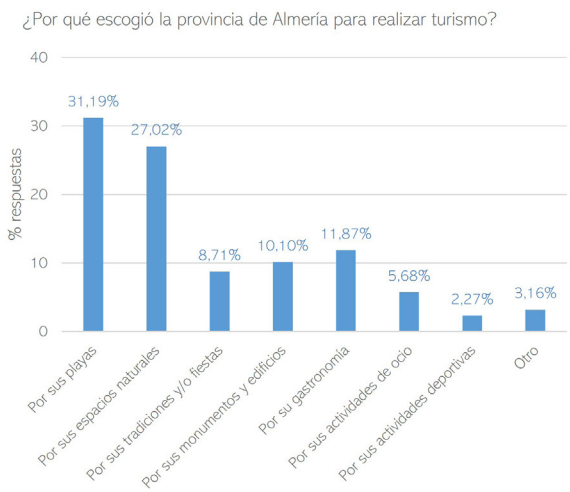




*Fig. 4. Elaboración propia. Respuestas del contexto turístico en la provincia de Almería.*

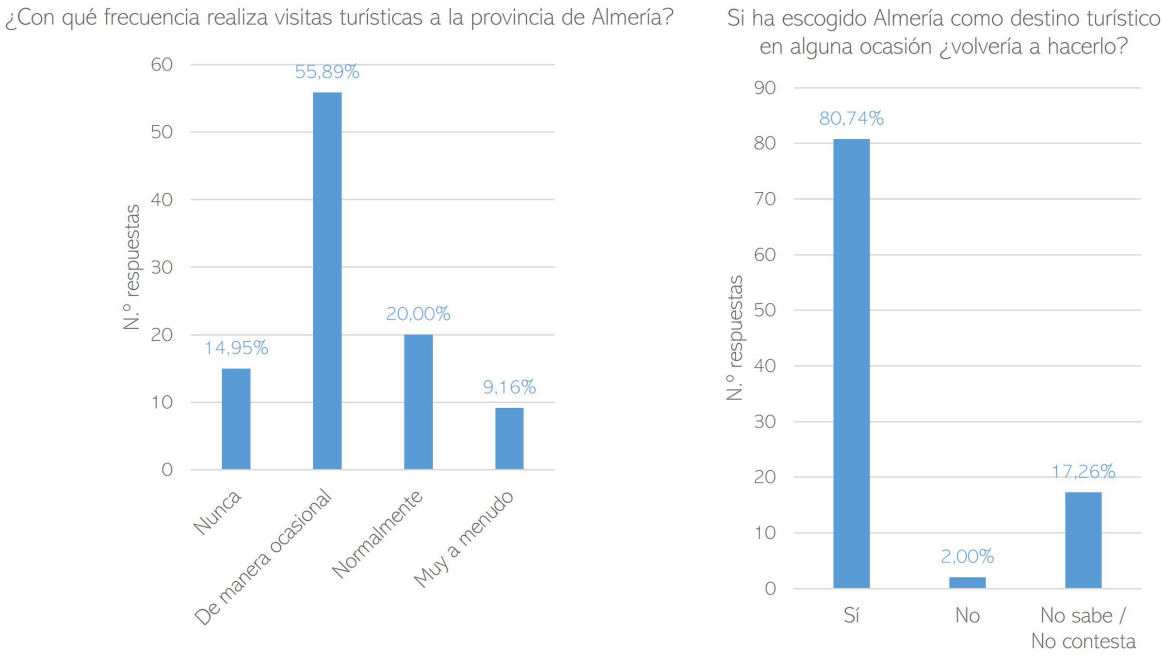



*Fig. 5. Elaboración propia. Respuestas al tipo de visitas turísticas en Almería.*



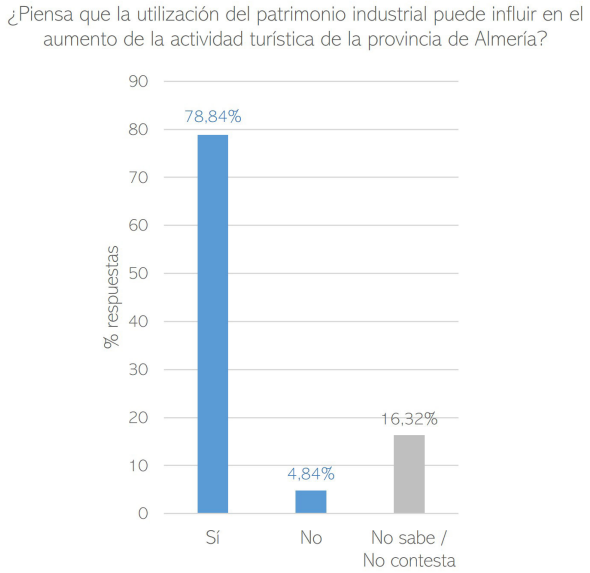



*Fig. 6. Elaboración propia. Porcentaje de respuestas sobre el desarrollo turístico en Almería y su patrimonio industrial.*

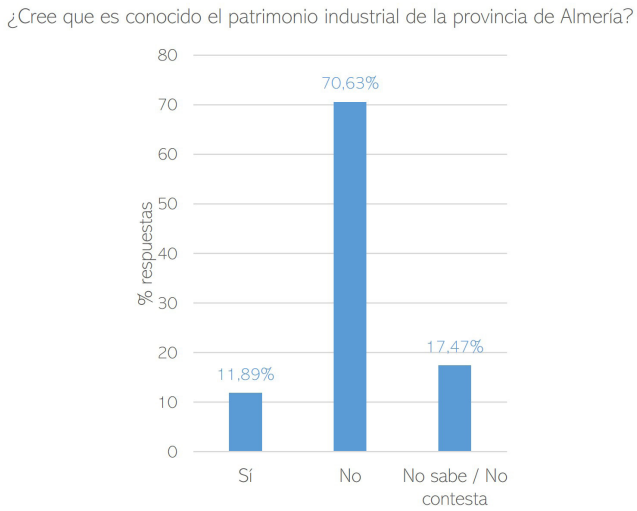



*Fig. 7. Elaboración propia. Respuestas de los encuestados sobre si consideran si es conocido o no el patrimonio industrial en Almería.*

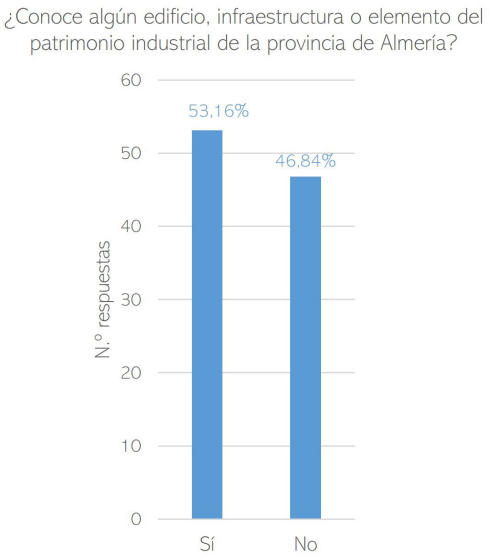



*Fig. 8. Elaboración propia. Gráfica sobre el conocimiento del patrimonio industrial almeriense.*

medida fueron citados edificios e infraestructuras de la industria de la sal, la agricultura, la pesca, la artesanía y la industria del azúcar (9,02%, 8,71%, 3,89%, 1,87%, 1,71% y 1,09%, respectivamente) destacando de estos grupos las Salinas de Cabo de Gata. Con un 1,87% se reconocía al grupo de otras industrias. Es reseñable que, a pesar de que la industria agrícola es la reconocida como más representativa de este conjunto de bienes, solo unos pocos encuestados mencionaron algún ejemplar de este sector.

En relación con el tratamiento actual del patrimonio estudiado, casi la mitad de los encuestados (47,37%) consideran que las Administraciones Públicas no están realizando una labor idónea hoy en día. Por otro lado, en términos generales, el 23,74% establecen que estos bienes presentan un estado de conservación adecuado, frente a una consideración negativa que alcanza casi el 40% (38,95%).

## 5. CONCLUSIONES

El estudio realizado a través de la encuesta permite conocer las posibilidades que presenta el patrimonio industrial en Almería, conocida la gran diversidad de ejemplares que existen repartidos por toda su geografía. Su reconocimiento y la consiguiente dedicación, en línea con las respuestas obtenidas, permite asegurar el interés y la capacidad que el mismo puede conseguir como referente de la actividad turística en toda la provincia.

Las principales conclusiones de esta investigación en relación con el patrimonio industrial y su implicación en el desarrollo del turismo son las siguientes:

En primer lugar, se reconoce la validez del estudio mediante encuesta, tanto por la temática como por la muestra, que se reconoce en una amplia mayoría visitante de la provincia (sólo el 15% indica que no la ha visitado). Lo que corrobora la importancia de este tipo de patrimonio en relación con el desarrollo turístico.

Además, se confirma que, en la actualidad, para una gran mayoría, los intereses turísticos de esta localización son diferentes y no relacionados con el patrimonio. Sin embargo, las motivaciones principales para escoger este territorio como destino turístico (por sus playas y espacios naturales) podrían estar relacionados con elementos



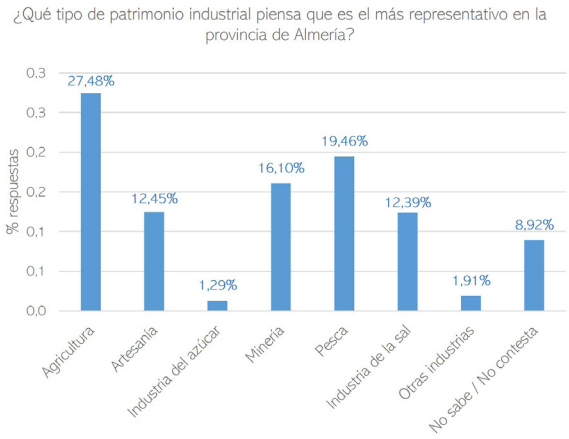



*Fig. 9. Elaboración propia. Patrimonio industrial más representativo en la provincia de Almería.*

de industrias como la pesquera, la salinera y la minera, fundamentalmente para el grupo de bienes que se localizan próximos a la costa. Por otro lado, la rehabilitación con fines turísticos del conjunto de bienes de industria podría hacer escoger esta provincia por sus monumentos y edificios, e incluso por sus actividades de ocio y deportivas, lo que daría a conocer enclaves con menos reconocimiento hoy en día. En definitiva, con estos resultados, se afirma que el otorgarle un uso que genere un interés turístico fomentaría la puesta en valor de este patrimonio.

Respecto del patrimonio industrial existente, este es conocido con carácter general, y de nuevo pueden destacarse aquellos bienes pertenecientes a los grupos agrícola, pesquero y minero. Este conocimiento coincide con el tipo de bienes en el que se han llevado a cabo acciones de recuperación y puesta en valor en diversas localizaciones de la provincia, lo que refleja la capacidad que tienen dichas intervenciones patrimoniales, no sólo en la recuperación de este tipo de patrimonio, sino en el reconocimiento del mismo y la generación de recursos a través de diferentes vías. A su vez, existe un gran desconocimiento de un elevado número de encuestados del resto de industrias, lo que pone de manifiesto la necesidad de dar a conocer este tipo de patrimonio en pro de su recuperación y apuesta por su inclusión como atractivo turístico. La gestión sostenible de estos recursos pertenecientes al turismo podría generar un elevado desarrollo económico y territorial en esta provincia.

Por otra parte, los conocedores de este contexto patrimonial confirman la amplia variedad de bienes que existen en Almería, y lo hacen con elementos que, afortunadamente hoy en día son visibles en sus principales ciudades, y sobre los que se reconoce algún tipo de actuación de conservación y mantenimiento, de ahí que los más conocidos pertenezcan a los grupos del patrimonio mineral, la industria de la sal y la agricultura.

La importancia de este patrimonio en la provincia, no sólo por el número de ejemplares, sino por la singularidad y variedad de este, requiere estudios específicos que aporten la información necesaria, que permitan conocer las necesida-



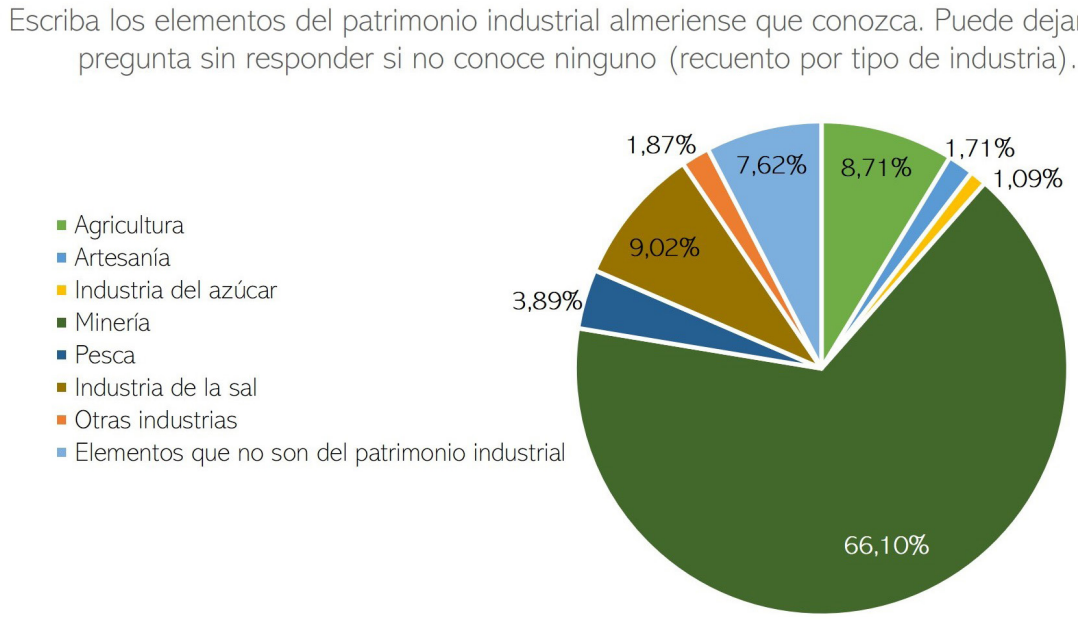



*Fig. 10. Elaboración propia. Tipologías reconocidas del patrimonio industrial almeriense.*

des y desarrollar propuestas de intervención, recuperación y puesta en valor, tanto de forma individual como en conjuntos industriales, según la casuística de cada una de las tipologías y localizaciones.

Tras la investigación realizada y la consulta de referencias sobre la recuperación de patrimonio industrial con fines turísticos en la provincia almeriense, se confirma que es esencial implementar actuaciones estratégicas que pongan en valor la rica herencia industrial de este territorio. En línea con otras experiencias[39], estas iniciativas pueden incluir la restauración y conservación de antiguos sitios mineros, fábricas y otros edificios históricos, transformándolos en museos interactivos y centros de interpretación que describan la historia industrial de la región, sus valores y oportunidades. Además, es fundamental desarrollar rutas turísticas temáticas que integren estos espacios con el entorno natural y cultural de Almería, ofreciendo experiencias inmersivas y educativas a los visitantes. La promoción de estas rutas mediante campañas de marketing digital y la colaboración con operadores turísticos especializados también resulta crucial para atraer a un público más amplio. Finalmente, organizar eventos culturales, talleres y actividades didácticas relacionadas con el patrimonio industrial puede enriquecer la oferta turística y fomentar un mayor interés por este valioso aspecto de la identidad almeriense.

En definitiva, el reconocimiento de este tipo de patrimonio, junto a la diversidad de posibilidades que ofrece, supone, sin duda, un beneficio importante para esta provincia, pudiendo ser las experiencias turísticas su principal aporte, además de generar sinergias en otros sectores relevantes del ámbito económico del área en el que se lleven a cabo estas actividades.



NOTAS

[1] VV.AA. “Opportunities of the multicriteria methods in the study of immovable assets of the Spanish industrial heritage”. *Procedia Engineering* (Oxford), 132 (2015), págs. 175-182. Disponible en: https://doi.org/10.1016/j.proeng.2015.12.467. [Fecha de acceso: 16/06/2023].

[2] CSURGÓ, Bernadett y SMITH, Melanie K. “Cultural Heritage, Sense of Place and Tourism: An Analysis of Cultural Ecosystem Services in Rural Hungary”. *Sustainability* (Basilea), 14 (2022), págs. 1-24. Disponible en: https://doi.org/10.3390/su14127305. [Fecha de acceso: 28/05/2023].

[3] AIMIN, Li y WAHIZA, Abdul Wahid. “Conservation Situation and Social Network Analysis of Industrial Heritage in Tangshan City, China”. *International Journal of Art & Design (IJAD)* (Shah Alam), 7 (2023), págs. 16-28. Disponible en: https://zenodo.org/record/7539717#.ZCwQX3ZBy3A. [Fecha de acceso: 16/06/2023].

[4] VV.AA. “Identification of determinants during the registration process of industrial heritage using a regression analysis”. *Journal of Cultural Heritage* (París), 58 (2022), págs. 23-32. Disponible en: https://doi.org/10.1016/j.culher.2022.09.013. [Fecha de acceso: 16/06/2023].

[5] PREITE, Massimo. “Patrimonio industrial y lista de la UNESCO. La cooperación entre TICCIH e ICOMOS – El paisaje industrial como paisaje cultural”. En: ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel (Coord.). *Resiliencia, innovación y sostenibilidad en el Patrimonio Industrial. Los ojos de la memoria*. Gijón: Centro de Iniciativas Culturales y Sociales, 2019, pág. 23.

[6] UNESCO. “World Heritage List Statistics”. *UNESCO World Heritage Convention* (2023). Disponible en: https://whc.unesco.org/. [Fecha de acceso: 30/03/2023]. VV.AA. “Disappearance and Sustainability of Historical Industrial Areas in Osijek (Croatia): Three Case Studies”. *Buildings* (Basilea), 12 (2022), págs. 2-24. Disponible en: https://doi.org/10.3390/buildings12020196. [Fecha de acceso: 01/06/2023]. VV.AA. “European cultural heritage and tourism flows: The magnetic role of superstar World Heritage Sites”. *Papers in Regional Science* (Angra do Heroísmo), 100 (2021), págs. 101-122. Disponible en: https://doi.org/10.1111/pirs.12562. [Fecha de acceso: 27/05/2023].

[7] VV.AA. “Circular Evaluation for Ranking Adaptive Reuse Strategies for Abandoned Industrial Heritage in Vulnerable Contexts”. *Buildings* (Basilea), 13 (2023), págs. 1-17. Disponible en: https://doi.org/10.3390/buildings13020458. [Fecha de acceso: 01/06/2023]. VV.AA.

"Flood risk assessment of urban cultural heritage based on PSR conceptual model with game theory and cloud model –A case study of Nanjing". *Journal of Cultural Heritage* (París), 58 (2022), págs. 1-11. Disponible en: https://doi.org/10.1016/j.culher.2022.09.017. [Fecha de acceso: 27/05/2023].

[8] CUERVA, Eva, URBANO, Judith y CORNADÓ, Còssima. "Recovering Industrial Heritage: Restoration of the Wine Cellar Cooperative in Falset (Catalonia, Spain)". *Buildings* (Basilea), 9 (2019), págs. 1-26. Disponible en: https://doi.org/10.3390/buildings9120243. [Fecha de acceso: 16/06/2023]. SMITH, Brian y RIPP, Mathias. "Guidelines for sustainable cultural tourism. A Unique Opportunity for Change Post Covid-19". *Regensburg: Department for Culture - World Heritage Coordination* (2020). Disponible en: www.regensburg.de/. [Fecha de acceso: 04/06/2023].

[9] GUNJIĆ, Lana. "Local perceptions of cultural heritage and tourism". *Ge-conservación* (Madrid), 11 (2017), págs. 57-62. Disponible en: https://doi.org/10.37558/gec.v11i0.452. [Fecha de acceso: 01/06/2023]. KUMAR, Alok. "Cultural and heritage tourism: A tool for sustainable development". *Global Journal of Commerce & Management perspective* (Haryana), 6 (2017), págs. 56-59. Disponible en: https://www.longdom.org/. [Fecha de acceso: 27/05/2023]. VV.AA. "Valuing the socio-economic benefits of built heritage: Local context and mathematical modelling". *Journal of Cultural Heritage* (París), 39 (2019), págs. 229-237. Disponible en: https://doi.org/10.1016/j.culher.2019.02.016. [Fecha de acceso: 01/06/2023].

[10] VV.AA. "Heritage tourism stakeholder conflict: a case of a World Heritage Site in China". *Journal of Tourism and Cultural Change* (Clevedon), 18 (2020), págs. 267-287. Disponible en: https://doi.org/10.1080/14766825.2020.1722141. [Fecha de acceso: 16/06/2023]. VV.AA. "The Impact of Heritage Tourism to Local Culture and Economy". *Pertanika Journals - Social Sciences & Humanities* (Malasia), 25 (2017), págs. 315-322. Disponible en: http://www.pertanika.upm.edu.my/. [Fecha de acceso: 05/06/2023]. VV.AA. "Tourist Participation in the Preservation of World Heritage –A Study at Bayon Temple in Cambodia". *Journal of Cultural Heritage* (París), 50 (2021), págs. 163-170. Disponible en: https://doi.org/10.1016/j.culher.2021.05.001. [Fecha de acceso: 27/05/2023].

[11] GOMAA AWAAD, Ahmed Awaad. "Cultural Heritage Management and Sustainable Tourism in Historical Cities (Case study: Durrat Al Nil Park, Station square and the old tourist market in the historical Aswan City – Egypt)". *Engineering Research Journal (ERJ)* (El Cairo), 1 (2022), págs. 138-157. Disponible en: https://erjsh.journals.ekb.eg/. [Fecha de acceso: 05/06/2023].

[12] BITUŠÍKOVÁ, Alexandra. "Cultural heritage as a means of heritage tourism development". *Muzeológia a kultúrne dedičstvo* (Bratislava), 9 (2021), págs. 81-95. Disponible en: https:// doi.org/10.46284/mkd.2021.9.1.5. [Fecha de acceso: 05/06/2023].

[13] VV.AA. "Cultural tourism development and the impact on local communities: a case study from the South of Italy". *CERN Idea Square Journal of Experimental Innovation* (Ginebra), 4 (2020), págs. 19-24. Disponible en: https://doi.org/10.23726/cij.2020.1054. [Fecha de acceso: 06/06/2023].



[14] MINISTERIO DE INDUSTRIA, COMERCIO Y TURISMO. *Estrategia de Turismo Sostenible de España 2030* (2023). Disponible en: https://turismo.gob.es/. [Fecha de acceso: 21/06/2023].

[15] VV.AA. "Joint development of cultural heritage protection and tourism: the case of Mount Lushan cultural landscape heritage site". *Heritage Science* (Londres), 9 (2021), págs. 2-16. Disponible en: https://doi.org/10.1186/s40494-021-00613-1. [Fecha de acceso: 06/06/2023].

[16] VV.AA. "Cultural Heritage and Tourism Basis for Regional Development: Mapping of Scientific Coverage". *Sustainability* (Basilea), 11 (2019), págs. 1-21. Disponible en: https://doi.org/10.3390/su11216034. [Fecha de acceso: 29/05/2023]. VV.AA. "Tourism and GDP: A Meta-analysis of Panel Data Studies". *Journal of Travel Research* (Melbourne), 52 (2013), págs. 745-758. Disponible en: https://doi.org/10.1177/0047287513478500. [Fecha de acceso: 14/06/2023].

[17] VV.AA. "An empirical analysis of the influence of macroeconomic determinants on World tourism demand". *Tourism Management* (Hamilton), 61 (2017), págs. 248-260. Disponible en: https://doi.org/10.1016/j.tourman.2017.01.008. [Fecha de acceso: 15/05/2023]. VV.AA. "Remodeling international tourism demand: Old theory and new evidence". *Tourism Management* (Hamilton), 60 (2017), págs. 47-55. Disponible en: https://doi.org/10.1016/j.tourman.2016.11.010. [Fecha de acceso: 07/06/2023].

[18] UNITED NATIONS. "The 17 goals". *Department of Economic and Social Affairs. Sustainable Development* (2023). Disponible en: https://sdgs.un.org/goals. [Fecha de acceso: 01/06/2023]. WORLD TOURISM ORGANIZATION. *UNWTO Tourism Highlights*. Madrid (España): UNWTO, 2018.

[19] ESCUDERO GÓMEZ, Luis Alfonso. "Realities and problems of a major cultural tourist destination in Spain, Toledo". *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* (La Laguna), 16 (2018), págs. 617-636. Disponible en: https://doi.org/10.25145/j.pasos.2018.16.045. [Fecha de acceso: 22/05/2023]. HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, Luis Enríque y MARRUGAT POVEDANO, Elisa. "Asignatura pendiente de la co-gestión en el geoturismo: Análisis del Geoparque Global de El Hierro". *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* (La Laguna), 21 (2023), págs. 37-51. Disponible en: https://doi.org/10.25145/j.pasos.2023.21.003. [Fecha de acceso: 22/05/2023]. VECCO, Mariela y SRAKAR, Andrej. "The unbear-

able sustainability of cultural heritage: An attempt to create an index of cultural heritage sustainability in conflict and war regions". *Journal of Cultural Heritage* (París), 33 (2018), págs. 293-302. Disponible en: https://doi.org/10.1016/j.culher.2018.06.009.[Fecha de acceso: 27/05/2023].

[20] VV.AA. "Civic Reporting Indicators and Biocultural Conservation: Opportunities and Challenges for Sustainable Tourism". *Sustainability* (Basilea), 15 (2023), págs. 1-20. Disponible en: https://doi.org/10.3390/su15031823. [Fecha de acceso: 16/06/2023]. VV.AA. "Risk Management Priority Assessment of heritage sites in China Based on Entropy Weight and TOPSIS". *Journal of Cultural Heritage* (París), 49 (2021), págs. 10-18. Disponible en: https://doi.org/10.1016/j.culher.2021.04.001. [Fecha de acceso: 16/06/2023].

[21] SHAO, Yiwen y SUN, Yao. "Governing for Spatial Reconfiguration in Tourism-Oriented Peri-Urban Villages: New Developments from Three Cases in China". *Buildings* (Basilea), 13 (2023). Disponible en: https://doi.org/10.3390/buildings13020519. [Fecha de acceso: 02/06/2023]. VV.AA. "A 3D Spatial Diagnostic Framework of Sustainable Historic and Cultural District Preservation: A Case Study in Henan, China". *Buildings* (Basilea), 13 (2023). Disponible en: https://doi.org/10.3390/buildings13051344. [Fecha de acceso: 27/05/2023]. VV.AA. "Protected Areas as a Center of Attraction for Visits from World Heritage Cities: Extremadura (Spain)". *Land* (Basilea), 9 (2020), págs. 1-22. Disponible en: https://doi.org/10.3390/land9020047. [Fecha de acceso: 27/05/2023]. VV.AA. "Tourism-enhancing effect of World Heritage Sites". *Annals of Tourism Research* (Nottingham), 75 (2018), págs. 29-41. Disponible en: https://doi.org/10.1016/j.annals.2018.12.007. [Fecha de acceso: 14/06/2023].

[22] DIPUTACIÓN DE ALMERÍA. *PIDU Levante 2014-2020: Análisis integrado, diagnósticos, retos y objetivos*. Almería: Diputación de Almería, 2018.

[23] CONSEJERÍA DE TURISMO Y DEPORTE. *Turismo industrial por la provincia de Almería*. Almería: Consejería de Turismo y Deporte, 2017. VV.AA. "Industrial Heritage in the province of Almería. Analysis and reuse for a sustainable tourism". *IX Construction Pathology, Rehabilitation Technology and Heritage Management.* Granada, 2022.

[24] SANTOFIMIA ALBIÑANA, Marta. "El Proyecto I+D Patrimonio Industrial de Andalucía". En: *III Jornadas Andaluzas de Patrimonio Industrial y de la Obra Pública.* Sevilla: Fundación de Patrimonio Industrial de Andalucía, 2018, págs. 51-58.

[25] GUTIÉRREZ, Jesús. *Nuevos aportes sobre el legado industrial de la ciudad de Almería, ¿un patrimonio olvidado?* Trabajo Fin de Máster. Granada: Universidad de Granada, 2020.

[26] HERNÁNDEZ ORTIZ, Francisco. *Guía Geominera de Rodalquilar en el Parque Natural Cabo de Gata - Níjar (Almería)*. Almería: Griselda Bonet Girabet, 2018.



[27] RECHE SÁNCHEZ, Miguel. *La Minería de Serón 1870-1970. Nacimiento, desarrollo y muerte de Las Menas*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1988.

[28] CASTILLA-POLO, Antonio y ROSA-JIMÉNEZ, Carlos Jesús. "La dispersión urbana de los residentes europeos en el territorio almeriense". *Ciudad y Territorio, estudios territoriales* (Madrid), 200 (2019), págs. 293-310. Disponible en: https://recyt.fecyt.es/index.php/CyTET/issue/download/3589/463#page=53. [Fecha de acceso: 14/05/2024].

[29] MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Plan Nacional de Patrimonio Industrial.* Gobierno de España: 2016. Disponible en: https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/. [Fecha de acceso: 14/05/2024].

[30] GUÍA DEL PARQUE. *Los Molinos del Parque* (2019). Disponible en: https://guiadelparque.com/. [Fecha de acceso: 12/05/2024].

[31] INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. *Guía digital del Patrimonio Cultural de Andalucía* (2019). Disponible en: https://guiadigital.iaph.es/. [Fecha de acceso: 12/05/2024].

[32] MINISTERIO DE AGRICULTURA, PESCA Y ALIMENTACIÓN. *Caminos Naturales* (2018). Disponible en: https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/. [Fecha de acceso: 20/05/2024].

[33] AUTORIDAD PORTUARIA DE ALMERÍA. *Cable Inglés* (2023). Disponible en: https://apalmeria.com/ [Fecha de acceso: 20/05/2024].

[34] GEODA DE PULPÍ. *La Geoda de Pulpí* (2019). Disponible en: https://www.geodapulpi.es/. [Fecha de acceso: 18/05/2024].

[35] EL FARO DE BÉDAR. *La mina Higuera (Bédar): 12 años después* (2017). Disponible en: https://farodebedar.com/. [Fecha de acceso: 18/05/2024].

[36] LÓPEZ MARTÍNEZ, Mario. *Patrimonio y turismo Industrial en Andalucía Oriental* (2007). Disponible en: http://www.minasdealmeria.es/. [Fecha de acceso: 15/05/2024].

[37] GARCÍA-RUIZ, Almudena y SÁEZ-PÉREZ, María-Paz. "El Patrimonio Arquitectónico Industrial en la provincia de Almería. Análisis y posibilidad de rehabilitación". *II Jornadas Iberoamericanas de jóvenes investigadores en Patrimonio Industrial*. Concepción, 2021.

GARCÍA-RUIZ, Almudena y SÁEZ-PÉREZ, María-Paz. *Tradición, olivo y arquitectura*. *Las almazaras del Levante Almeriense*. Almería: Editorial Círculo Rojo, 2022.

[38] GARCÍA-RUIZ, Almudena y SÁEZ-PÉREZ, María-Paz. "La reutilización del patrimonio arquitectónico industrial en la provincia de Almería: Una oportunidad para el turismo sostenible". *I Congreso Anual de Estudiantes de Doctorado*. Elche, 2021. VV.AA. "Industrial culture as an asset, barrier and creative challenge for restructuring of old industrial cities: case study of Ostrava (Czechia)". *GeoScape* (Ústí nad Labem), 12 (2018), págs. 52-64. Disponible en: https://doi.org/10.2478/geosc-2018-0006. [Fecha de acceso: 16/06/2023].

[39] MORAL MORAL, María y VELICIA MARTÍN, Félix. "El turismo industrial como oferta turístico-cultural en la provincia de Sevilla: Un estudio de casos". *International Journal of Scientific Management and Tourism* (Brasilia), 3 (2017), págs. 143-163. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6182540.pdf. [Fecha de acceso: 26/05/2024]. PARDO ABAD, Carlos J. "Sostenibilidad y turismo en los paisajes culturales de la industrialización". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* (Madrid), 400 (2017) págs. 1-13. Disponible en: https://doi.org/10.3989/arbor.2017.785n3006. [Fecha de acceso: 29/05/2024]. RODRÍGUEZ CARRO, Carlos Jaime y ABEAL VÁZQUEZ, José Pablo. "Industrial Tourism, Wine Tourism and Quality: the Rías Baixas wine route". *ROTUR, Revista de Ocio y Turismo* (La Coruña), 7 (2014) págs. 94-105. Disponible en: http://hdl.handle.net/2183/14496. [Fecha de acceso: 28/05/2024]. VV.AA. "El patrimonio industrial en el contexto de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) y la resiliencia territorial: de la teoría a la práctica". *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* (Madrid), 40 (2020) págs. 323-344. Disponible en: https://doi.org/10.5209/aguc.72977. [Fecha de acceso: 26/05/2024]. VV.AA. "Industrial Heritage Tourism as a Driver of Sustainable Development? A Case Study of Steirische Eisenstrasse (Austria)". *Sustainability* (Basilea), 13 (2021) págs. 1-16. Disponible en https://doi.org/10.3390/su13073857. [Fecha de acceso: 25/05/2024]. VV.AA. "Industrial tourism in the context of the industrial heritage". *GeoJournal of Tourism and Geosites* (Oradea), 1 (2015), págs. 81-93. Disponible en: https://gtg.webhost.uoradea.ro/index.html. [Fecha de acceso: 28/05/24]. VV.AA. "Reuse of port industrial heritage in tourist cities: Shipyards as case studies". *Frontiers of Architectural Research* (Beijing), 13 (2024), págs. 164-183. Disponible en: https://doi.org/10.1016/j.foar.2023.09.005. [Fecha de acceso: 25/05/2024]. VV.AA. "Sustainable development of industrial heritage tourism – A case study of the Industrial Monuments Route in Poland". Tourism Management (Hamilton), 83 (2021), págs. 1-12. Disponible en: https://doi.org/10.1016/j.tourman.2020.104252. [Fecha de acceso: 27/05/2024]. VV.AA. "Transformation of Industrial Heritage - an Example of Tourism Industry Development in the Ruhr Area (Germany)". *Geographica Pannonica* (Novi Sad), 18 (2014), págs. 43-50. Disponible en: https://doi.org/10.5937/GEOPAN1402043C. [Fecha de acceso: 29/05/2024].

# ARQUITETURA SONORA DOS ÓRGÃOS SÊXTUPLOS DA REAL BASÍLICA DE MAFRA

# SOUND ARCHITECTURE OF THE SIX ORGANS OF THE ROYAL BASILICA OF MAFRA


## Resumen

A simetria visual e sonora do órgão ibérico terá o seu ponto culminante no conjunto de órgãos sêxtuplos da Real Basílica do Palácio de Mafra, erigidos pelos mestres organeiros António Xavier Machado e Cerveira e Joaquín Antonio Pérez Fontanes entre 1792 e 1807. O repertório poli-organístico mafrense era secundado por diretórios litúrgicos que reservavam a um maior grau de solenidade uma maior magnitude sonora, constituindo um dos pontos fulcrais do aparato ritual consagrador do poder régio.



## Palabras clave

Arquitetura sonora, António Xavier Machado e Cerveira, Joaquín Antonio Pérez Fontanes, Órgãos sêxtuplos, Real Basílica de Mafra.



## Marco Brescia

Universidad NOVA de Lisboa, Portugal

Doctor en Musicología (Universidades Sorbonne / NOVA de Lisboa), becado por la Fundación para la Ciencia y la Tecnología de Portugal (BD62286). Está en posesión de un máster en Interpretación del Órgano Histórico (Escuela Superior de Música de Cataluña / Universidad Autónoma de Barcelona). Realizó sus estudios posdoctorales becado por la FCT (BPD95084)). Actualmente, es investigador integrado del CESEM/NOVA, donde es coordinador del grupo de investigación Música en el Periodo Moderno.



ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 26/II/2024
Fecha de revisión: 05/VI/2024
Fecha de aceptación: 08/VI/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



## Abstract

The visual and sound symmetry of the Iberian organ will culminate in the set of sextuple organs in the Royal Basilica of the Palace of Mafra, erected by the organ-makers António Xavier Machado e Cerveira and Joaquín Antonio Pérez Fontanes between 1792 and 1807. The Mafra poly-organis repertoire was ruled by liturgical directories that reserved a greater sound magnitude for a greater degree of solemnity, constituting one of the main elements of the ritual apparatus consecrated to royal power.



## Key words

António Xavier Machado e Cerveira, Joaquín Antonio Pérez Fontanes, Royal Basilica of Mafra, Sextuple organs, Sound architecture.



Códigos ORCID: 0000-0002-5789-4493



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0022

# ARQUITETURA SONORA DOS ÓRGÃOS SÊXTUPLOS DA REAL BASÍLICA DE MAFRA

## INTRODUÇÃO

O presente artigo versa sobre o emblemático conjunto de órgãos sêxtuplos visualmente espelhados e implantados simetricamente, quatro no transepto e dois na capela-mor da Real Basílica de Nossa Senhora e Santo António do Convento-Palácio de Mafra, em Portugal. Pese embora evidentemente influenciado pelo conjunto de órgãos sêxtuplos erigido em finais do século XVI na Basílica do Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial – não obstante simétricos cada dois, instrumentos de diferentes envergaduras –, o conjunto mafrense deve ser também considerado um desenvolvimento de um processo efetivamente sistematizado a partir da construção dos antigos órgãos duplos da Catedral de Santiago de Compostela. Nos alvores do século XVIII, dois órgãos simetricamente implantados nas ilhargas do coro-baixo da catedral compostelana duplicavam-se visualmente através de uma mesma estruturação arquitetónica e de um mesmo vocabulário ornamental das caixas, instaurando o paradigma da simetria visual e sonora do órgão ibérico[1]. Em Mafra, a prática musical histórica com órgãos múltiplos, isto é, a utilização concomitante de dois, quatro ou seis instrumentos, obedecia a diretórios litúrgicos precisos que reservavam aos órgãos iniludível protagonismo na conformação do aparato ritual de sacralização do poder régio.



## 1. OS ÓRGÃOS SÊXTUPLOS DE EL ESCORIAL

Antes de abordar o conjunto de órgãos sêxtuplos da Real Basílica de Mafra[2], impõe-se a abordagem do primeiro conjunto de órgãos sêxtuplos da península ibérica, o da basílica do Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

O conjunto multiorgânico *escurialense* foi construído pelo organeiro flamengo Gilles Brebos, auxiliado pelos filhos Gaspar, Miguel, Juan e Nicolás (1578-1586)[3]. Os órgãos foram revestidos por suntuosas caixas desenhadas pelo célebre arquiteto e matemático Juan de Herrera[4] em consonância com o desejo do imperador Filipe II. Segundo o padre Joseph de Sigüenza, os órgãos de El Escorial eram "instrumentos de tanta estima y tan bien aderezados […] son de lo precioso y vistoso que hay en él"[5].

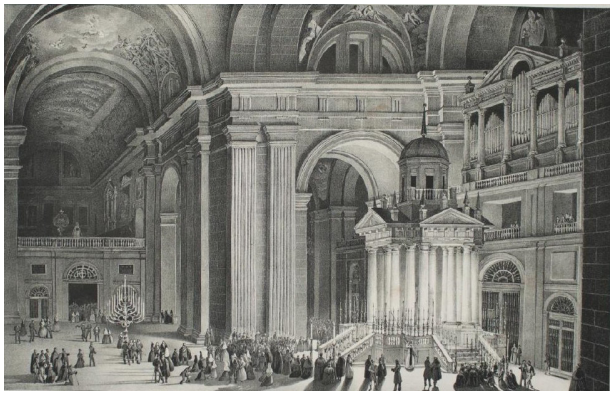


***Fig. 1. Ferdinando Brambilla, pintor. Henri Pierre Blanchard, litógrafo. Vista del interior del templo del Rl. Monasterio con el monumento el día del Jueves Santo. Litografía a lápiz. 1832. Museo Nacional del Romanticismo. Madrid. Espanha. © https://ceres.mcu.es/pages/Main. [Data de acesso: 11/11/2023].***

Os seis órgãos *ecurialenses* foram dispostos no interior da real basílica: dois sobre o coro alto (órgãos de intonação de 8 pés), dois no transepto (16 pés) e outros dois sobre altares da basílica (4 pés)[6].

Segundo António Filipe Pimentel, "mais do que uma ideia de arquitectura, o Escorial exprime, de facto, a arquitetura de uma ideia – ideia de poder, evidentemente, tal como ele seria encarnado pelos monarcas espanhóis da Casa de Áustria: poder absoluto, exercido por direito divino e em íntima união mística com a divindade"[7]. Na real basílica uma simetria visual e sonora total – na qual os instrumentos se correspondiam completamente, no interior e no exterior, cada dois[8] – foi concretizada por primeira vez no mundo[9].

Acerca da atuação conjunta dos órgãos em momentos de maior júbilo das celebrações litúrgicas[10], o padre Francisco De los Santos, mestre de capela do real mosteiro, escreveu, em 1667:

> *Es de grandissima alegria oir las vozes destos Organos; como son tan fuertes, y grandes, retumban por toda la capacidad de este Templo, y le llenan de suauidad, y mas quando los tocan juntos, como a la Gloria del Sabado Santo, y en otras ocasiones; es verdaderamente vna Gloria oirlos. Los del Coro […] son los que mas vezes se tocan acompañando la Musica, y los Fauordones, que cantan los Religiosos con ordenada, y afectuosa multitud de vozes, que es todo vna suspension*[11].

Pese ao impacto dos antigos órgãos sêxtuplos de El Escorial[12], não seria antes do séc. XVIII que o conceito de simetria visual e sonora a efeito dos órgãos duplos seria sistematizado em Espanha, adscrito à escola Echevarría de organaria[13] e impulsado pela construção dos não menos paradigmáticos órgãos duplos visualmente espelhados erigidos pelo mestre organeiro Manuel de la Viña sobre os costados do coro baixo da Catedral de Santiago de Compostela (1704-1712)[14]. Construídos na vanguarda do seu tempo, foram revestidos por caixas de notável esplendor, concebidas pelo arquiteto António Alfonsín e decoradas pelo entalhador Miguel de Romay, instituindo o paradigma da simetria visual e sonora do órgão ibérico setecentista[15].

## 2. OS ÓRGÃOS SÊXTUPLOS DE MAFRA



Em Portugal, o modelo compostelano plasmar-se-ia inexoravelmente na Catedral Primacial de Braga, onde dois instrumentos construídos pelo organeiro compostelano frei Simón de Fontanes e revestidos por Marceliano de Araújo de opulentas caixas idênticas instaurariam a simetria visual e sonora do órgão luso[16]. O ponto culminante do fenómeno da duplicação visual e sonora dos órgãos em Portugal é, indubitavelmente, o conjunto histórico de órgãos sêxtuplos construídos cada três por António Xavier Machado e Cerveira e Joaquín Antonio Pérez Fontanes[17] na capela-mor e no transepto da Real Basílica de Mafra (1792-1807). Os órgãos sêxtuplos mafrenses são o coroamento de um ciclo cujo germe fora plantado na basílica *escurialense* mais de dois séculos antes.

Não cabe dúvida de que este monumental conjunto orgânico – tal e como o de órgãos sêxtuplos de El Escorial – é a materialização de uma ideia de poder. Segundo António Filipe Pimentel:



***Fig. 2. Caixas dos antigos órgãos duplos Manuel de la Viña da Catedral de Santiago de Compostela (1704-1712). Fotografia: Autor.***

> *no interior da cidade real, a Basílica constituiria, na verdade, o eixo gerador de todo o programa arquitetónico, símbolo eloquente do discurso ideológico que o monarca procura transmitir. É ela, de facto, o centro em redor do qual se organiza toda a construção e o pólo onde converge o grande esforço ornamental: os mármores lustrosos, as estátuas italianas, as ricas pinturas, os bronzes, os paramentos, os sonoros carrilhões, os órgãos retumbantes. Fundamentalmente, porém, é o cenário faustoso, especialmente arquitectado para albergar a liturgia sacralizadora do poder: o verdadeiro Salão do Trono do Palácio onde, nas cerimónias de maior esplendor, as régias personagens surgem englobadas na mesma devoção que envolve a divindade, nas tribunas que lhe são reservadas enquadrando o altar-mor*[18].

Aquando da consagração da real basílica (22/10/1730)[19] já existia a preocupação de a dotar de múltiplos órgãos. Os primeiros instrumentos instalados na basílica foram seis realejos[20]. Gerhard Doderer vê nas seis *cantorie* da Chiesa del Gesù de Roma, projetada por Jacopo Vignola e Giacomo della Porta (1568-1580), a principal inspiração para dotar a basílica mafrense de seis órgãos:

> *com a instalação de seis órgãos na Basílica de Mafra criou-se uma constelação única, certamente inspirada pela configuração arquitectónica dos seis coros altos da Igreja da Companhia de Jesus em Roma e indubitavelmente intencional por parte do régio dono da obra. Neste sentido devem ser entendidas as directrizes de D. João V, que mandou vir de Roma, já antes da consagração da igreja, alguns pequenos órgãos para garantir a actuação de vários instrumentos durante este evento*[21].

Contudo, muito mais evidente é a influência *escurialense*. Para além do facto de o paradigma do real palácio-mosteiro *herreriano* espanhol, amirado em toda a Europa, ter sido amplamente emulado por João Frederico Ludovice na realização do seu projeto arquitetónico para Mafra (1717-1731) a pedido do rei D. João V, a construção dos órgãos sêxtuplos Brebos de El Escorial consistiu num feito incontornável, até, precisamente, a construção do primeiro conjunto efetivo de órgãos sêxtuplos de Mafra (1740), o que transcende completamente a simples existência das seis *cantorie* do Gesù romano, que, ademais, possuía apenas dois órgãos fixos instalados no interior de caixas idênticas a flanquear o arco da capela-mor.

Com efeito, pelos anos 1740, já havia seis órgãos de 24 palmos (16 pés) em fachada no seio da basílica mafrense: "também se orna a Igreja com seis Orgãos, de lote de vinte e quatro; Dous estam em a Capela mor, e os quatro em o cruzeiro da Igreja; os maiores e de mais fabrico são dous feitos por mestres Espanhois, e custarão 13 mil cruzados cada hũ, e os outros sam feitos por Portugueses, e são de menor fabrico e menos despeza"[22]. Não obstante, os relatos mais detalhados acerca dos órgãos mafrenses remontam

aos anos 1760 e foram escritos por Giuseppe Baretti, quando o segundo conjunto de órgãos sêxtuplos de Mafra ainda não se encontrava plenamente acabado:

> *There are likewise six organs, three on each side, but none of them as yet finished. When they are, it will be curious to hear them play in concert. People hope that the effect will prove extremely pleasing, but I am not quite sure of it, and am afraid of confusion. The church as I apprehend, is not ample enough for a collection of so much sound. However I may be mistaken*[23].

Baretti cita o organeiro irlandês Eugene Nicholas Egan, que trabalhou em Mafra a serviço de D. José I, provavelmente, na reestruturação ou substituição do primeiro conjunto de seis órgãos, em funções duas décadas antes[24].

Os *Acompanhamentos de Missas, Sequências, Hymnos e mais cantochão, que he uso, e costume acompanharem os Orgãos da Real Basílica de Nossa Senhora, e Santo Antonio*, escritos pelo frei José de Santo António (1761), na secção *Advertências*, já fazem referência tácita à utilização de dois, quatro ou seis órgãos, consoante o nível de solenidade requerido pelas rubricas contidas no Missal e Breviário Romano.

Assim, no tocante às celebrações de primeira classe – Nascimento de Cristo, Epifania, São Vicente, Quinta-feira Santa, Dominga da Ressurreição, Dominga do Espírito Santo, Corpo de Deus e a sua oitava, Santo António, Assunção e Natividade de Nossa Senhora, São Francisco, Dedicação da Basílica de Mafra, Nossa Senhora Conceição –, "em todos estes dias officîa o Prelado Mayor, e acompanhaõ o Côro seis Orgaõs: tocaõ entradas antes das primeiras, e segundas Vesperas, Matinas, e Missa: acompanhaõ tambem o Hymno de Matinas, e a Missa Duples das Primeiras Classes Mayores". Nas festas da Purificação de Nossa Senhora, Missa do Sábado Santo, Ascensão de Cristo, São Pedro Apóstolo, Santa Clara, São Francisco de Borja, Todos os Santos, "officîa o Prelado local, e acompahaõ o Córo seis Orgaõs: tócaõ as entradas antes das primeiras, e segundas Vesperas, Matinas, e Missa; e se acompanha a Duples das Primeiras, e Segundas Classes; e naõ tem Orgaõ o Hymno de Matinas". A utilização de quatro órgãos era prevista nas festas da Circuncisão de Cristo, Primeira Oitava da Páscoa, Primeira Oitava do Espírito Santo, Santíssima Trindade, São João Batista, quando "officia o Custodio actual, e acompanhaõ o Côro quatro Orgaõs: e tudo mais como nos dias em que officîa o Prelado Local". Nas festas do Santíssimo Nome de Jesus, Dominga das Quarenta Horas, Segundo dia das Quarenta Horas a Missa da Paz, Terceiro dia a Missa do Sacramento, Anunciação de Nossa Senhora, Segunda Oitava da Páscoa, Segunda Oitava do Espírito Santo, Santa Isabel Rainha de Portugal, São Boaventura, Anjo Custódio do Reino, Chagas de São Francisco, São Pedro de Alcântara, Missa da Alva em dia de Natal, Primeira, Segunda e Terceira Oitava do Natal: "officiaõ os Definidores actuaes, e acompanhaõ o Côro quatro Orgaõs: e tudo mais como nos dias em que officîa o Prelado Local". A utilização de dois órgãos era recomendada para os outros dias de segunda classe, assim como para as missas duplex e de segunda classe menor, para os dias duplex não sendo prevista mais do que a utilização de um órgão. Nos dias semi-duplex não devia soar o órgão nem nas vésperas ou matinas, mas somente na missa que se acompanha como semi-duplex. As missas simples só eram acompanhadas pelo órgão na Véspera da Ascensão de Cristo. Para além do número de instrumentos utilizados segundo a hierarquia das celebrações, o diretório do frei José de Santo António estabelece igualmente a forma com que os órgãos deveriam ser tangidos: "em todas as Procissoẽs que se fizerem do Sacramento, os Orgaõs que tocarem naquelle dia, segundo a Classe, acompanharaõ o Hymno Pange lingua, em quanto a Procissaõ der volta pela Igreja; e depois que a Communidade estiver de joelhos, se acompanha o Tantum ergo; e todas as vezes que se Encerrar o Sacramento dando-se a Ben-

çaõ ao Pôvo, se faz o mesmo". Ou ainda: "na Trezena de Santo Antonio acompanhaõ dous Orgaõs a Ladainha, Sub tuum praesidium, e Responsorio Si quaeris miracula". No dia de todos os Santos, "em Acçaõ de Graças. E memoria do Terramoto, que houve neste dia, se canta depois da 6 Missa do dia o Te Deum, e tócaõ seis Orgaõs". No que tange ao repertório puramente instrumental, no Natal, "acabadas as Matinas. O tempo que restar até sahir a Missa, tocaraõ os Orgaõs algum concerto". Na festa de São Silvestre, após as completas, "tócaõ seis Orgaõs em quanto se ajunta a Communidade; e depois do Sacramento Expôsto, se acompanha o Tantum ergo, Te Deum laudamus, e O Salutaris Hostia; e depois em quanto se dá a Bençaõ com o Sacramento ao Pôvo, toca hum Orgaõ só"[25].

Embora toda a música para dois, quatro –cinco[26]– ou seis órgãos relacionada aos órgãos de Mafra seja posterior ao diretório do frei José de Santo António e diretamente relacionada com o terceiro conjunto de órgãos sêxtuplos –o de Machado e Cerveira e Pérez Fontanes–, é inegável que o mesmo sistematiza: "uma prática musical precisa, manifestando uma notável orientação no que concerne a uma utilização seletivo-acumulativa das fontes sonoras: à maior solenidade, maior aparato sonoro e maior complexidade dialética dos focos de emissão sonora distribuídos no interior da real basílica"[27].

## 3. REPERTÓRIO E PRÁTICA PLURI-ORGANISTÍCA EM MAFRA

O repertório de cariz sinfónico-teatral italiano, segundo o gosto musical da época, de mais de um centenar de obras para os órgãos múltiplos de Mafra é património intangível vivo e frequentemente interpretado em concertos regulares na basílica[28]. Os manuscritos custodiam-se maioritariamente na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, para além da Biblioteca Nacional de Portugal, Museu-Biblioteca da Fundação Casa de Bragança e Arquivo da Sé de Lisboa. Compõe-se de Missas (Kyrie e Gloria, Credo), Magnificat, Hinos, Salmos, Matinas (Sexta-feira Santa, Sábado Santo, Santo António, Natal, Defuntos), Vésperas (de Nossa Senhora), Responsórios (Quinta-feira Santa, Páscoa, Natal), Ofício de Defuntos, Te Deum Laudamus, Ladainhas e, igualmente, sinfonias de compositores como Marcos Portugal, José Marques e Silva, António Leal Moreira, João de Sousa Carvalho, João José Baldi, Vincenzo Fioravanti, João Jordani, Eleutério Franco Leal, Fortunato Maziotti, António de Pádua Puzzi, José Joaquim dos Santos, António José Soares, de entre outros[29]. Segundo João Vaz: "a produção musical para Basílica de Mafra por volta de 1807 (destinada aos seis órgãos), é dominada por compositores do virar do século, como António Leal Moreira (1758-1819), João José Baldi (1770-1816) e Marcos Portugal (1762-1830)"[30].

No que concerne às obras com seis órgãos *obbligati* coevas a 1807, há música de cariz antifonal, como a *Missa para seis órgãos e três coros* de Giuseppe Totti[31], com o coro 1 na capela-mor, solidário aos órgãos do Evangelho e da Epístola, o coro 2 no transepto sul e o coro 3 no transepto norte, cada qual solidário aos





*Fig. 3. Órgãos da Real Basílica de Mafra. A partir do canto superior direito e em sentido horário: órgãos Santa Bárbara, Conceição, Epístola, Evangelho, São Pedro de Alcântara e Sacramento. © https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Cupola_da_Basilica_do_Convento_de_Mafra.jpg. [Data de acesso: 11/11/2023].*

dois órgãos vizinhos, com a preponderância do coro 1 sobre os demais. Contudo, a maior parte destas obras utiliza os seis órgãos de forma orquestral, como a *Sinfonia para a Real Basílica de Mafra* de Leal Moreira ou a *Missa* de João José Baldi[32]. Neste contexto de obras de maior envergadura, emerge a *Missa concertada de tenores e baixos, coros e 5 órgãos* de Marques e Silva (1825), última grande obra mafrense, que tem nos órgãos uma orquestra de seis instrumentos, quer em *tutti*, quer como solistas individuais[33].

Em linhas gerais, o repertório mafrense para órgãos quádruplos ou sêxtuplos fundamenta-se num diálogo de influência orquestral entre pares de instrumentos alternados com passagens em *tutti*, com a primazia dos órgãos da capela-mor, mais suntuosos do que os demais, tanto ao nível da sua envergadura, como da decoração, embora menores ao nível instrumental na origem[34], o que denota a supremacia do aspeto visual sobre o sonoro. Por vezes a melodia é tangida num órgão, acompanhado pelo seu par. Outras vezes são pares de órgãos os que dialogam entre si. Na execução dos *tutti*, ou bem as partes dos demais órgãos são copiadas de um dos instrumentos, ou bem, cada órgão tem a sua própria parte musical, soando como um conjunto orquestral. Quando os pares de órgãos dialogam, a própria distância entre as fontes sonoras é matéria musical por excelência, configurando uma iniludível arquitetura sonora. A complexidade e o caráter surpreendente dos diálogos cruzados entre instrumentos são decorrência direta da implantação dos mesmos no interior da real basílica. A partir do eixo central (leste – oeste) que atravessa longitudinalmente o templo, dialogam os seis órgãos mafrenses: em sentido horizontal, intervêm os dois órgãos da capela-mor – Evangelho (norte) e Epístola (sul) –, e em sentido diagonal, os órgãos do transepto[35] – o São Pedro de Alcântara (nordeste) correlativo ao Santa Bárbara (sudoeste), o Sacramento (noroeste), ao Conceição (sudeste) –.

## CONCLUSIÓN

Ultrapassando a composição e a prática musical inerentes à arquitetura sonora advinda da própria implantação arquitetónica dos órgãos na basílica de Mafra, já por si suficientemente notáveis, é no cariz simbólico atinente a este conjunto orgânico monumental onde reside a sua maior transcendência, ou, dito de outro modo, na hierarquia musical estabelecida pela inequívoca proeminência dos órgãos da capela-mor sobre os órgãos do transepto e, no que concerne ao uso dos dois instrumentos principais, na supremacia musical do órgão do Evangelho sobre o da Epístola, emulação metafórica da mensagem do Senhor sobre o testemunho epistolar dos seus discípulos, do monarca absolutista, "ungido por Deus" no Antigo Regime, sobre o clero que o representa, e de ambos, sobre a corte que os reverencia, numa incontornável imbricação de potestades tanto divinas quanto mundanas.

O vasto repertório organístico mafrense ainda preservado dá fé de uma prática musical única no mundo, constituindo um património intangível que, mesmo despojado da função litúrgico-ritual-simbólica que o viu nascer, revive na contemporaneidade, através da conservação técnica e da valorização artístico-musical de um conjunto orgânico de iniludível idiossincrasia, do qual é indissociável.



NOTAS

[1] "O termo clássico 'órgão ibérico', não obstante a sua aceitação geral e a sua capacidade de abrigar, sob uma mesma designação, o tipo de órgão, em grande medida comum, desenvolvido em Portugal e Espanha no Antigo Regime, é, contudo, utilizado de forma demasiado genérica e, na maior parte das vezes, acrítica, sobremodo no que tange ao modelo instrumental próprio desenvolvido em Portugal a cavalo entre os séculos XVIII e XIX. A partir de uma perspetiva académica rigorosa, por 'órgão ibérico' entende-se o tipo ins-

trumental desenvolvido ao longo do século XVII a partir do órgão de raiz castelhana, cuja principal característica era o teclado manual partido […] Para além do teclado partido, duas inovações decisivas […] estabeleceriam as bases da posterior e inexorável evolução do órgão ibérico, que alcançaria o seu zênite no último quartel do século XVIII: o advento das caixas ou arcas de ecos, que dariam lugar à criação de autênticos órgãos de ecos […] e a implantação, horizontalmente na fachada dos instrumentos, de registos de palheta de ressoador longo, dispostos *en forma de tiros* […], ao lado do teclado partido, a imagem de marca por excelência da escola ibérica de organaria". BRESCIA, Marco. *Órgão José Joaquim da Fonseca (c. 1863) e a Organaria Histórica Portuguesa / Organ José Joaquim da Fonseca (c. 1863) and the Portuguese Historic Organ-making*. Lisboa: Castelpor, 2020, págs. 19-22.

[2] A *Real Obra de Mafra – Palácio, basílica, convento, jardim do 'Cerco' e parque de caça real da Tapada* é inscrita desde 2019 na lista de Património Mundial (UNESCO). Disponível em: https://whc.unesco.org/es/list/1573. [Data de acesso: 11/11/2023].

[3] À morte de Gilles Brebos (06/07/1584) caberá aos seus filhos a conclusão dos órgãos *escurialenses*.

[4] "Como la iglesia, sus cajas fueron concebidas por Juan de Herrera, arquitecto y matemático que en sus obras supo expresar el austero pensamiento de Felipe II". BONET CORREA, Antonio. "La evolución de la caja de órgano en España y Portugal". En: BONET CORREA, Antonio (Coord.). *El órgano español: actas del primer congreso*. Madrid: Universidad Complutense, 1983, págs. 270-271.

[5] SIGÜENZA, Joseph de. *Tercera parte de la historia de la Orden de San Jerónimo Doctor de la Iglesia*. Madrid: Imprenta Real, 1605, pág. 795.

[6] Para além do conjunto de órgãos sêxtuplos da basílica, o complexo do mosteiro ainda contava com o realejo da "iglesia vieja" ou "de prestado" e o mítico órgão de prata que se conservava na sacristia.

[7] PIMENTEL, António Filipe. *Arquitectura e Poder: o Real Edifício de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, pág. 163.

[8] A *Declaración de los órganos que ay en el Monasterio de Sant Lorencio el Real*, atribuída a Diego del Castillo (1588), descreve minuciosamente a composição dos instrumentos. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, RBME Z-IV-3. Disponível em: https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/14334#?xywh=-348%2C0%2C3034%2C1653&cv=5. [Data de acesso: 11/11/2023].

[9] Acerca da arquitetura sonora dos antigos órgãos de El Escorial, cfr. BRESCIA, Marco. "Simetría visual y sonora de los antiguos órganos de El Escorial: ¿arquitectura sonora o el sonido de una arquitectura?". En: LOLO Begoña e PRESAS, Adela (Eds.). *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid: SEdeM, 2018, págs. 167-184. Acerca dos antigos órgãos de El Escorial, cfr., ainda, a) RUBIO, Samuel. "Los órganos del Monasterio del Escorial". *La Ciudad de Dios* (San Lorenzo de El Escorial), CLXXVIII (1965), págs. 464-490, b) BOURLIGUEUX, Guy. "Les grandes orgues du monastère royal de l'Escurial". *l'Orgue* (Lyon), 127 (1968), págs. 101-121, c) JAMBOU, Louis. "El órgano prioral del coro del Real Monasterio de El Escorial de José Casas y los seis conciertos de dos órganos obligados del Padre Soler". *Revista de Musicología* (Madrid), 8, 1 (1983), págs. 29-40.

[10] Pese embora, na origem, o órgão do transepto sul era afinado três pontos por baixo dos do coro e o do transepto norte, um organista com ofício era perfeitamente versado em mutar de um modo a outro, permitindo assim que os órgãos soassem conjuntamente.

[11] DE LOS SANTOS, Francisco. *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Vnica maravilla del mvndo*. Madrid: Ioseph Fernandez de Buendia, 1667, f. 25v.

[12] Na Colegiata de San Pedro de Lerma, Diego Quijano, enteado de Juan Brebos, erigiu dois órgãos idênticos (1616-1618), um raro testemunho da construção de órgãos gémeos no século XVII. cfr. CEA GALÁN, Andrés. "La eclosión de la simetría: el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y Málaga". En: *El libro de la 48 SMR [5 artículos]*. Cuenca: Fundación Patronato Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2009, pág. 62. Entre 1698 e 1701, o organeiro Manuel de la Viña, erigiria o segundo órgão do coro baixo da Catedral de Plasencia, *in cornu Evangelii*, visualmente idêntico ao órgão fronteiro construído em 1697 pelo próprio De la Viña, sob a direção de frei Domingo de Aguirre. cfr. BRESCIA, Marco. "Manuel de la Viña, maestro de órganos vecino de Salamanca: eslabón entre la escuela echevarría y la organería desarrollada en el noroeste de la península en la primera mitad del siglo XVIII". En: LÓPEZ MARÍN Javier; GAN QUESADA, Germán; TORRES CLEMENTE, Elena y RAMOS LÓPEZ, Pilar (Eds.). *Musicología global / Musicología local*. Madrid: SEdeM, 2013, págs. 2377-2393.

[13] Andrés Cea Galán identificou o germe da eclosão da simetria visual e sonora do órgão ibérico no século XVIII na construção do antigo órgão da catedral de Palencia, último instrumento do frei Echevarría (falecido em 1691), a partir de quando vários organeiros direta ou indiretamente relacionados com Joseph de Echevarría passariam a construir órgãos duplos visualmente idênticos em Espanha, Portugal e no ultramar hispânico. CEA GALÁN, Andrés. "La eclosión de la simetria…". Op. cit., pág. 64.

[14] Acerca dos antigos órgãos duplos da Catedral de Santiago de Compostela, cfr. BRESCIA, Marco. "The paradigmatic ancient twin organs of the cathedral of Saint James of Compostela (1704-1712): Manuel de la Viña and the establishment of the Echevarría school of organ making in Galicia". En: PEETERS, Paul (Ed.). *The Organ Yearbook 50*. Lilienthal: Laaber, 2023, págs. 110-119.

[15] De entre os órgãos duplos visualmente espelhados ao nível da estruturação arquitetónica, vocabulário ornamental e implantação das caixas na península ibérica, são de destacar os órgãos construídos nas catedrais de Mondoñedo (1714-1716), Tuy (1714-1716), Sevilha (1724-1732), Porto (1727-1733), Ourense (1731-1735), Braga (1737-1739), Granada (1744-1746), Cuenca (1768-1770), Segóvia (1769-1773), Málaga (1781-1783), Lisboa (1785-1788), ademais de diversos outros conjuntos semelhantes erigidos em igrejas e cenóbios de maior prestígio. No vice-reinado da Nova Espanha, erigiram-se, igualmente, órgãos duplos afeitos ao conceito da simetria visual e sonora do órgão ibérico, nomeadamente nas catedrais de Guadalajara (1728-1739) e da Cidade do México (1734-1736). cfr. BRESCIA, Marco. *L'école Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal*. Tese doutoral. Paris: Université Paris IV – Sorbonne, 2013, v. 1.

[16] Acerca da simetria sonora e visual do órgão em Portugal, cfr. a) BRESCIA, Marco. *L'école Echevarría en Galice…* Op. cit., b) BRESCIA, Marco. "Simetria visual e sonora do órgão ibérico em Portugal: o pioneirismo da Sé do Porto". En: *Restauro dos Órgãos da Epístola e do Evangelho da Sé Catedral do Porto*. Porto: Cabido da Sé Catedral do Porto, Letras e Coisas, 2017, págs. 43-52, c) BRESCIA, Marco. "Quis audivit unquam tale / Quis vidit huic simile: arquitetura sonora do órgão ibérico no século XVIII". *Boletim Cultural 2018/2019* (Mafra), 2.a série (2019), págs. 107-125, d) BRESCIA, Marco. "Simetria visual e sonora dos órgãos dos Clérigos (1779/1864) / Visual and sound simmetry of the organs of Clérigos church (1779/1864)". En: FERNANDES, Isabel Maria (Ed.). *Clerigus*. Porto: Irmandade dos Clérigos, 2019, págs. 420-425.

[17] O português Machado e Cerveira e o espanhol Pérez Fontanes, são considerados, cada qual na sua idiossincrasia, os criadores de uma forma iniludivelmente portuguesa de conceber o órgão, distanciado da matriz ibérica espanhola que definira o órgão português setecentista e mais aberto à influência italiana. Acerca do órgão histórico de tipo português, cfr., sobremodo, a) VAZ, João. *A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística portuguesa no Antigo Regime*. Tese doutoral. Évora: Universidade de Évora, 2009, 2 vv. b) VAZ, João. "'Portuguese' organ versus 'Iberian' organ: organ building in Portugal after 1700". *Boletim Cultural 2018/2019* (Mafra), 2.a série (2019), págs. 59-74, c) VAZ, João. "Dynamics and orchestral effects in late eighteenth century Portuguese organ music: the works of José Marques e Silva (1782-1837) and the organs of António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828)". En: WOOLEY Andrew e KITCHEN, John (Eds.). *Interpreting historical keyboard music: sources, contexts and performance*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013, págs. 157-172, d) BRESCIA, Marco. *Órgão José Joaquim da Fonseca*… Op. cit.

[18] PIMENTEL, António Filipe. *Arquitectura e Poder…* Op. cit., pág. 180.

[19] As solenidades que culminaram na consagração da real basílica foram descritas pelo mestre de cerimónias frei João de São Joseph do Prado. cfr. PRADO, Frei João de São Joseph. *Monumento Sacro da Fabrica, e solemnissima Sagração da Santa Basilica do Real Convento, que junto á Vil/a de Mafra dedicou a N. Senhora e Santo Antonio a Magestade Augusta do Maximo Rey D. Joaõ V*. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues, 1751.

[20] Segundo a correspondência real do secretário José Correia de Abreu ao embaixador português junto à Santa Sede, com data de 22 de outubro de 1730: "ocorreu racomandarlhe q. V. Rma. Compre logo sem dizer pª / donde são, 3 órgãos portáteis, dous como os q costumão servir nas / muzicas das Igras. Dessa Curia e hum, major alguma couza q os / ordinários; em todos 3 procurara V. Rma. Q algum mestre remedee / o defeito de serem os Orgãos de lâ, mejo ponto mais baixo do q os / de câ", *apud*. DODERER, Gerhard. "Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Mafra". *Revista Portuguesa de Musicologia* (Lisboa), 12 (2002), pág. 92. Disponível em: https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/113. [Data de acesso: 11/11/2023].

[21] Ibidem, pág. 92.

[22] Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, cofre 67, Ms. *Principio e Fundaçaõ do Real convento de Mafra, e sua grandeza, e sua sustentaçaõ, e luxo*, pág. 74, *apud*. DODERER, Gerhard. "Subsídios novos para a História…". Op. cit., pág. 94.

[23] BARETTI, Giuseppe Marco Antonio. *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France*. Londres: T. Davies and L. Davis, 1770, v.1, págs. 231-232, *apud*. DODERER, Gerhard. "Subsídios novos para a História...". Op. cit., pág. 96.

[24] BARETTI. *A Journey from London to Genova…* Op. cit., v.1, pág. 252, *apud*. DODERER, Gerhard. "Subsídios novos para a História…". Op. cit., pág. 97.

[25] DE SANTO ANTÓNIO, frei José. *Acompanhamentos de Missas, Sequências, Hymnos e mais cantochão, que he uso, e costume acompanharem os Orgãos da Real Basílica de Nossa Senhora, e Santo Antonio*. Lisboa: Mosteiro de São Vicente de Fora, Câmara Real de Sua Magestade Fidelíssima, s/n. Disponível em: https://purl.pt/741. [Data de acesso: 11/11/2023].

[26] A existência de música para cinco órgãos explica-se pela remodelação do conjunto orgânico mafrense: "as Invasões Francesas e o consequente exílio da corte portuguesa no Brasil levaram a uma certa deterioração no uso dos instrumentos. Uma década depois – possivelmente em conexão com o fim das guerras napoleónicas e a perspectiva do regresso da família real – os seis órgãos foram submetidos a uma intervenção profunda. A intenção destes trabalhos, realizados apenas por António Xavier Machado e Cerveira (Fontanes morre em 1818), não era apenas reparar os instrumentos, mas também aumentá-los". VAZ, João. "Organistas e organeiros: influências mútuas entre Frei José Marques e Silva (1782-1837) e António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828)". *Revista Internacional*

*em Língua Portuguesa* (Lisboa), 37 (2020), pág. 24. Disponível em: https://www.rilp-aulp.org/index.php/rilp/article/view/90. [Data de acesso: 11/11/2023]. Acerca da história dos órgãos sêxtuplos de Mafra, cfr., ainda: DODERER, Gerhard. "Beiträge zur Orgelbaugeschichte von Mafra (Portugal)". En: BEHRENS Roland e GROHMANN, Christoph (Eds.). *Dulce melos organorum: Festschrift Alfred Reichling zum 70. Geburtstag*. Mettlach: GdO – Gesellschaft der Orgelfreunde, 2005, págs. 81-110. A morte de Machado e Cerveira (1828) explica o facto de o último órgão (São Pedro de Alcântara) ter permanecido desmontado, só tendo sido encontrado em 1993 numa dependência do palácio. Como conservava a fatura original de Pérez Fontanes, o São Pedro de Alcântara foi a chave para o processo de restauro de todo o conjunto mafrense, realizado pelo organeiro Dinarte Machado entre 1998 e 2010.

[27] BRESCIA, Marco. *Órgão José Joaquim da Fonseca…* Op. cit., pág. 64.

[28] O concerto inaugural do restauro dos seis órgãos decorreu a 15/05/2010 e a sua transmissão pela RTP deu origem ao DVD *Os seis órgãos da Basílica de Mafra*, João Vaz, Rui Paiva, António Esteireiro, António Duarte, Sérgio Silva, Isabel Albergaria (órgãos), Coro Sinfónico Lisboa Cantat, Jorge Alves (direção), RTP Editions / Althum, 2012. A programação de concertos a seis órgãos, que se tem realizado desde 2011, está disponível em: https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/agenda/Music/xi-ciclo-de-concertos-seis-orgaos/. [Data de acesso: 11/11/2023].

[29] Segundo Gerhard Doderer: "As obras mais antigas deste gênero são da autoria de João de Sousa Carvalho (1795) e de José Joaquim dos Santos (1800) […] a contabilidade comprova claramente um empreendimento organizado em fases que determinaram o termo dos trabalhos, primeiro de dois, depois de quatro e, finalmente, dos seis órgãos. O surpreendentemente grande número de composições escritas para a Basílica depois de 1806 (ano do acabamento do sexto órgão, celebrado solenemente e com grande sucesso por meio da execução de uma missa de Marcos Portugal) comprova a continuação da referida prática musico-litúrgica até aos anos trinta do séc. XIX". DODERER, Gerhard. "Subsídios novos para a História…". Op. cit., pág. 102.

[30] VAZ, João. "Organistas e organeiros…". Op. cit., pág. 24.

[31] Obra preservada na Biblioteca Nacional de Portugal, com cota FCR 198//32, e cuja autoria de Totti foi recentemente identificada pelo organista e musicólogo João Vaz. cfr. VAZ, João. "The Six Organs in the Basilica of Mafra: History, Restoration and Repertoire". En: PEETERS, Paul (Ed.). *The Organ Yearbook 50*. Lilienthal: Laaber, 2023, págs. 91-109.

[32] Manuscritos Mms 1.4 e Mms 9.6, respetivamente, da Biblioteca do Palácio de Mafra.

[33] cfr. VAZ, João. "The Six Organs…". Op. cit.

[34] Na já referida reestruturação dos órgãos, Machado e Cerveira deu especial atenção aos órgãos da capela-mor, originalmente menores do que os demais, em decorrência de uma parede de pedra detrás das tribunas, que obrigou o organeiro a elevar a dois metros o segundo someiro acima do principal, ampliando, assim, consideravelmente, ambos os órgãos. Ibidem, págs. 87-88.

[35] Acerca da utilização musical dos órgãos do transepto cfr. PEARSON, Kate. *Three organ quartets by António Soares: a study in part distribution for the organs in the basilica of Mafra, Portugal*. Relatório de projeto artístico de mestrado. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa, 2012.

# CUERPOS Y VOCES DISIDENTES: MEMORIA DE LA DICTADURA EN *PINTURAS DE GUERRA*

# DISSIDENT BODIES AND VOICES: MEMORY OF THE DICTATORSHIP IN *PINTURAS DE GUERRA*


## Resumen

En la novela gráfica *Pinturas de guerra*, Ángel de la Calle examina las convulsas décadas del 60 y 70, período de intensa contribución de las neovanguardias artísticas latinoamericanas a la lucha política. El artículo se propone estudiar la articulación historia-ficción en una obra que más allá de sus asumidas ambiciones didácticas, logra ver/escuchar los cuerpos y las voces disidentes de las víctimas del terrorismo de estado, convirtiendo los traumas de los personajes en materia narrable.



## Palabras clave

Activismo artístico, Cómic, Cuerpo gráfico, Hispanoamérica, Memoria de la dictadura, Tortura.



## Marie-Caroline Leroux

Université de Limonges, Francia

Es doctora en literatura hispanoamericana por la Universidad de Amiens (Francia) y profesora titular desde 2008 en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Limoges (Francia). Su área de investigación es la novelística hispanoamericana contemporánea. Es especialista de la obra de Carmen Boullosa. En la actualidad, buena parte de su investigación vierte sobre artes gráficas. Es co-autora de los volúmenes *Poétiques et politiques du spectre. Lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques* (2014) y *Arte y ciudad: Cultura (audio)visual y espacios públicos: (re)inventando la ciudad* (en prensa).



ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/IV/2024
Fecha de revisión: 05/VI/2024
Fecha de aceptación: 08/VI/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024



## Abstract

In the graphic novel *Pinturas de guerra*, Á. De la Calle examines the turbulent decades of the 1960s and 1970s, a period of intense contribution to political struggles by Latin American neo-avant-garde artists. The article sets out to study the articulation of history and fiction in a work which, beyond its assumed didactic ambitions, manages to make visible the dissident bodies and voices of the victims of state terrorism, turning the traumas of the characters into narrative material.



## Key words

Body representation, Comics, Latin America, Memory of Dictatorship, Politically engaded art, Torture.



Códigos ORCID: 0000-0002-3561-8746



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0023

MARIE-CAROLINE LEROUX

# CUERPOS Y VOCES DISIDENTES: MEMORIA DE LA DICTADURA EN *PINTURAS DE GUERRA*

Desde que Haydn White definiera la historia como narración[1], se fue complejizando la manera de aprehender las producciones culturales en su relación con la historia[2]. Hace décadas que la aptitud historiadora del cine ya no se cuestiona, y el cómic, como medio icónicoverbal, se ha lógicamente beneficiado de la valoración de las artes visuales como fuente de conocimiento histórico y como soporte de memoria. La novela gráfica *Pinturas de guerra*[3] constituye un excelente ejemplo de la inclinación cada más vez marcada del cómic por las ficciones documentadas, y en particular, por las ficciones memoriales[4]: "Son historias de la historia", escribe Paco Ignacio Taibo II a propósito de las peripecias de los protagonistas de la novela en su prólogo a la obra de su compañero de armas Ángel de la Calle[5].

A la hora de pensar el ejercicio de la memoria —y más precisamente el de la memoria de la violencia política— dentro del cuerpo social, en una era que se ha convertido, para bien o para mal, en la del "deber de memoria", el noveno arte está llamado a ocupar un lugar destacado, y no sólo por su capacidad para alcanzar un público muy amplio. Pues si el cómic de la memoria (por llamarlo de algún modo) ha contribuido a la legitimación de un medio que ha salido definitivamente de las categorías en las que se lo solía confinar desde la cultura "oficial", es evidente que las propiedades intrínsecas del género, su especificidad en cuanto "especie narrativa de dominante visual"[6] y en cuanto "arte secuencial"[7], lo hacen especialmente apropiado para la expresión de la memoria traumática:

> *[E]l carácter fragmentario, visual y subjetivo de la memoria hacen [sic] del cómic una potente herramienta para integrar las experiencias disgregadas de una memoria que no es lineal ni coherente, ni homogénea, sino fragmentada, subjetiva y plagada de olvidos y sombras. Con una extensa paleta de recursos como el trazo expresivo, la capacidad sugestiva del dibujo, los juegos cromáticos, el diálogo entre imagen y texto y entre viñetas en sí, las elipsis, los flash-back, y la polifonía, el cómic parece el medio idóneo para expresar lo indecible, lo inaudible, para representar las ausencias, los olvidos, las deformaciones o lo que no se puede representar: el horror, el sufrimiento, los rostros deformados por el dolor o poseídos por la violencia*[8].

Este análisis se aplica perfectamente a *Pinturas de guerra*, obra densa, de casi 300 páginas, pensada como parte de un tríptico que el autor presenta como un personal acercamiento a la

relación entre arte y política. Desde el punto de vista de la intriga, la novela se centra, desde la ficción, en el destino de un grupo de artistas-activistas escapados de los centros de tortura de las dictaduras militares y regímenes autoritarios que marcaron la historia del continente latinoamericano en el último tercio del siglo XX. Concretamente, Á. de la Calle examina las convulsas décadas del sesenta y del setenta, período de intensa contribución de las neovanguardias artísticas a la lucha política, tanto en Argentina, como en Uruguay, en Chile y en México. La trayectoria de los personajes refleja la paulatina radicalización de parte de los integrantes de aquellas neovanguardias, que terminaron abandonando el arte y pasaron a la militancia armada, antes de encaminarse hacia el exilio.

Me propongo estudiar el lugar de la memoria de la dictadura en esta obra de ambiciones claramente didácticas, que en su tributo a los artistas comprometidos que fueron víctimas de la guerra sucia, logra un acercamiento a la vez respetuoso de la historia y eminentemente subjetivo. Como preámbulo, examinaré las modalidades de la articulación de la historia y de la ficción en la novela, en particular a través del componente icónico, antes de interesarme en la manera cómo el dibujante aprovecha las propiedades del medio para dar a ver/escuchar los cuerpos y las voces disidentes de los protagonistas —los tres pintores autorrealistas, Marga, Matías y Enrique; y el solitario Xavier—, convirtiendo así los traumas de sus personajes en materia narrable, sin restarle fuerza a una obra que sigue siendo de denuncia.

## 1. MODALIDADES DE LA ARTICULACIÓN HISTORIA/FICCIÓN

La novela despliega un complejo entramado argumental. Esto se debe, por un lado, a su dimensión coral, y por otro, al permanente vaivén entre pasado y presente. Alternan así varios cronotopos, con la vuelta sobre la trayectoria de cada artista en su país de origen, en los años sesenta-setenta, y un cronotopo común a todos los personajes, que sería el París de los ochenta. Llama la atención la ambición abarcadora de la propuesta. Cada uno de los protagonistas es oriundo de un país distinto, y la confluencia de sus experiencias individuales refleja la acelerada polarización del orden mundial en la posguerra. La yuxtaposición de sus testimonios —como otros tantos retazos de vidas militantes— permite aprehender la emergencia de las dictaduras del Cono Sur y la instauración de formas de presidencialismo autoritario (en el caso de México), como parte de un ciclo histórico. El posicionamiento de los personajes ilustra asimismo la consolidación de la apuesta revolucionaria, desde la izquierda latinoamericana[9].

En materia de enfoque geopolítico, la novela no aspira a la objetividad, pues quienes asumen la contextualización son los personajes mismos, altamente politizados todos. Aquí, cabe señalar la importancia de la personalización de la narración en una obra que renuncia por completo a la neutralidad de enfoque en su acercamiento a la experiencia de la violencia política: en las partes que nos interesan, y que van dominadas por movimientos de rememoración-narración, la conducción del relato se vuelve personal[10]. En París, como forasteros y como exiliados políticos, los personajes se ven a menudo obligados a comentar su situación y a justificarse ante sus interlocutores europeos, que cumplen, desde esta perspectiva, un claro papel de auxiliarios y *faire-valoir* en la conducción del relato memorial[11]. Por supuesto, el predominio de la perspectiva y/o de la voz de los artistas militantes (presente tanto en los globos como en los recitativos) participa de la lógica de reparación que preside a la elaboración de esta novela. Se trata de darles voz a los que no la tuvieron, en un gesto que el propio autor define como una "una forma de justicia"[12].

La abierta subjetividad de la aproximación traduce la naturaleza del proyecto autorial: estamos ante un objeto que se conoce como artefacto,




***Fig. 1. Ángel de la Calle. Pinturas de guerra. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 180-1/3. Fotografíat Angel de la Calle.***

como relato de memoria modelado por la ficción, pero que al igual que otros muchos cómics de la memoria reivindica su anclaje en la realidad, en el archivo. Los umbrales textuales son esenciales en este tipo de ficciones[13], marcadas por tensiones inherentes a todo abordaje de la historia por medio de la *inventio*. En nuestro caso, el paratexto autorial lo constituye la sección "Aclaraciones y agradecimientos", en la que Á. De la Calle define los contornos del pacto de lectura, estableciendo que tal episodio es ficcional, o que tal otro se origina en un testimonio que él mismo recogió:

> *El capítulo tercero contiene lo que sé de las vidas de los efímeros pintores autorrealistas, que, como los tres mosqueteros, eran cuatro. El pintor mexicano al que yo hago llamarse Barragán no fue autorrealista, ni estuvo en movimiento pictórico alguno, pero forma parte del frente artístico surgido en los años setenta en el que desde diversas posturas creativas se intentó unir arte y política, y vivir el resultado.*
> *Salvo el escritor francés Jean François Vilar, muy esquivamente en su novela Bastilla Tango, nadie ha dejado constancia o testimonio escrito sobre los autorrealistas, al menos hasta donde yo he podido averiguar […].*
> *Conocí a la única persona del grupo que sigue viva: fue en Barcelona, creo que era 1983. Nos presentó una amiga común, ya fallecida. Vivía, junto a otros exiliados, en un piso viejo y húmedo, detrás del cuartel de las Atarazanas. No me pareció una persona simpática. Me dio una fotocopia roñosa con el autorretrato de Antonin Artaud. Me dijo que lo habían pegado, junto a los suyos, en innumerables paredes en París. Esa fotocopia, que se desvanece, es todo lo que yo he podido ver de la obra de los autorrealistas*
> *Esta persona, solo sobreviviente del efímero movimiento, reside ahora cerca de San Salvador de Bahía ; hace muchos años que abandonó el arte y la política. No quiere recordar aquel tiempo, ni que se cuente su su historia. Evidentemente, no he cumplido su deseo*[14].

Como se comprueba en el aparato paratextual, la novela se mueve constantemente entre simple imperativo de verosimilud y pretensión de veracidad. Con respecto a lo último, Á. De la Calle se apoya en una abundante documentación, a veces exhibida, como veremos a continuación, y otras veces más discreta. El autor recurre de manera esporádica a la reproducción de recortes periodísticos[15], pero sobre todo a la reproduc-




*Fig. 2. Ángel de la Calle. Pinturas de guerra. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 203-4. Fotografiat Angel de la Calle.*

ción de obras pictóricas y plásticas o de fotografías de *performances*, que alimentan el *tableau d'époque*. Domina así en el cómic una intertextualidad de naturaleza intermedial, sostenida por una operación de recreación gráfica que puede desembocar en una «viñetización» de las obras referidas[16] (figura 1). Desde esta perspectiva, la obra está en perfecta adecuación con las tendencias actuales del cómic con respecto al trabajo sobre archivos:

> *Dans sa confrontation avec « le réel », la bande dessinée s'ouvre aussi à des formes (narratives, discursives, figuratives, compositionnelles…) d'autres médiums et modes représentationnels, du domaine artistique ou d'ailleurs. Elle intègre ces éléments de façon plus ou moins visible dans son champ d'expression propre, contribuant ainsi à sa diversification et à son hybridation. L'archive s'inscrit dans ces nouvelles formes de multi-discursivité et d'hypermédialité, amplifiant les tensions image-texte inhérentes à la bande dessinée.*[17]

En *Pinturas de guerra*, las obras más famosas de las vanguardias artísticas de la época se apoderan así del espacio gráfico, dejando que el texto tome el relevo para garantizar la coherencia del relato. Van casi sistemáticamente acompañadas por un recitativo que permite identificarlas por deducción o con un título que hace las veces de cartela. Esta transparencia referencial contribuye a poner de manifiesto la ambición didáctica que anima *Pinturas de guerra*.

El registro documental en que se sustenta el verismo de la obra está en gran parte vinculado con los acontecimientos políticos, como se puede comprobar en el episodio que ilustra la represión del movimiento estudiantil de 1968 en México. Observamos en este caso una forma de intericonicidad manifiesta, similar a la antes comentada, con la inserción de diseños y carteles salidos de los talleres de la Escuela Nacional de Artes Plásticas que aunque re-dibujados, son identificables como tales, sea por su estética, sea porque el cartel se abisma en la viñeta, dejando así constancia de su condición de elemento de





*Fig. 3. Ángel de la Calle. Pinturas de guerra. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 26-3. Fotografiat Angel de la Calle.*

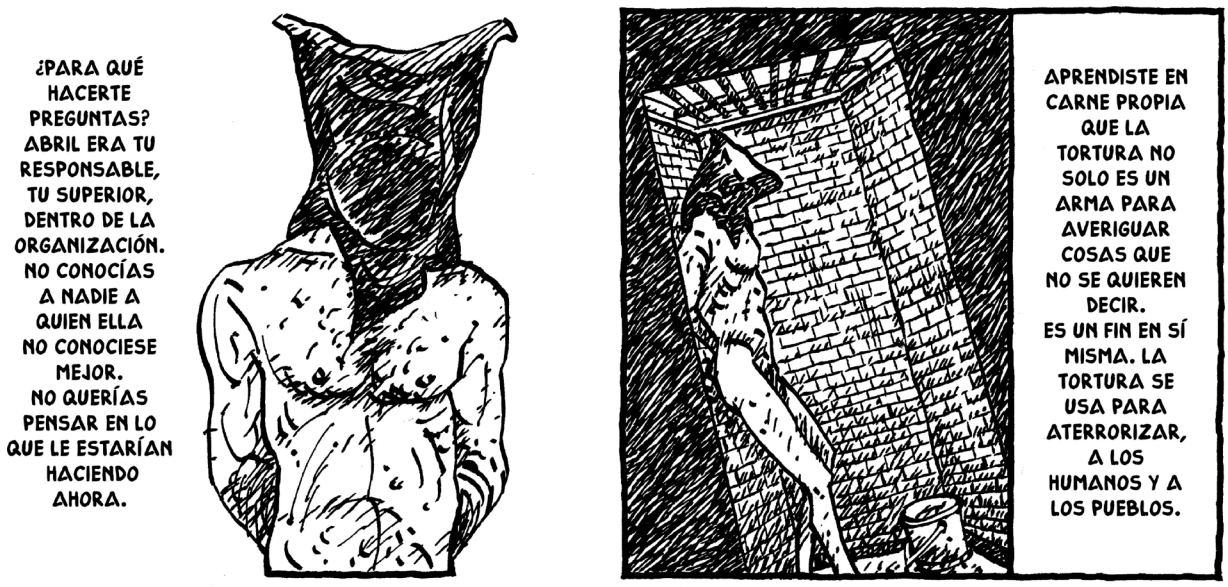



*Fig. 4. Ángel de la Calle. Pinturas de guerra. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 190-1/2. Fotografíat Angel de la Calle.*

decorado[18]. Pero la secuencia permite también observar formas alternativas de inclusión del material documental. Así, queda incorporada en el relato, bajo forma de palimpsesto, una foto de archivo que atestigua lo ocurrido en la Plaza de las Tres Culturas el día 2 de octubre. La obra pertenece a una serie ahora resguardada en el Archivo Histórico de la UNAM dentro de la Colección Manuel Gutiérrez Paredes[19]. Convertida en panel (en unidad de discurso icónico) e invisibilizada como elemento referencial y como prueba documental, esta fotografía se inserta en la cadena icónica, re-dibujada en coherencia con la línea gráfica de la vida (figura 2). Al renunciar a un simple papel ilustrativo y al encontrarse así asimilado, el archivo se convierte en auténtico elemento estructurante. En la viñeta resultante, la incorporación también pasa por una puesta en ficción: la inclusión del personaje de Xavier, dibujado de pie contra la pared, amenazado por las ametralladoras, contribuye a la fusión de la historia y de la ficción. Gracias a la mediación del personaje, este trágico episodio se ve personalizado, potenciando así el proceso de identificación del lector-espectador y su proyección emocional.

Así, donde existen imágenes, Á. de la Calle las reproduce y recrea para presentificarlas, y donde no existen las produce, como veremos a continuación con la representación de la represión, y en particular, de la tortura.



## 2. REPRESENTACIÓN DE LA REPRESIÓN

En su función de sustituto a la ausencia de memoria *visual* de la violencia política es como mejor se aprecia la importancia del elemento icónico en este cómic. Escribe Claudia Feld que

> *[t]anto el crimen de la desaparición como el funcionamiento de centros clandestinos de detención (CCD) en la Argentina se basaron en la carencia de imágenes públicas sobre la violencia estatal ejercida, y en la ocultación y destrucción posterior de documentos y fotografías producidos por las Fuerzas Armadas y de Seguridad en su tarea represiva. Hacer desaparecer personas, torturarlas y mantenerlas cautivas en lugares secretos, asesinarlas y ocultar sus cuerpos, era consustancial al acto de no crear imágenes de esos mismos crímenes que pudieran circular públicamente. Por eso, la desaparición de personas en la Argentina no ha dejado fotografías como las producidas en los campos de concentración nazis por las tropas de liberación, ni*




*Fig. 5. Ángel de la Calle. Pinturas de guerra. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 20-2 [tira]. Fotografíat Angel de la Calle.*

*films de propaganda como los realizados por el mismo nacionalsocialismo durante el funcionamiento de los campos, ni fotos "privadas" como las tomadas por soldados nazis durante los fusilamientos de prisioneros*[20].

Este análisis se puede extender a la maquinaria represiva de los tres países que completan este panorama del terrorismo de estado: son pocos o ningunos los testimonios visuales de lo que pasó entre las paredes de los centros de detención y tortura. El sistema concentracionario, afirma el filósofo Georges Didi-Huberman en su indispensable ensayo *Imágenes pese a todo*, no puede ni debe ser un "impensable"[21]. Todo lo contrario: debemos pensar, debemos imaginar y representar el horror. Y a esto se dedica el dibujante en las espantosas páginas en las que detalla las sesiones de tortura experimentadas por sus protagonistas. La naturaleza icónicoverbal del medio potencia el mensaje de denuncia, como se comprueba con los dos siguientes ejemplos (figura 3 y 4). En la primera casilla, la imagen es afónica, al ser mirada la escena desde fuera por un observador-testigo, espectador del dolor ajeno. En la segunda, en cambio, la escena es convocada por quien la vivió y da lugar a una doble narración, actualizándose el recuerdo por medio del verbo y de la imagen.



En materia de economía representacional, estas dos viñetas son un buen ejemplo de la manera como el verbo apoya la imagen en la reconfiguración del cuerpo gráfico en cuerpo político[22]. En efecto, entre el capítulo 1 y el capítulo 3, a los que respectivamente pertenecen estas viñetas, los presos sometidos a la tortura pasan de títeres mudos, pasivos y resueltamente objetivizados, a sujetos sufrientes. El cambio de perspectiva evidencia la ambición de un proyecto de escritura que pasa por la rehabilitación de la víctima como sujeto político, por ficticias que sean las voces testimoniales que aquí se expresan.

La primera viñeta se inserta en un episodio inspirado en hechos conocidos y perfectamente auténticos ocurridos en Chile cuando la dictadura de Augusto Pinochet[23]. Los hechos relatados transcurrieron durante una fiesta, en medio de la cual un ingenuo huésped descubrió por casualidad la existencia de una sala de torturas en el

subsuelo de la casa de sus anfitriones. En toda la secuencia, se percibe la disonancia entre los cuerpos neutrales y los modales pulidos de los invitados, en la (figura 5) y la elocuencia brutal de los cuerpos torturados, congelados en posturas extremadas, a la espera de la vuelta de sus verdugos, en el sótano. Llama la atención la figuración diferenciada de los cuerpos. Estilizados y reducidos a sus rasgos característicos, los invitados y el mirón extraviado se adhieren a la línea gráfica del resto de la obra. Este patrón representacional se opone a la gramática casi naturalista de los cuerpos martirizados, que incluye fluidos corporales y vellos púbicos (figura 6). Esta ruptura en la homogeneidad gráfica, al socavar el "efecto de realidad"[24] tebeístico, llama la atención sobre el contraste entre aquellos cuerpos que se pertenecen y se mueven libres y estos bultos reducidos a la condición de "homo sacer"[25], i.e. a un simple proceso biológico. Seres privados de derechos, de dignidad y hasta de identidad, puesto que van sistemáticamente encapuchados. La categorización propuesta por el pensador italiano Giorgio Agamben en relación con los campos de concentración nazis es aquí perfectamente operante: en el mundo de arriba encontramos la "bios", que es una forma de vida plena; y en el inframundo, la "zoê" (la "vida desnuda"). De modo que la politización de los cuerpos ya se hace evidente.

Volvamos ahora a confrontar las dos viñetas antes comentadas (Figs. 3 y 4). La primera procede de la escena inaugural, que ocupa todo el capítulo 1. La segunda se inscribe dentro del capítulo 3, en el que el autor les cede la palabra a los cuatro personajes. Un capítulo en el que, a escala de la diégesis, adquieren un papel de primer plano, y en el que, en un plano más simbólico, se nos aparecen como protagonistas de su propia existencia, y ya no como los patéticos sobrevivientes de un conflicto ideológico caduco (puesto que así es como los ven los más de sus interlocutores). Y este protagonismo no sólo pasa por el recuerdo de su acción militante, sino también por su calidad de sujetos sufrientes, y posteriormente, de

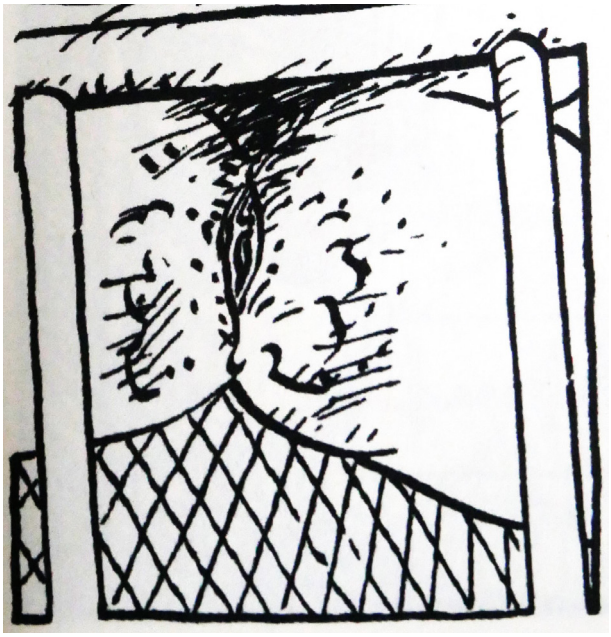


*Fig. 6. Ángel de la Calle. Pinturas de guerra. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 27-9. Fotografíat Angel de la Calle.*

testigos. De allí la importancia del texto escrito en la segunda casilla, en la que el verbo compite con la imagen, dialoga con ella y la completa.

Este paso a una nueva modalidad representacional se confirma en otra secuencia sacada del capítulo 3, que repite literalmente la escena del sótano: ahora el episodio es narrado por Marga, una de los integrantes del grupo autorrealista, y descubrimos, mediante una rotación del punto de vista, que ella es una de los cuatro presos que descubrimos en el capítulo 1 a través de los ojos del mirón. Y ahora sí, Marga se apodera de la palabra:

> *En aquel lugar me sometieron a más vejaciones y a la picana, en sesiones interminables. Esta vez los torturadores sí querían saber cosas del MIR y de mis camaradas. Para evitar hablar, me refugiaba en las pinturas que haría cuando fuese libre y en Felipe que, soñaba, estaría esperándome al salir de aquel infierno (De la Calle, 247-2).*

Frente a la barbarie, su vida interior se constituye en ciudadela del ser. Desde su condición de artista y de ser sintiente es como puede man-

tener momentáneamente alejados el espectro de la locura y la desesperación. Y el acceso al núcleo identitario del personaje, nos lo proporciona el verbo, de modo que la combinación del texto y de la imagen aparece aquí como la clave de la restauración de la víctima como persona.

Respecto a la experiencia visual que constituye esta novela, en su viaje a los infiernos de la crueldad humana, también se podría mencionar el papel de las viñetas en negro. En estas casillas ciegas, el iconotexto, amputado del componente visual que le es consustancial, refleja por supuesto la situación de los presos, condenados a permanecer horas con la vista impedida. Al respecto, la secuencia en la que Matías, estando en Francia, se deja llevar por el recuerdo de lo vivido en el centro clandestino de detención y tortura de la Escuela de Mécanica de la Armada, en la ya lejana Buenos Aires, resulta especialmente interesante (figura 7). En la lámina, la primera tira se compone de cinco viñetas negras seguidas[26], acompañadas, eso sí, por elementos de diálogo. Pero aquellos bocadillos desprovistos de rabillo, y sin emisores a quienes arrimarlos, dejan al lector tan ciego y confuso como el propio personaje. En términos de desglose, resulta interesante que la página anterior acabe con un plano amplio del personaje deambulando pensativo en las calles de París, y que el dibujante deje que la página 261 se abra con esta tira negra, subrayando así, en el paso de página, el carácter disruptivo de la memoria traumática. En todo caso, la sobrevenida del pasado cobra aquí la forma de una vívida pesadilla. La espacialidad del horror (con la presencia del edificio de la ESMA y la viñeta en la que se alinean los box de los presos) se incrusta en el presente de Matías, hasta tal punto que en la tira inferior, con la que finaliza la secuencia, Matías aparece totalmente desorientado. La última viñeta deja en un segundo término la geografía de su exilio, con la imagen de una buhardilla de contornos ausentes, inscrita en el cielo parisino. Como un desolador eco del eterno presente del trauma, los cristales cuadrados de la ventana retoman el motivo de los cubículos alineados de los presos de la ESMA.

En última instancia, las viñetas en negro podrían ser consideradas, al igual que los numerosos paneles en los cuales los personajes van representados con capuchas que ocultan su rostro –hasta en momentos muy posteriores a su detención– (figura 8), como una tentativa, no solo de materializar la privación de la vista en tanto estrategia de terror, sino de explorar las fisuras de la psique de las víctimas, desde la ceguera y la anonimización, pero también desde la confusión de los planos que puede resultar de la vivencia traumática. La página se establecería así como un espacio reticular desde el que dar forma, entre visibilidades e invisibilidades, al "impensable" de su experiencia.

## 3. CONCLUSIÓN

En *Pinturas de guerra*, el canal de la recuperación de la memoria de la dictadura es doble. El dibujante negocia por un lado con el material historiográfico del que dispone para asegurar la verosimilitud del relato de ficción sin dañar la verdad histórica, obligado a ello por un tema que no resiste el travestimiento. Pero contra la amenaza del silenciamiento y del olvido, también moviliza estrategias estilísticas (discursivas y gráficas) que traducen su interés en contribuir en la producción de una memoria histórica que adopte la sensibilidad como forma de acercamiento al pasado. Estamos muy lejos, al respecto, de las observaciones que hacía Jaume Peri Blanes hace ya más de una década con relación a las representaciones de la memoria de la dictadura en épocas recientes, a su rutinización y al riesgo de un "desplazamiento general de la representación de la violencia […] perfectamente coherente con el rumbo tomado por las nuevas políticas oficiales de memoria"[27]. En su análisis, el estudioso insistía en los acentos marcadamente sentimentales de dichas publica-




*Fig. 7. Ángel de la Calle. Pinturas de guerra. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 261. Fotografiat Angel de la Calle.*




***Fig. 8. Ángel de la Calle. Pinturas de guerra. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 210-2. Fotografíat Angel de la Calle.***

ciones y en la atenuación del sentido político de los momentos históricos abordados que suele caracterizar este tipo de aproximaciones. Por muy acertadas que sean esas observaciones, no se adecúan en absoluto con la propuesta de Á. De la Calle. Acentos sentimentales, tenemos pocos aquí, como lo demuestra la figuración cruda de la tortura sistematizada en las páginas que comenté. En cuanto al contenido político, cumple un papel céntrico en la novela, con un planteamiento que no rehuye la complejidad. Así pues, si bien *Pinturas de guerra* no persigue la verdad objetiva de un trabajo historiográfico, proporciona sin duda un valioso horizonte de comprensión a su lector y cumple con su propósito de hacer memoria, sin renunciar a una propuesta estética fuerte.

## NOTAS

[1] WHITE, Haydn. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.

[2] Así, el filósofo Jacques Rancière cuestiona el interés de la noción de "relato", aplicada a la escritura de la historia, y atrae la atención sobre la plusvalía de sentido aportada por el concepto de "ficción", entendida ésta como "reordenamiento *material* de los signos y de las imágenes": "Le réel doit être fictionné pour être pensé. Cette proposition est à distinguer de tout discours — positif ou négatif — selon lequel tout serait "récit", avec des alternances de "grands" et de "petits" récits. La notion de "récit" nous enferme dans les oppositions du réel et de l'artifice où se perdent également positivistes et déconstructionnistes. Il ne s'agit pas de dire que tout est fiction. Il s'agit de constater que la fiction de l'âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction, et que ces modes de connexion ont été repris par les historiens et par les analystes de la réalité sociale. Écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité. Cela n'a rien à voir avec aucune thèse de réalité ou d'irréalité des choses. En revanche il est clair qu'un modèle de fabrication des histoires est lié à une certaine idée de l'histoire comme destin commun, avec une idée de ceux qui "font l'histoire", et que cette interpénétration entre raison des faits et raison des histoires est propre à un âge où n'importe qui est considéré comme coopérant à la tâche de "faire" l'histoire. Il ne s'agit donc pas de dire que "l'Histoire" n'est faite que des histoires que nous nous racontons, mais simplement que la "raison des histoires" et les capacités d'agir comme agents historiques vont ensemble. La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des "fictions", c'est-à-dire des réagencements *matériels* des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire" RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000, págs. 61-62. Por razones materiales, el ensayo ha sido consultado en francés. Para la edición española, véase RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

[3] DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra*. Madrid: Reino de Cordelia, 2017.

[4] Véase CATALÁ CARRASCO, Jorge L. ; DRINOT, Paulo y SCORER, James (Eds.). *Cómics y memoria en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2019.

[5] TAIBO II, Paco Ignacio. "Como si fuera un prólogo". En: DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra*… Op. cit., pág. 9.

[6] GROENSTEEN, Thierry. *Sistema de la historieta*. Madrid: Marmotilla, 2021, pág.14.

[7] EISNER, Will. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma, 1996.

[8] JAREÑO GILA, Claudia; SANZ-GAVILLON, Anne-Claire; ALONSO CARBALLÉS, Jesús y TOUTON, Isabelle. "Introducción". En: TOUTON, Isabelle; ALONSO CARBALLÉS Jesús, SANZ-GAVILLON, Anne-Claire y JAREÑO GILA, Claudia (Eds.). *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*. Madrid: Marmotilla, 2021, pág. 23.

[9] Así, proclama Matías: "Mírelo como lo que es, Morgan, la guerra de liberación de la Colonia/ Latinoamérica es una colonia que hace dos siglos luchó para independizarse de España/ Y ahora tratamos de independizarnos del imperialismo yanqui. De la dominación del Norte. Si no

lo ve así, no lo entenderá/ Somos patriotas latinoamericanos armados con un pincel y un fusil" (DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra*... Op. cit., pág. 184, viñetas 1 a 4). N.B.: En adelante, adoptaré el siguiente sistema para referirme a imágenes sacadas de la obra: para una lámina completa, número de página; para una viñeta aislada, número de página-número de viñeta; para un grupo de viñetas, número de página-x/xii.

[10] El testimonio de Marga, del que podemos suponer que está destinado a apoyar su intervención ante el comité de la ONU para los derechos humanos, ilustra uno de los tantos movimientos analépticos que caracterizan el capítulo 3, "Pintores latinoamericanos desnudos en Europa". En este capítulo, divido en cuatro series de microsecuencias, sus recuerdos van plasmados en una larga carta, en la que se puede leer, por ejemplo: "Así dejé mi adolescencia, entre las clases de maestros rancios y las apuestas nuevas y comprometidas. Como mis amigos de Bellas Artes militaban en el movimiento de izquierda revolucionaria, yo también me uní al respetado MIR/ Aunque yo hice la campaña de la Unidad Popular para llevar a Salvador Allende a la presidencia de Chile, rayando con la Brigada Ramona Parra, de las Juventudes Comunistas. Porque eran los que hacían los mejores murales y las intervenciones pictóricas más arriesgadas y artísticas / Un día, Mono González, responsable de la Brigada, nos anunció que Roberto Matta vendría a realizar un mural con nosotros. Fue uno de los momentos más felices de mi vida [...]/ El movimiento de izquierda revolucionario practicaba la lucha armada, pero cuando Salvador Allende llegó a la presidencia, declaró un alto el fuego y apoyó, críticamente, al gobierno de la Unidad Popular. Miguel Enríquez, uno de los políticos más lúcidos, era el dirigente del MIR. Ahora está muerto, asesinado. Como todos nosotros" (DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra*... Op. cit., págs. 240 y 241-1).

[11] Es el caso del periodista Thierry Morgan. Véase: Ibídem, págs. 175-7 y 182-1/2.

[12] "La honestidad es una forma de justicia con la generación de latinoamericanos, protagonista de esta historia, que en los años setenta y setenta, con aciertos y errores, trataron de liberar su continente por segunda vez". Ibíd., pág. 299.

[13] Véase ARNOLD, Markus. "Entre effet de réel, palimpseste et marqueur métafictionnel: l'archive dans la bande dessinée française et francophone sur l'Afrique et sa diaspora". *Fabula / Les colloques*. *Fictions d'archives, Archives matérielles, traces mémorielles et littérature des Afriques*. s.f., s.pág. Disponible en: http://www.fabula.org/colloques/document7167.php. [Fecha de acceso: 29/02/2024].

[14] DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra*... Op. cit., pág. 298.

[15] Véase Ibídem, págs. 188-7, 193-7 y 210-3/5.

[16] Véase por ejemplo: Ibíd., págs. 172 1-2-5, 206-4 y 234-1.

[17] MARKUS, Arnold. "Entre effet de réel...". Op. cit.

[18] Véase DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra...* Op. cit., págs. 195-2 y 201-1.

[19] Parte del corpus es disponible en línea en la página web del Archivo Histórico de la UNAM. Se puede acceder, en particular, a una de la fotografías de M. Gutiérrez Paredes que sirvieron de punto de partida para la viñeta referida, registrada bajo el nombre MGP3082.jpg. Disponible en: http://www.ahunam.unam.mx:8081/index.php/mgp3082. [Fecha de acceso: 11/03/24].

[20] FELD, Claudia. "Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, *Images, mémoires et sons*, 2014, s.pág. Disponible en: http://journals.openedition.org/nuevomundo/66939. [Fecha de acceso: 29/02/2024].

[21] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, Biblioteca del presente, 2004, pág. 47.

[22] Para más datos sobre este tema, véase LEROUX, Marie-Caroline. "Aux arts ! Une étude de *Peintures de guerre* d'Ángel De la Calle". En: *Actes du colloque international et pluridisciplinaire "Engagements" 18-19 novembre 2021*. Université Littoral Côte d'Opale/Université de Limoges [por publicar].

[23] En la novela gráfica, éstos llevan el nombre de Natalia y Steve Rogers. En el mundo real, fueron Mariana Callejas, escritora chilena, y su marido Michael Townley; ella miembro de la DINA, y él de la CIA.

[24] Véase BARTHES, Roland Barthes. "L'effet de réel". *Communications* (Paris), 11 (1968), págs 84-89.

[25] Véase AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer 1. Le pouvoir souverain et la vie nue.* París: Seuil, 1997.

[26] Se le podría añadir la viñeta que se encuentra en la página anterior (DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra...* Op. cit., págs. 260-266), pero ésta cumple a todas luces una función distinta : gráficamente, se justifica con un efecto zoom en tres casillas seguidas, con un plano cada vez más cercano sobre Matías. La casilla en negro acompaña el desliz del personaje hacia la propia interioridad.

[27] PERI BLANES, Jaume. "De la prueba documental a la evocación subjetiva. Usos de la fotografía en las publicaciones sobre la represión chilena". *Pasajes* (Valencia), 30 (2009), pág. 96. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/41446098?seq=11. [Fecha de acceso: 29/02/2024].

# PUENTES DE FÁBRICA DE LA EDAD CONTEMPORÁNEA EN GRANADA

# LATE MODERN PERIOD MASONRY BRIDGES IN GRANADA


## Resumen

Durante la Edad Contemporánea se formó en Granada un representativo conjunto de más de cincuenta puentes de fábrica, que presenta un gran valor por su diversidad técnico-estructural y por su personalidad propia como creaciones artísticas, sustentada en imaginativas combinaciones cromáticas. Su existencia dio lugar a otras manifestaciones artísticas asociadas, que incrementan su interés como bienes culturales. Se trata de un valioso patrimonio que actualmente se encuentra falto de reconocimiento.



## Palabras clave

Granada, Ingeniería, Patrimonio, Puentes.



## Antonio Burgos Núñez

Universidad de Granada, España

Doctor Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos e Historiador del Arte. Profesor de la Universidad de Granada, ha publicado numerosos artículos en revistas y libros relacionados con la historia de la ingeniería y la construcción. Es miembro de las Sociedades Española y Francesa de Historia de la Construcción, y de la Asociación Española de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU).



## Abstract

In the late modern period, a representative group of more than fifty factory bridges were created in Granada. They have a great value for their technical and structural diversity and for their own personality as artistic creations based on imaginative chromatic combinations. Their existence has given rise to other related artistic manifestations, increasing their interest as cultural goods. It is a valuable heritage that is currently not recognised.



## Key words

Bridges, Engineering, Granada, Heritage.



## Juan Carlos Olmo García

Universidad de Granada, España

Doctor Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos. Profesor en la Universidad de Granada, coordina un grupo de investigación sobre Patrimonio de Ingeniería Civil en esta Universidad. Ha presentado numerosos trabajos de investigación relacionados con este tema en reuniones internacionales y ha publicado varios artículos científicos.



ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 19/VI/2023
Fecha de revisión: 12/XI/2023
Fecha de aceptación: 12/XI/2023
Fecha de publicación: 30/X/2024



Códigos ORCID:
Antonio Burgos Núñez: 0000-0001-9236-487X
Juan Carlos Olmo García: 0000-0001-9129-7812



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0024

# PUENTES DE FÁBRICA DE LA EDAD CONTEMPORÁNEA EN GRANADA

## 1. INTRODUCCIÓN

La estimación y el reconocimiento mayoritario como bienes culturales de que gozan los puentes de épocas anteriores no se extienden, por lo general, a los construidos en los últimos siglos. Sin embargo, la Edad Contemporánea fue una etapa trascendental para la historia de los puentes, en la que se construyeron muchos más que en cualquier otro periodo.

Pero no fue sólo una cuestión de cantidad. La ingeniería de puentes conoció un desarrollo incomparable, que se manifestó en el advenimiento de múltiples tipos inéditos. En los albores de la Revolución Industrial se introdujo el hierro en la construcción de nuevos puentes, que surgieron con esquemas prestados de la construcción en piedra o madera. Pero con el desarrollo de la metalurgia no tardaron en aparecer nuevas propuestas, privativas de los materiales férricos. Así, durante el primer tercio del siglo XIX aparecieron los puentes suspendidos, primero de cadenas, luego de cables. Junto a ellos, surgió una heterogénea colección de puentes arco de fundición.

A mediados de siglo, el imparable avance de la sociedad industrial hizo posible y al mismo tiempo exigió la expansión de las infraestructuras de transporte, que entraron en su época de mayor desarrollo. En España, una vez consolidada la administración liberal, su proyecto y construcción iban a ser ya, de forma general, normalizados mediante principios racionales de carácter técnico y legal.

En la segunda parte de la centuria se tuvo que hacer frente a una excepcional demanda de puentes, lo que favoreció la aparición de nuevos tipos. Hechos con uno de los indiscutidos iconos del progreso industrial, los puentes de hierro necesariamente destacaron sobre los demás. Los grandes avances registrados por la Ciencia de las Estructuras (cuyas bases se sentaron en estos años) hicieron posible la materialización de puentes de inusitada envergadura, demandados por los emergentes tendidos ferroviarios. Se produjo en estos años una vertiginosa sucesión de nuevas fórmulas (tramos rectos de celosía, vigas tubulares y de alma llena, múltiples vigas trianguladas, arcos), caracterizando el periodo como uno de los más fecundos en la Historia de la Ingeniería. El dominio de los puentes metálicos se prolongó hasta la aparición, aún si cabe más revolucionaria, del hormigón armado en las primeras décadas del siglo XX.

Sin embargo, la preponderancia de la construcción metálica no acabó con los puentes de fábrica. La fórmula clásica no sólo no desapareció, sino que de hecho, continuó siendo la más utilizada. Los ingenieros siguieron confiando en ella como opción idónea para puentes de luces pequeñas y medias, como los que mayormente se necesitaron para las numerosas carreteras de nueva construcción.

Pero la trascendencia de los puentes de fábrica de la Edad Contemporánea no se sustentó exclusivamente en el gran número de ellos que fueron construidos. También fue una época dorada en lo relativo a su diseño, que fue renovado profundamente después de muchos siglos –desde tiempos de los Romanos- inalterado.

En realidad, su fructífera mudanza había comenzado en tiempos de la Ilustración. El ingeniero francés Jean Rodolphe Perronet revolucionó la construcción de puentes introduciendo nuevos procedimientos de ejecución que permitían voltear bóvedas muy rebajadas sobre pilas extraordinariamente esbeltas. Se popularizaron a partir de entonces los puentes de arcos rebajados (escarzanos y carpaneles), que no obstante convivieron hasta el final con las tradicionales bóvedas de medio punto.

Y en esta última etapa de vigencia, su configuración general no dependió solamente de las cuestiones técnicas. Los puentes de fábrica, no mediando –como en el caso de los metálicos- ruptura con el paradigma clásico de la arquitectura, conservaron en gran medida su estatus de creaciones artísticas. Por ello, en su diseño tuvo una gran importancia la atención a la estética, concretada en el empleo de imaginativos y variados recursos (color, materialidad, detalles y ornamentación).

Precisamente la búsqueda de una nueva imagen armoniosa y respetuosa con el material fue lo que impulsó al ingeniero Paul Sejourné a renovar su diseño a finales del XIX. Sus creaciones constituyen la última expresión original de los puentes de fábrica[1], manifestada con todo relieve pocos años antes de que la difusión del hormigón armado los llevara a su completa desaparición.

En Granada, diferentes motivos favorecieron la creación de un conjunto altamente representativo de los puentes de fábrica de la Edad Contemporánea. La cantidad y variedad de las realizaciones acredita la importancia que este tipo de puentes tuvieron en su tiempo y permiten tener una visión cabal de su postrera evolución. Alcanzar este conocimiento es uno de los objetivos de este trabajo de investigación.

Respecto a los puentes de fábrica construidos en épocas anteriores, los del periodo analizado tienen como rasgo esencial el haber sido concebidos y materializados por técnicos especializados, los ingenieros de caminos. Para ello se valieron de procedimientos de diseño racionales, constituyendo los postulados de la ciencia de las estructuras un apoyo fundamental. Por otra parte, en su ejecución se aplicaron procedimientos constructivos y sistemas propios de la Revolución Industrial. Como imperativo de diseño, estos técnicos primaron la funcionalidad y el aprovechamiento idóneo de los recursos que requería su construcción. Pero no obstante, en mayor o menor medida hicieron intervenir criterios estéticos, consiguiendo como resultado manifestaciones de naturaleza artística.

El catálogo de puentes históricos de J.A. Fernández Ordóñez[2], el más completo inventario levantado hasta la fecha, recogía la existencia de alrededor de medio centenar de puentes construidos en este periodo (siglo XIX y primer tercio del XX) en la provincia de Granada. Aun habiendo transcurrido casi cuarenta años desde la redacción de este documento, esta cifra puede darse por válida, a pesar de haberse producido algunas pérdidas en este tiempo. Tipológicamente nos encontramos con una presencia

mayoritaria de puentes de bóvedas rebajadas (32 puentes sobre 52 localizados, el 65% del total), a los que hay que sumar 15 de bóvedas de medio punto (29%). Esta relación (en la que no se incluyen pontones ni obras de paso especiales) se completa con tres puentes singulares, constituidos por bóvedas de gran desarrollo.

En este conjunto están por tanto representadas todos los tipos de puentes de fábrica utilizados por los ingenieros españoles desde que su construcción se sustentó sobre bases racionales[3]. Partiendo de los modelos de inspiración francesa del tipo Perronet, se fue evolucionando hacia creaciones tanto de bóvedas rebajadas como semicirculares. Llegaron incluso finalmente a voltearse ejemplares de grandes bóvedas parabólicas, concebidas según los parámetros de Paul Sejourné, el último innovador de los puentes de fábrica.

En lo que refiere a su configuración, los puentes estudiados siguieron la evolución general que experimentaron este tipo de obras públicas a nivel nacional. Sin embargo, en lo relativo a los materiales que se emplearon en su construcción sí que se pusieron de manifiesto rasgos específicos que conformaron su personalidad. De este modo, en los puentes granadinos es característica la combinación de ladrillo y piedra como recurso ornamental, si bien esta cualidad tiene justificación técnica (aprovechamiento óptimo de los materiales). Aunque también existen excepcionales ejemplares de puentes íntegramente realizados con sillería y del mismo modo hay una presencia significativa, sobre todo a partir del siglo XX, de bóvedas de hormigón en masa.

Se da la afortunada circunstancia, además, de que casi todas estas obras han llegado hasta nuestros días. Constituyen de esta forma un conjunto patrimonial que, pese a su relevancia, está mayormente huérfano de reconocimiento. Contribuir a su justa valoración constituye otra de las metas del artículo.

Y como principales instrumentos metodológicos utilizados para su realización se ha contado tanto con el reconocimiento in situ de los propios puentes como con el análisis de la documentación técnica relativa a su construcción conservada en diferentes archivos. También ha sido muy valiosa para el estudio la consulta de la prensa de la época (tanto técnica como de carácter general), así como la recuperación de otras fuentes primarias como testimonios figurativos y fotografías.

## 2. REALIZACIONES PIONERAS. LA IMPRONTA DE PERRONET

El periodo de los puentes modernos comenzó en Granada durante la ocupación napoleónica de la ciudad (1810-1812). El general Sebastiani, máxima autoridad de las fuerzas francesas, impulsó un programa de reformas urbanas, entre las cuales destacaba la reordenación de la ribera del río Genil[4]. La iniciativa incluía la construcción de un puente, que fue proyectado por Rafael Bauzá[5]. Este aventajado ingeniero español, encuadrado por entonces en la Administración josefina, conocía de primera mano la nueva forma de construir puentes desarrollada al otro lado de los Pirineos. En Granada tendría la oportunidad de llevarla a la práctica, volteando





*Fig. 1. Rafael Garzón Rodríguez. Puente sobre el Genil. Fotografía. 1885. Archivo de Rafael Garzón Cubero. Granada. España. Copyright Archivo Garzón Cubero.*

un elegante arco de sillería muy rebajado de 15 m de luz, con evidentes préstamos formales de las realizaciones de Perronet (Figura 1).

En la misma línea, si bien resuelto con mucho menor acierto, se insertaría otro puente cercano a la ciudad de Granada, construido también antes de 1855 y asimismo para cruzar el río Genil. Se trata del Puente de los Vados en la carretera de Granada a Málaga. Según el ingeniero Francisco Abellán (que en 1942 redactó un proyecto de acondicionamiento de la carretera en este lugar) se trata de una obra romana, reconstruida en el siglo XVII[6]. Aunque por análisis tipológico se estima que el puente actual tuvo que volver a ser reconstruido más tarde, a principios del XIX. Está formado por tres arcos rebajados, uno central de 15 m de luz (de clara adscripción a los modelos perronetianos) y dos laterales de 7 m cada uno. La fábrica es de factura tosca y hay discordancia entre sus pilas (una de ellas carece deliberadamente de tajamar), lo cual confirma su materialización en diversas épocas. En cualquier caso, está en uso al menos desde 1851, cuando se estableció oficialmente el pontazgo en este punto de la carretera[7].

## 3. LA FORMACIÓN DE LOS ARQUETIPOS

En las décadas que siguieron a la guerra de Independencia no se pudieron hacer demasiados progresos en la construcción de puentes. Abrumada por los gastos de la guerra carlista, la Administración no estaba en disposición de financiar las costosas infraestructuras. La situación empezó a cambiar a partir de 1845, primero de una etapa de veinte años en la que se modernizó y amplió profundamente la red de carreteras[8].

Dividido ya el territorio nacional en provincias, en la de Granada se avanzó sustancialmente durante esta etapa en el despliegue de dos de sus más importantes ejes viarios, la carretera de Murcia y la de Motril. Ambas incorporaron en sus trazados notables puentes de fábrica, los cuales, además de por su envergadura, tendrían una particular trascendencia como primeras manifestaciones de una fórmula estética que devendría arquetípica.

Los trabajos de construcción de la carretera de Motril, que habían comenzado en 1839, se intensificaron en la década de los cincuenta. Hacia 1852 el ingeniero de caminos Nicolás Contreras completó el proyecto de sus cuatro






*Fig. 2. Anónimo. Puente de Dúrcal en la carretera de 2.º orden de Granada a Motril. Acuarela. 1867. Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana. Madrid. España. Copyright Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana.*




*Fig. 3. Anónimo. Puente de Tablate en la carretera de 2.º orden de Granada a Motril. Acuarela. 1867. Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana. Madrid. España. Copyright Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana.*

grandes puentes: el del río Dúrcal, el de Tablate, el del río Guadalfeo y el del barranco de Izbor. Los tres primeros serían construidos conforme a este su diseño. Para el de Izbor[9], donde lo que realmente se proyectaba era el recrecido de un puente existente, las cosas marcharían no obstante por otros derroteros.

Caracterizan genéricamente a estos puentes del ingeniero Contreras el equilibrio en la configuración y la utilización exclusiva del arco de medio punto. Para el amplio y profundo valle del río Dúrcal optó por un viaducto formado por siete arcos de ocho metros de luz, dispuestos con evidente simetría central. Con una longitud total de 104 metros, el puente presenta una clara horizontalidad, que es airosamente compensada con sus esbeltas pilas (Figura 2).

En cambio, en Tablate se volteó una bóveda circular de gran empaque de 17 metros de diámetro. Su espectacular entorno natural (la rasante del puente se encuentra a 40 m de altura sobre el fondo del barranco) y la existencia de otro arcaico puente medieval contribuyeron a forjarle cierto halo romántico, conscientemente resaltado en los grabados de la época.

Aunque lo verdaderamente relevante en cuanto a su concepción estética es su singular organización dicromática roja y blanca, resultante de la constitución mixta de su fábrica. Los elementos de sillería (rosca del arco, zócalos, impostas, banquetas y coronación de pretiles) combinan con los paramentos de ladrillo, dando lugar a un afortunado efecto estético, el cual sin embargo seguramente no fue buscado por su creador de forma intencionada (Figura 3).

Prueba de ello es que Contreras no recurrió a la misma fórmula para la que iba a ser pieza señera del itinerario, el puente sobre el río Guadalfeo[10]. El caudaloso régimen de avenidas del río impuso la construcción de una obra de gran envergadura, articulada a partir de cinco arcos de medio punto de 19 metros de luz. Su organización simétrica y las proporciones equilibradas de pilas y tímpanos le confieren una prestancia excepcional, incrementada por el empleo generalizado de






*Fig. 4. Juan Martínez Sánchez. Puente sobre el río Guadalfeo en la carretera de 2º orden de Granada a Motril. Fotografía. 1867. École Nationale des Ponts et Chausées. París. Francia. Copyright École Nationale des Ponts et Chausées.*

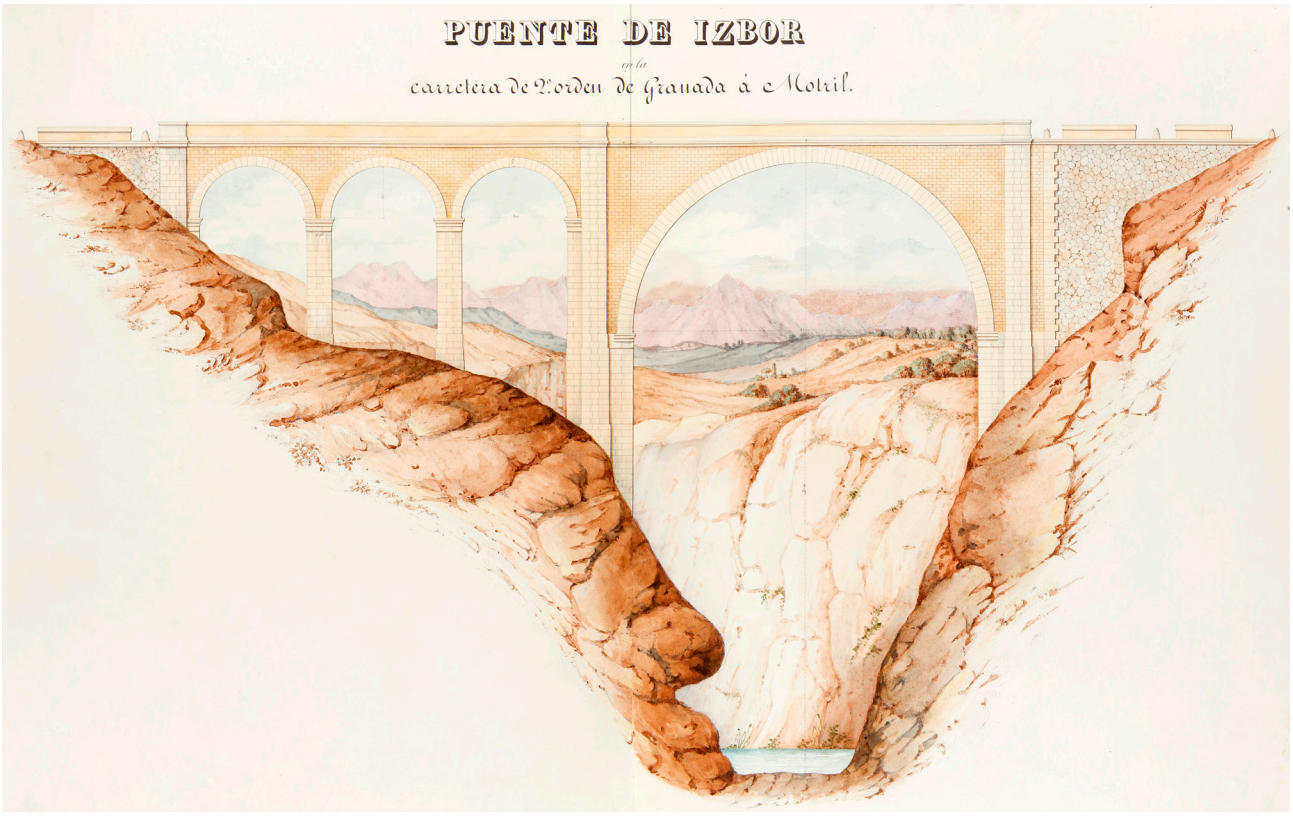



*Fig. 5. Puente sobre el barranco de Izbor en la carretera de 2.º orden de Granada a Motril. Fotografía. 2023. Fotografía: Autores.*



sillería de gran calidad, utilizada tanto en la rosca de los arcos como en los elementos de remate (tajamares y sombreretes, impostas, boquillas). Únicamente en los muros de enjuta fue sustituida por mampostería concertada (Figura 4).

Completaría esta nómina de notables puentes el del barranco de Izbor, que finalmente fue construido según el proyecto redactado en 1861 por el también ingeniero de caminos Juan de la Cruz Fuentes[11].

Compartía esta obra con las anteriores su vocación monumental, expresada inequívocamente en el recurso a la sillería como material básico (combinada con sillarejo en los paramentos). La renuncia a la expresividad mediante el color no era la única diferencia que presentaba con los puentes precedentes. En el de Izbor destaca el abandono de la simetría central como argumento organizativo. El puente consta de un gran arco de medio punto de 23 metros de diámetro, que arranca de la misma roca en la ladera de la margen izquierda, pero que en la de derecha tiene un tramo de aproximación formado por tres arcos menores de 7 metros de luz cada uno (Figura 5).

Estos cuatro primeros puentes de la carretera de Granada a Motril constituyeron un conjunto muy significativo dentro de la ingeniería española de la época. Su singularidad fue reconocida con su inclusión en los álbumes presentados por la Administración española a la exposición universal de París de 1867[12]. El trabajo de inmortalizar las más representativas obras públicas españolas se encargó a Jean Laurent y José Martínez Sánchez. A este último les fueron asignados los puentes de la carretera de Motril, cuya existencia reflejó en tres magníficas instantáneas[13].

Estos testimonios fotográficos se volvieron a utilizar en otra exposición universal posterior,

la de 1878. Aunque en esta ocasión fueron complementadas con unas acuarelas de los puentes de Granada, realizadas a partir de los alzados incluidos en sus respectivos proyectos. Se trata de unas representaciones insólitas, que dan idea de la representatividad que tuvieron en su momento estas obras (Figuras 2, 3 y 5).

Paralelamente, en otro eje viario de la provincia de Granada, la carretera de Murcia, se construyeron otros puentes que, si bien no alcanzaron la misma celebridad, tuvieron no obstante una trascendencia equiparable, al constituirse como referentes de los arcos rebajados.

Los trabajos de construcción de la vía de conexión de Granada con el Levante comenzaron en la década de 1850. Sin embargo, su ejecución se dilató muchísimo, no terminándose completamente hasta el siglo XX[14]. En 1858, el ayudante de obras públicas Francisco Gutiérrez redactó el proyecto de la sección comprendida entre las ciudades de Guadix y Baza[15], parte que efectivamente sí quedaría terminada antes de 1870.

Este proyecto incluía los puentes sobre los ríos de Guadix y de Gor, que quedaron resueltos ambos con bóvedas muy rebajadas. El de Guadix sería objeto de un proyecto reformado posterior, confeccionado por el ingeniero de caminos José Rius en 1865. No obstante, las modificaciones se ciñeron a los estribos y terraplenes de aproximación, que fueron construidos finalmente, tanto en este puente como en el de Gor, según las líneas generales trazadas por Francisco Gutiérrez: tres arcos escarzanos de 10 m de luz en Guadix y un arco aislado de 14 m de luz en Gor (Figura 6).

De nuevo aquí se puso en práctica originalmente la fórmula estética bicolor rojo-blanco, conseguida a partir de la rosca de la bóveda de sillería que resalta sobre el ladrillo de enjutas y paramentos. En Guadix encontró una de sus más perfectas materializaciones desde el punto de vista formal[16].



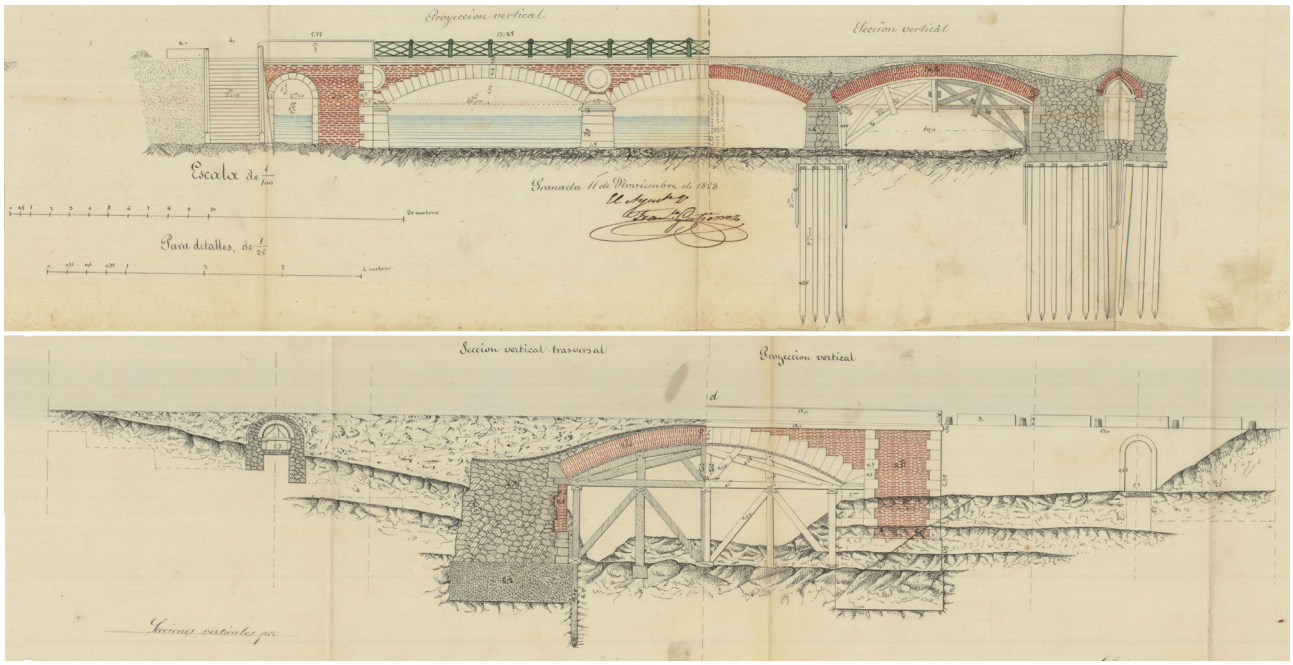



*Fig.6. Francisco Gutiérrez. Alzado de los puentes sobre los ríos de Guadix y Gor, en la carretera de Granada a Murcia. Planos del proyecto técnico. 1855. Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares. España. Copyright Archivo General de la Administración.*



*Fig. 7. Puente sobre el río Frailes. Carretera de 2.º orden de Granada a Alcaudete. Fotografía: Autores.*

Habiendo llegado hasta nuestros días en buen estado, tanto los puentes de la carretera de Motril como los de la de Murcia, estas obras constituyen representaciones señaladas de la ingeniería civil española decimonónica e imagen canónica de los puentes de fábrica andaluces de este periodo.

## 4. PROLIFERACIÓN Y DIVERSIDAD

En el último tercio del Ochocientos los ingenieros continuaron utilizando las formas estructurales básicas desarrolladas en la primera mitad de la centuria. La relativa estabilidad del último tercio de siglo facilitó la intensificación del despliegue de la red de carreteras, multiplicándose el número de puentes construidos en este periodo. Y aunque se hicieron presentes los de hierro, los de fábrica continuaron siendo los que en mayor número se materializaron.

Indistintamente, en función de los imperativos del emplazamiento (rasante de la carretera, sección de desagüe, disponibilidad de terreno competente para fundar pilas y estribos), se aplicaron las diversas opciones desarrolladas previamente (arcos de medio punto o rebajados, aislados o en serie).

Debido a su reducido coste, la bóveda de ladrillo se erigió como solución prácticamente universal para puentes de luces reducidas y sobre todo para pontones y alcantarillas. Pero en cuanto a la estética, si bien la fórmula dicromática continuó teniendo amplio predicamento, se aprecia cierta tendencia a uniformizar el colorido del puente.

Donde se pretendía imbuir mayor sobriedad y elegancia a la obra se recurrió, sin escatimar gastos, a la sillería. Tal fue el caso del puente sobre el río Frailes junto a la localidad de Pinos Puente, construido en la carretera de Granada a Alcaudete. Similar disposición se adoptó también para el del río Alhama, en la de Armilla a Alhama. Se trata de sendos arcos rebajados de 15 m de luz, construidos íntegramente —incluso el intradós de la bóveda— con sillería (Figura 7).

También fue habitual en estos años el recurso a la mampostería, habitualmente concertada, para resolver las enjutas. Un puente representativo de esta modalidad fue el del río Verde cerca de Almuñécar (carretera de Málaga a Almería), formado por dos arcos de medio punto de 10 metros de luz. Como tampoco sería infrecuente la fórmula puesta en práctica en el puente del río de Baúl, en la carretera de Granada a Murcia; donde el espacio dejado entre la bóveda de medio punto de ladrillo (con boquilla de sillería) y el alfiz fue rellenado con sillarejo.

Sin duda el puente más representativo de este periodo en Granada fue el del río Guadalfeo en Órgiva. Se trata una obra de presencia imponente, debido a sus grandes dimensiones y a la magnífica factura de su fábrica de sillería. Sin embargo, su apariencia distintiva no fue concebida intencionadamente. Por el contrario, fue desarrollada en etapas diferentes, experimentando su configuración importantes transformaciones en cada una de ellas.

Un primer puente de siete arcos fue construido en este emplazamiento en 1851, pero el peculiar



*Fig. 8. Puente de Órgiva sobre el Guadalfeo. Carretera de 2.º orden de Tablate a Albuñol. Fotografía: Autores.*

régimen del río Guadalfeo, con su excepcional volumen de arrastres, lo dejó prácticamente inutilizado veinte años después. Los 16 m de altura de rasante que tenía originalmente fueron reducidos a nueve por los aterramientos.

Corriendo riesgo de quedar destruido por una riada, en 1874 se planteó su remodelación. El ingeniero José Torres y Capurión redactó el oportuno proyecto técnico, en el que se contemplaba desmontar las bóvedas desde sus arranques y elevar 4,50 m las pilas y estribos. Arcos, tímpanos y pretiles habrían de reconstruirse después respetando la forma que tenían originalmente y con la intención expresa de reutilizar los materiales[17].

Sin embargo, esta idea no sería del todo viable, por lo que en 1883 se redactó un nuevo proyecto de reforma por parte del ingeniero Nicolás Orbe. Este se ocuparía también de su materialización, la cual se dilataría casi una década por diversos problemas (entre ellos sendas crecidas extraordinarias del río que tuvieron lugar en 1887 y 1888)[18].

El puente quedó así con la configuración que puede observarse en la actualidad: siete arcos de medio punto de 13 metros de luz, sobre pilas esbeltas que dan una altura de rasante de 20 m sobre el lecho del río. Como concesión decorativa, se utilizó sillería de color claro en boquillas y aristones que contrasta con la rosácea mampostería de los paramentos (Figura 8).

## 5. CREATIVIDAD TARDÍA

Tras la irrupción del hormigón armado, en la primera década del siglo XX, los puentes de fábrica dejaron súbitamente de ser competitivos y en pocos años dejaron de construirse. Sin embargo, los escasos ejemplares levantados en este periodo final resultaron ser obras de gran relevancia, tanto por el desarrollo de nuevas configuraciones como por la introducción de imaginativas soluciones estéticas.

Asimismo tuvo su trascendencia la incorporación de varios puentes de ferrocarril, hasta entonces patrimonio casi exclusivo de la construcción metálica. La línea de Granada a Moreda, abierta al servicio en 1904, incluía tres grandes obras de fábrica sobre el río Cubillas. En todos los casos se utilizó la misma configuración: un puente formado por tres bóvedas de 12 m de luz, con una imagen homogénea proporcionada por sus paramentos y rosca de sillería. Hoy siguen en uso, si bien alterados por añadidos discordantes y refuerzos estructurales improvisados.





*Fig. 9. Puente sobre el río Torrente. Carretera de 2.º orden de Granada a Motril. Fotografía: Autores.*

Entre los puentes de carretera merecen una mención especial los del río Torrente y Barranco del Pleito. Separados por unos centenares de metros, fueron construidos en una de las últimas remodelaciones de la carretera de Granada a Motril, ya en el siglo XX. Su creador, el ingeniero de caminos Antonio Rico y Rico, recurrió en ambos a los arcos escarzanos como fórmula básica para su configuración. Aunque lo verdaderamente destacable de estas obras es su organización cromática, en la que las líneas principales (boquilla de la rosca, impostas, sombreretes de los tajamares) resaltan sobre unos paramentos de abigarrado colorido, constituidos por mampostería heterogénea (Figura 9).

Aunque sin duda la obra más relevante de este periodo es el monumental puente sobre el río Cacín en la carretera de Armilla a Alhama. Su arco de sillería de 35m de luz, volteado en 1906, es uno de los de mayores dimensiones de España. Su creador, el ingeniero José Perals adoptó una configuración innovadora: al existir macizos roca consistente para empotrar los arranques del arco, pudo diseñar estribos más livianos, circunstancia que aprovechó para aligerar los tímpanos mediante arquillos[19]. Consiguió así para el puente una imagen inspirada en las obras de Paul Sejourné, contemporáneo suyo y último gran renovador de los puentes de fábrica. La obra incorpora además cuidadosos detalles ornamentales hechos en piedra, como los modillones bajo la línea de imposta (Figura 10).

La misma configuración, pero materializada con hormigón en masa, fue adoptada en 1931 por

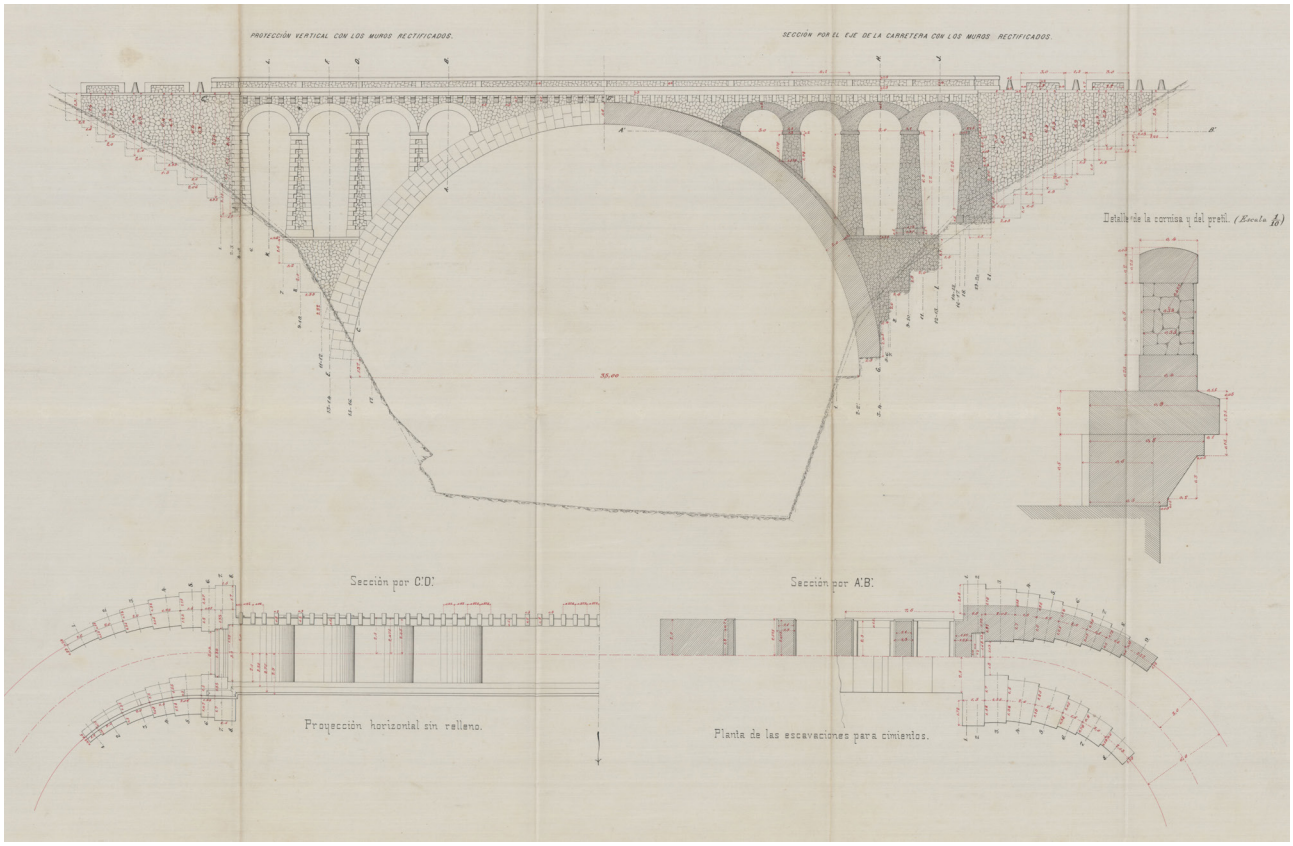



*Fig. 10. José Perals, alzado del puente sobre el río Cacín, en la carretera de Armilla a Alhama de Granada. Planos del proyecto técnico. 1906. Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares. España. Copyright Archivo General de la Administración.*

José Méndez Rodríguez-Acosta en el puente del río Castril, para la carretera de Torreperogil a Huéscar. En este caso, la bóveda tenía 16,50 m de luz. Esta obra, concebida sin pretensiones de artisticidad, sería el último puente de fábrica construido en la provincia de Granada[20].

## 6. CONCLUSIONES

Durante el siglo XIX y primer tercio del XX se realizaron alrededor de medio centenar de puentes de fábrica en la provincia de Granada. Frente al diseño empírico de los construidos hasta entonces, los nuevos puentes habían sido ya desarrollados a partir de conocimientos racionales derivados de las nuevas teorías científicas del diseño estructural. En competencia, primero con los puentes metálicos, después con los de hormigón armado, los de fábrica constituyeron la opción más utilizada por los técnicos responsables de su diseño y construcción, los ingenieros de caminos.

En los ejemplares granadinos se plasmó la diversidad de soluciones constructivas que caracterizó la evolución de estos puentes en España a lo largo del siglo XIX. Son por tanto altamente representativos de la construcción de estas infraestructuras durante este periodo.

Por otro lado, por su configuración artística estos puentes gozan de una idiosincrasia particular, en la que el uso consciente y deliberado del color constituye su seña de identidad propia.

Conservados mayoritariamente hasta nuestros días, constituyen por sí mismos y por otras manifestaciones asociadas (entre las que destaca la fotografía) un valioso conjunto patrimonial. A la relevancia debida a la concreción de procedimientos de diseño y técnicas constructivas singulares, estos puentes suman la intensidad y diversidad de su expresión creativa, sobre la que se sustenta su consideración de obras arquitectónicas y bienes de interés cultural.



NOTAS

1 RIBERA DUTASTE, José Eugenio. *Puentes de fábrica y de hormigón armado, I, Generalidades, muros y pequeñas obras*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1932, págs. 132-134.

2 FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, Juan Antonio (Dir.). *Catálogo-inventario histórico de los puentes de Andalucía. Provincia de Granada*. Madrid: Cátedra de Estética de la ingeniería. ETS de ingenieros de caminos, canales y puertos, 1985.

3 MARTÍN-CARO ÁLAMO José Antonio. *Puentes de fábrica. Los puentes ferroviarios dentro del patrimonio industrial*. Madrid: ADIF, 2013, págs. 85-86.

4 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada: ciudad y desamortización*. Granada: Universidad de Granada, 1998, págs. 97-100.

5 GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1961, pág.194.

6 Archivo Histórico Provincial de Granada (AHPG). Administración Periférica del Estado, Dirección General de Carreteras, 5671. *Proyecto de variante con acondicionamiento en el lugar denominado "Puente de los Vados", Camino Nacional Nº342 de Jerez a Cartagena. Ingeniero Francisco de Paula Abellán Gómez*. 1942.

7 Dirección General de Obras Públicas. "Real orden mandando se establezcan portazgos en la carretera de Jaén á Granada y Málaga". *Gaceta de Madrid, nº 6141*, 7 de mayo de 1851.

8 ARTOLA GALLEGO, Miguel. *Historia del España Alfaguara. La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Vol. V. Madrid: Alianza Editorial, 1976, págs. 96-97.

9 AGUIRRE, José María. "Memoria sobre la marcha que han seguido las obras de la carretera de Granada a Motril". *Revista de Obras Públicas* (Madrid), 13 (1853), págs. 165-172.

[10] AGUIRRE, José María. "Relación del trazado y algunas obras notables de la carretera de Granada a Motril". *Revista de Obras Públicas* (Madrid), 7 (1854), págs. 85-89.

[11] AHPG. Administración Periférica del Estado, Dirección General de Carreteras, 5602. *Proyecto del puente de Yzbor, en la carretera de Granada a Motril. Ingeniero Juan de la Cruz Fuentes*. 1859.

[12] SAAVEDRA MORAGAS, Eduardo. "Exposición Universal de 1867. La Exposición de Obras Públicas de España". *Revista de Obras Públicas* (Madrid), 16 (1867), págs. 188-189.

[13] LOPEZ BERISO, Marta. "J. Laurent y José Martínez Sánchez. Ojos distintos para una sola mirada". En: GARÓFANO, Rafael (Ed.). *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cia.* Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1999, págs.193-196.

[14] CUÉLLAR VILLAR, Domingo. *Los transportes en el Sureste Andaluz (1850-1950): Economía, Empresas y Territorio*. Madrid: Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 2003, págs.109-110.

[15] AHPG. Administración Periférica del Estado, Dirección General de Carreteras, caja 157, leg. 728. *Proyecto de Carretera de primer orden de Granada a Murcia por Guadix, Baza y Lorca, Trozos 11, 12 13,14 y Puente de Gor. Ayudante de Obras Públicas Francisco Gutiérrez*. 1858.

[16] BÚRDALO, Soledad y DELGADO, Carlos. "Por fin el hierro". *Revista del M.O.P.U.* (Madrid), 345 (1987), págs. 158-160.

[17] AHPG. Administración Periférica del Estado, Dirección General de Carreteras, 5773. *Proyecto de carretera de 3er orden de Tablate a Albuñol por 2ª sección, de Órgiva a la venta del haza del lino. Ingeniero José de Torres y Capurión*. 1878.

[18] AHPG. Administración Periférica del Estado, Dirección General de Carreteras, 5773. *Liquidación de las obras del trozo 1º de la 2ª sección de carretera de 3er orden de Tablate a Albuñol, puente sobre el Guadalfeo". Ingeniero Nicolás Orbe*. 1892.

[19] Archivo General de la Administración (AGA), Administración General del Estado, Dirección General de Obras Públicas, 24-04292. *Proyecto de variación de los kilómetros 39 y 40 de la carretera de Armilla a Alhama, pasando el río Cacín con un puente de fábrica cerca del Peñón de Toribio, ingeniero José Perals*. 1906.

[20] AGA, Administración General del Estado, Dirección General de Obras Públicas, 24-12592. Obras Públicas. *Carretera de Torreperogil a Huéscar. Sección del Santuario de Ntra. Sra de Tíscar a Castril. Trozo 7º y último puente sobre el río Castril y sus avenidas. Ingeniero José Méndez y Rodríguez-Acosta*. 1931.


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# Entrevistas

# A USTED, LA PALABRA.
## ENTREVISTA A GIOVANNI POGGI, CERAMISTA Y COLABORADOR DE WIFREDO LAM

Surisday Reyes Martínez



*Fig. 1. Giovanni Poggi. Junio de 2022. Fábrica Ceramiche San Giorgio. Albissola Marina. Italia. Copyright Archivos Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba.*



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0025

# A USTED, LA PALABRA. ENTREVISTA A GIOVANNI POGGI, CERAMISTA Y COLABORADOR DE WIFREDO LAM

Surisday Reyes Martínez (SRM)
Directora del Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba

Giovanni Poggi (GV)
Fundador y ceramista de Ceramiche San Giorgio

*"El desarrollo de la cerámica de Wifredo Lam no se debe solo a un espacio físico, ni de trabajo, ni de permanencia; es el resultado de una necesidad vital de exploración en el orden social, cultural, conceptual, estético, de relaciones, de afectos y de vida"*[1].

La elección de Wifredo Lam (1902-1982) para dar vida a tantas cerámicas en aquel espacio particular de la Liguria, su nueva Isla continental, Albissola Marina, no resulta fortuita. El mar, la montaña, el sol, la gente en su cotidianidad, los talleres con arcillas, esmaltes, herramientas, los tornos artesanales, el horno incandescente, las exposiciones, el intercambio entre artífices latinoamericanos y europeos, resumió un paisaje inspirador para el cubano.

El paso del tiempo es apreciable en las paredes, suelos y cubiertas de la fábrica Ceramiche San Giorgio. Pervive su aspecto fundacional, no solo en la arquitectura, sino en su propia dinámica como sitio de creación. Permanecen los anaqueles con diversidad de objetos característicos de la producción habitual; también las obras de autor expuestas para su contemplación y otras en proceso. Los agujeros en algunos muros atestiguan que antes hubo piezas allí. En medio de ese espacio multicultural sorprende el torno cerámico tan bien conservado. No faltan las fotografías para rememorar las épocas transcurridas y a sus principales exponentes en medio del quehacer diario.

La hermosa energía contenida todavía en la fábrica y la pasión con la cual el ceramista y colaborador italiano Giovanni Poggi, se refiere a nuestro "maestro" son motivos suficientes para comprender su prolongada estancia durante más de tres lustros, con las intermitencias de un viajero incansable.

Aquel, nacido en Sagua la Grande, provincia de Villa Clara, logró traducir en todo su arte la vitalidad de un entorno, las experiencias barriales y cotidianas asociadas a las prácticas religiosas de origen africano. En los dominios de la pintura, tras sostenida labor encumbrada en los fervientes años cuarenta en el contexto habanero, desató una visualidad totalmente inédita que años más tarde se diversificaría en el soporte de arcilla. Al reconocido Taller de Cerámica de Santiago de las Vegas, se acercó como tantos otros exponentes de la vanguardia plástica cubana para dejar una huella. Aunque fueron puntuales sus visitas y escasa su producción allí sí cuentan como



*Fig. 2. Wifredo Lam. Sin título. Cerámica esmaltada. 1977. Colección privada. Copyright Archivos Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba.*

prácticas ineludibles en la decoración sobre el volumen hasta entonces inexplorado. Emergen en estos primeros "bocetos cerámicos" de 1951 personajes femeninos, extraños animales como aves bicéfalas y otros motivos zoomórficos fantásticos. Se caracterizan por el predominio de la línea negra, en su mayoría, exentos de color o limitado a tonos cálidos, blancos y azules.

De sus tránsitos por el mundo europeo tuvo especial repercusión la influencia de la estatuaria africana, sobre todo, en la obra picassiana. De manera que el arsenal gráfico de la propia religión afrocubana en sinergia con la proliferación de las máscaras geometrizantes tomó un sentido de identidad en su labor que trascendió a representaciones de rostros, maternidades y tantos otros ritos o escenas. Al igual que muchos de sus contemporáneos, supo incorporar "lo nacional" a las expresiones vanguardistas readecuadas a un discurso visual sin precedentes.

A esta vasta experiencia internacional se sumó la oportunidad de intercambiar en Albissola Marina con una generación apasionada por la cerámica, conocedora y transmisora de sus principios técnicos. Fue precisamente allí donde comprendió la naturaleza de un material cuya plasticidad y nobleza le permitían ahondar en caminos tan sorprendentes como sus propios universos imaginativos. Las posibilidades de rectificar, añadir y sustraer resultaban muy atractivas razones para dar cabida a la experimentación. De modo que, en su práctica constante logró incorporar las texturas, una notable profusión del color y fue *in crescendo* la fuerza expresiva de sus personajes al alto relieve.

Se hace imprescindible una pausa para conceder la palabra a Giovanni Poggi, cuya sabiduría acumulada a sus noventa años le permiten compartir, con absoluta lucidez, valiosos testimonios sobre el artista cubano. Desde su mejor escenario, "Ceramiche San Giorgio", en una hermosa tarde del verano albisolese nació este espontáneo diálogo, con las disímiles interrogantes que se suscitan para quien acompañó a Wifredo Lam más allá de los retos artísticos.

**SRM:** ¿Cuál ha sido su consideración sobre Lam —hombre y artista— desde que intercambiaron en los primeros tiempos en Ceramiche San Giorgio?

GP: Fue una satisfacción inmensa conocer a Wifredo en 1955, en Santa Margherita Ligure donde él estaba en un alojamiento con su novia Lou. En aquel momento no fuimos presentados, pues yo era operario en esta fábrica y él huésped del propietario. Pero, luego de un gran panel que realizó con Jorn para la celebración del estado danés, Jorn un día viene y me dice: te voy a traer un pintor que es más "bravo" que yo; y llegó con Wifredo Lam. En ese momento recordé a aquel cubano que antes vi en Santa Margherita…

Como pintor lo coloco entre los diez primeros y mejores del mundo. Bravísimo, un pintor que no se repite nunca más. Todas sus obras son

diferentes una de la otra. En estos días, al asistir a la inauguración de la muestra "Lam et les Magiciens de la Mer", donde hay una veintena de piezas, percibía que una es más bella que la otra, que una es tan diversa de la otra, que no hay siquiera una que se parezca a otra.

Como persona, un hombre muy inteligente. Un hombre que leía, se leía tres periódicos en la jornada. Hablaba de política y de todo un poco. No trabajaba con nadie más que conmigo. Si venía y yo no estaba se marchaba para regresar después. Un personaje único de gran talento. Era infatigable. No se cansaba nunca de trabajar. De hecho, criticaba a los pintores jóvenes que no hacían nada y que estaban siempre de un bar a otro.

**SRM:** A propósito de sus acercamientos al volumen, y al quehacer propiamente cerámico, podría Giovanni enunciar: ¿Ante cuáles desafíos tuvo que enfrentarse para la concepción de algunas de las obras del artista cubano?

GP: Las dificultades, muchas, porque Wifredo era también exigente. Quería mezclar cinco, seis y siete colores y deseaba saber el resultado rápidamente. Yo debía hacer las pruebas para mostrarle y entonces él decidía: "con este hacemos un plato, con este otro un vaso, aquel no va bien, esta no me gusta", era así… Raramente venía con bocetos, tenía todo en la mente. Algunas veces, muy puntuales, traía pequeños diseños, pero no para producir ese diseño, sino más bien para recordar lo que quería hacer.

**SRM:** ¿Cuál ha sido su sentir cuando ha tenido que vender una obra de Lam?

*GP: Es siempre incómodo, lo siento mucho siempre*.

(…) con Wifredo, Lucio Fontana, Jorn y Fabbri[2] he logrado salvar la fábrica porque esta crisis vivida de la pandemia, no es la única crisis que he tenido que afrontar. Añade que Italia entró en crisis desde 2008 y no había finalizado al llegar la pandemia que, más que nada, aceleró la dificultad económica para todos. Muchas fábricas de cerámica cerraron. Acá en Albissola había cuarenta y cinco fábricas de las cuales han quedado siete u ocho, no más.



***Fig. 3. Wifredo Lam. Sin título. Pasta blanca vitrificada y decoración bajo cubierta. 1959. Colección Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba. La Habana. Cuba. Fotografía: Néstor Martí.***

Pero volviendo a la pregunta, debo subrayar que es muy difícil. De hecho, debí privarme de una obra el año pasado que ahora está expuesta en el Museo Diffuso Albisola (MuDA). Es un plato de 55 cm diámetro, todo celeste, muy grande y bello también. Lo tenía en mi habitación. Lo veía cuando despertaba y luego cuando iba a dormir. La otra pieza estaba en el salón donde voy a comer y ahora el espacio está vacío y lo veo vacío. Por eso trato de mantener conmigo lo más posible estas obras que son irrecuperables. Cuando se vende una obra siempre se siente mucho, es como perder un familiar.

Antes de venderla le pregunto al comprador si estaría de acuerdo en prestarla luego para alguna muestra. Si me dice sí, entonces se la vendo, si me dice no, no se la vendo.



*Fig. 4. Giovanni Poggi y Wifredo Lam en proceso de trabajo en Ceramiche San Giorgio. Foto tomada a los álbumes impresos de Ceramiche San Giorgio. Copyright Archivos Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba.*

**SRM:** De tantas vivencias que tuvo con Lam. ¿Podría comentar alguna anécdota que recuerde especialmente?

Realmente son muchas las experiencias compartidas, pero pienso ahora, en aquel día de fin de mes en que debía pagar a los operarios y no tenía el dinero para hacerlo. Llegó un comerciante de Copenhague que tenía una galería, interesado en comprar dos obras de Lam. Un vaso a relieve y un plato de 1 m de diámetro que tenía un gran pájaro negro.

Me debatía en si venderlo o no, pero finalmente lo hice para pagarle a quienes trabajaban en la fábrica. Pasaron unos quince o veinte días en que llegó Lam y me dijo: ¿tú has vendido dos piezas? Le contesté: sí, ¿por qué? De inmediato pensé, seguramente el comprador no se fiaba de la autoría y entró en contacto con Lam por teléfono. No me dijo nada, se quedó tan tranquilo y contento como siempre. Entendió el motivo que era darle el estipendio a estas personas: ese era Lam.

**SRM:** Diversas colecciones de toda naturaleza atesoran, promueven y valorizan la obra de Lam. A partir de su experiencia tan cercana al coleccionismo de su arte, especialmente, la cerámica, ¿por qué cree que tantos coleccionistas se hayan interesado por esta disciplina?

GP: Si, muchos coleccionistas de Lam, en especial de los cuadros, venían aquí para hablar, sabían que trabajaba en San Giorgio, llamaban por teléfono desde Milán, no solo de Milán, también de Copenhague, París, Alemania. Preguntaban si podían venir para tratar con él. Lam no quiso nunca un galerista. "Si tú quieres la obra vienes, compras, pagas y te vas", eso decía. No quería encargos, si alguien le proponía: "me debes hacer cinco cuadros por mes"; él decía no. No habría jamás aceptado. Él hacía lo que le venía a la mente.



La cerámica le gusta a los coleccionistas, también porque tiene otro precio. Un cuadro de Lam, aunque pequeño, cuesta doscientos u ochocientos mil euros; mientras una cerámica cuesta entre veintitrés y veinticinco mil euros. Para la gente interesada en el arte que no tiene la posibilidad de otro tipo de obra, pueden adquirir una cerámica. Lam hizo platos pequeños, así algunos podrían tener una cerámica del gran maestro cubano. La obra que hacía Lam gustaba —en mayor o menor grado— pero en línea de máxima calidad eran todas las cosas que él tenía en mente y materializaba con sus manos.

**SRM:** Si Lam estuviera aquí ahora, ¿qué cree que diría sobre usted?

GP: Pienso que no podría hablar mal. Conmigo era simpatiquísimo, me hablaba en español y en los otros cinco idiomas que dominaba. Era un



*Fig. 5. Wifredo Lam. Caracol. 1975. Terracota esmaltada. Colección privada, Italia. Fotografía: Jorge Félix Díaz Urquiza (Jotaf).*

personaje superior a la media por su inteligencia. Sabía siempre todo. Era una persona afable, todo el tiempo sonriente.

**SRM:** Resulta una permanente inquietud el modo en que los artistas encuentran la inspiración para desarrollar su arte. ¿Lam trabajaba solo, tranquilo, en silencio?

GP: Trabajaba tranquilo, en su espacio, solamente conmigo y la señora Silvana[3]. No entraba nadie más. Cuando venían personas que le pedían tomarse una foto, incluso otros pintores, él decía que sí, pero enfatizaba que solo dos minutos porque debía volver a trabajar.

**SRM:** ¿Recuerda su última obra?

GP: Imposible no recordarlo, está allí en aquella fotografía, fue un plato fechado en 1980. Ya se perciben las líneas nerviosas. Tal vez sabía que era de las últimas piezas que dejaría como testimonio visual de su labor en San Giorgio.

**SRM:** ¿Cuánto ha representado el universo "lamiano" en relación a temáticas, formas y estéticas para la cerámica albisolese, para Ceramiche San Giorgio, para Italia y para el mundo?

GP: Los años en los que produjo más son 1975, 1976 y 1977 cuando venía con mayor frecuencia. Tenía ya la villa en la montaña, una bellísima villa sobre la colina, con piscina, con todos los tótems de cuatro y cinco metros de alto, con su jardín: un sitio maravilloso. Yo iba a recogerlo, venía aquí y trabajaba.

Para el mundo, no solo para Italia, él ha sido un grande. Se han hecho exposiciones en tantos sitios fuera y dentro de Italia en museos y galerías de trascendencia. Nosotros sí sabíamos quién era Wifredo, no en los años setenta, sino desde los años cincuenta, por eso el máximo respeto mío y de toda Albisola. Es un honor haberlo tenido en la ciudad y en San Giorgio. Todos le decían: "Buenos días maestro", en cualquier sitio donde se detenía… Era bienvenido por todos.





*Fig. 6. Wifredo Lam. Sin título. 1977. Terracota esmaltada. Colección privada, Albissola Superiore, Italia. Fotografía: Jorge Félix Díaz Urquiza (Jotaf).*






*Fig. 7. Diálogo entre Giovanni Poggi y Surisday Reyes. Fabrica Ceramiche San Giorgio. Albissola Marina, Savona, Italia, 2022. Copyright Archivos Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba.*

**SRM:** Desde el pasado año 2022, estamos trabajando juntos en esta muestra de Lam, cuyo segundo momento será Cuba. ¿Cree que reunir la cerámica de Lam en una muestra "antológica" en el contexto cubano podría haber sido un sueño a cumplir para el artista?

GP: Absolutamente sí porque Lam amaba a Cuba, la llevaba muy dentro. Cumpliremos un grandísimo sueño haciendo esta muestra en su país natal, en la ciudad de La Habana, en el Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba. Estaría feliz Wifredo donde sea que se encuentre. El artista —debes entender— que vive siempre, no muere nunca. Cada día hablamos de alguno de ellos (de Fontana, de Jorn, de Lam) y visitamos los museos en todo el mundo fascinados por la oportunidad de ver sus obras.

La cerámica es siempre delicada como su tela, pero, en caso de un incendio, la cerámica prevalece, imagina cuánta permanencia en el tiempo… Debemos seguir adelante con la exposición acertadamente titulada: "Lam entre mares".

**Fábrica Ceramiche San Giorgio, Albissola Marina, Savona, Italia**

**3 de junio de 2023**

NOTAS

[1] Surisday Reyes Martínez. “Il volo di Lam”. En: *Lam et les Magiciens de la Mer* (catálogo). Ediciones Electa, 2023, págs. 55-57.

[2] Lucio Fontana (1899-1968) pintor, ceramista y escultor argentino; Asger Jorn (1914-1973), artista danés y miembro del Movimiento “CoBra”; Angenore Fabbri (1911-1998) artista italiano, representante del expresionismo y el informalismo.

[3] Silvana trabaja la cerámica en los predios de la Fábrica Ceramiche “San Giorgio” y es cuñada de Giovanni Poggi.

# ANA BELLUZZO. CONVERSA SOBRE A HISTÓRIA DO BRASIL DOS VIAJANTES

## São Paulo, Brasil, 17 de junio de 2024

Marina Grinover e
Ana Maria de Moraes Belluzzo



*Fig. 1. Ana Maria de Moraes Belluzzo. Fotograma. Fuente: Itaú Cultural. https://www.youtube.com/watch?v=TdTqcRUzkC0&t=85s. Copyright Itaú Cultural.*



DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0025

# ANA BELLUZZO. CONVERSA SOBRE A HISTÓRIA DO BRASIL DOS VIAJANTES

Marina Grinover (MG)
Universidade de São Paulo, Brasil

Ana Belluzzo (AB)
Universidade de São Paulo, Brasil

*"A História da Arte tem, pois, a função de estudar a arte não como um reflexo, mas como um agente da história. Ela é portanto, uma história especial, que opera num campo próprio e tem metodologias próprias, mas como todas as histórias especiais, desemboca e enquadra-se na história geral da cultura, explicando como será a cultura elaborada e construída pela arte".*

*G. Argan, 1977.*

O estudo sobre o *Brasil dos Viajantes*, suas motivações, o desenvolvimento dessa pesquisa acadêmica e a atual importância foram temas que permearam a conversa, feita em junho de 2024, com a professora Dra. Ana Maria de Moraes Belluzzo, coordenadora e idealizadora desse projeto, trinta anos após sua realização dentro da Universidade de São Paulo, na FAUUSP.

Ana Maria de Moraes Belluzzo é professora titular de História da Arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo desde 1998, e professora e pesquisadora desde 1978. Seu trabalho na área de História e Crítica de Arte, que compreende pesquisa e curadoria, é ímpar, consolidando contribuição fundamental aos estudos da Modernidade Brasileira e Latino Americana. Mas principalmente, junto ao grupo de História da Arte na FAUUSP, Ana Belluzzo instituiu uma maneira própria e fundamental de pesquisar e ensinar a História da Arte, através do estudo de obra entrelaçado às questões da cidade, dos edifícios, do design, buscando um modo particular de examinar a cultura, a arte, para formação de arquitetas e arquitetos.

**MG:** Como nasceu a ideia do Brasil dos Viajantes.



**AB:** Aqui no Brasil existe um conjunto de acervos chamados *brasilianas*, termo que designa o patrimônio que diz respeito à história e à cultura no Brasil. Inclui escritos e obras de estrangeiros sobre o país, sejam documentos, livros publicados, referências visuais, entre outros registros. Esses conhecimentos vinham sendo bastante explorados literariamente, com notável crescimento de publicações e exemplares originais reunidos em bibliotecas, como o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, e acervos particulares, como a Coleção Guita e José Mindlin. Constituía-se um imenso acervo ao ser catalogado, em 1958, pelo modernista Rubens Borba de Moraes, diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, formando a extensa "Bibliographia Brasiliana". Ele organizou informações sobre tal acervo do ponto de vista literário, importante base inicial, para que me concentrasse no exame de imagens, dedicada a investigar a produção visual, ainda não estudada. Aí começa o trabalho. As imagens não eram lidas como agentes da formação de mentalidade, talvez não passassem de informações comple-

mentares, quando na visão da História da Arte, as imagens inscritas na Brasiliana traduzem diretamente olhares sobre o Brasil, constituindo um conjunto iconográfico relevante.

As imagens publicadas nos livros de Viagem dessa Brasiliana, foram o que examinei primeiramente, em 1990-1991. Interessada, sobretudo, pela visão da natureza, que motivava a vinda de europeus que buscavam conhecer o Brasil e que acabaram distribuindo informações sobre o país para o mundo, dado o segredo dos colonizadores portugueses. Pareceu interessante fazer um trabalho sobre a visão da natureza, tida como tema geral deste olhar estrangeiro.

Durante o processo do trabalho, surgiu a oportunidade de inscrever a pesquisa em andamento para ser exposta na Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento, conhecida como Eco-92. A divulgação do projeto despertou, na ocasião, a colaboração de produtores independentes, interessados em publicar o assunto em livro e dispostos a angariar patrocínio para o aprofundamento da pesquisa em coleções europeias. Tal patrocínio viabilizou consultas aos acervos estrangeiros e mostras para a exibição de obras sobre o Brasil, desconhecidas por aqui.

A pesquisa do *Brasil dos Viajantes* resultou na organização de uma exposição sobre este acervo disperso nos países que empreenderam viagens pelo Brasil, em um livro alentado, em conferências internacionais com especialistas sobre temas em questão, e na divulgação de um vídeo, realizado pela TV Cultura. O trabalho distribuído por várias mídias também gerou um banco de dados digital do acervo estudado sobre o Brasil do século XVI até o final do XIX.

Esta pesquisa, desenvolvida dentro da Faculdade de Arquitetura, contou com a participação de estudantes de graduação e pós-graduação, bolsistas apoiados por agência de fomento. Ao todo 12 estudantes, durante 4 anos de trabalho, formaram o grupo de pesquisa. Desdobraram-se outras pesquisas dentro do mesmo tema, aprofundando o propósito do que considero pesquisa acadêmica. A abrangência da Universidade facultou a colaboração de outras unidades e Institutos, propiciando o diálogo com especialistas de diferentes campos disciplinares conhecedores das viagens científicas pelo Brasil. O que fortaleceu a investigação interdisciplinar dentro da USP, articulou diferentes conhecimentos inerentes aos temas, numa pesquisa acadêmica coletiva dentro da Universidade, realizada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Em resumo, a pesquisa *Brasil dos Viajantes* constituiu um modelo de trabalho na Universidade, em diálogo com instituições estrangeiras. Contou com acervos da Universidade, com seus pesquisadores e linhas de fomento, assim como com recursos financeiros externos que, somados, permitiram sistematizar um acervo, e dar ampla difusão aos resultados da pesquisa.

**MG:** Então essa é uma contribuição importante da pesquisa do *Brasil dos Viajantes.*



**AB:** Sim, a interdisciplinaridade é desejável no tratamento desse tema. Podemos lembrar a importância da constituição de bases sistematizadas para a organização do conhecimento coletivo. Só recentemente passamos a constituir bases indexadas de acervos, obras, textos. Ao se organizar bases para o conhecimento, é possível enfrentar a grande deficiência brasileira. Isso é sempre importante para a constituição e desenvolvimento do trabalho.

**MG:** Diante deste acervo disperso em dezenas de coleções pelo mundo, sistematizado no Banco de Dados, como foi o processo de seleção que resultou no livro e na exposição.

**AB:** A pesquisa, com foco na imagem, foi sintetizada a partir da escolha de obras visuais para exposição, em correspondência com a documentação e reflexão do livro ilustrado. O estudo da imagem pressupõe que ela seja compreendida

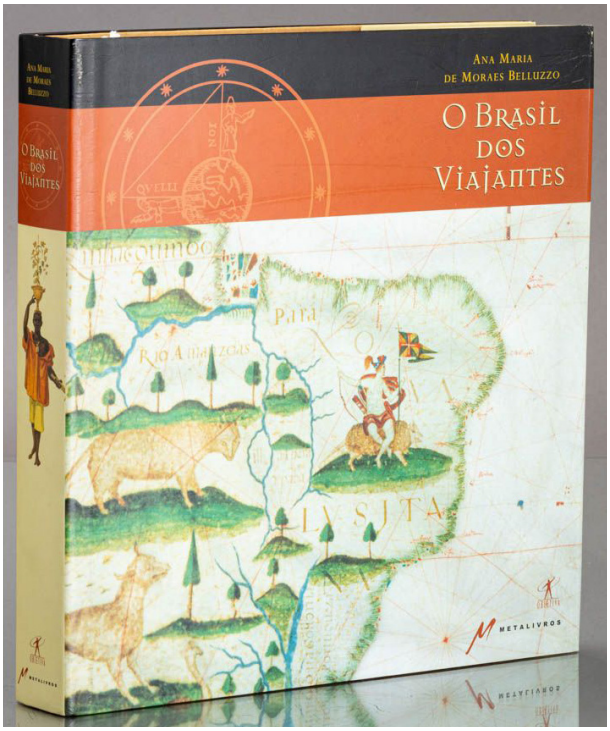



*Fig. 2. Edición de 1994 del libro O Brasil dos Viajantes editada por Metalivros.*

como uma ação inscrita no curso da história e, portanto, nos códigos que presidem sua constituição não apenas técnica, como simbólica. As imagens foram distribuídas em diferentes acepções, que preenchem o recorte histórico do século XVI ao XIX, no qual aparecem imagens especialmente diversificadas e em grande número. O projeto veio facultar maior aprofundamento sobre características particulares da cultura do XIX, que merecia boa revisão entre nós. Basta lembrar que somente com a vinda da família real portuguesa, em 1808, e a abertura dos portos, é que se instituiu a imprensa nacional no país.

Imagine só ! Só então, a Carta de Pero Vaz de Caminha, datada da chegada dos portugueses no novo mundo, teria sido publicada e divulgada. O século XIX é marcado por atrasos e mudanças abruptas, exigia a devida atenção às profundas mudanças da história brasileira: à passagem da colônia ao reino, ao império, a proclamação de independência; o projeto de república, em 80 anos! Num breve tempo, além do reconhecimento internacional dos recursos da natureza, o aparecimento dos portos, as províncias, as cidades, as sociedades indígenas, as mazelas do regime escravista, que aparecem entre figuras documentadas pela iconografia dos viajantes.

**MG:** Estes registros, então, foram elaborados por diferentes viajantes procedentes de diferentes lugares do mundo, e a pesquisa do *Brasil dos Viajantes* reuniu e colocou lado a lado obras dispersas feitas a partir do olhar estrangeiro sobre o Brasil pela primeira vez.

**AB:** Para colocá-los lado a lado seria preciso identificar diferentes sujeitos em suas culturas. O estudo da imagem seria organizado por grupos de obras, reunindo viajantes de culturas e visões diversas. Estando balizado pela formação da imagem, o trabalho veio a ser estruturado, grosso modo, em quatro vertentes, distribuídas em três volumes. “O imaginário fantástico e o desconhecido” narra o modo como o universo era imaginado no tempo do encontro de um Novo Mundo, e corresponde ao primeiro grande grupo temático, organizado com base no teor visual das imagens, em relação com sua dimensão histórica. “A construção dos sentidos” expressa o teor da contribuição de artistas e cientistas, que despertaram para a observação das espécies naturais, por ocasião da ocupação holandesa. Define o segundo grupo de obras e oferece registros pré-científicos que alcançam notável teor plástico. Precedem “A representação do universo”, que estuda a representação da natureza em linguagem universal, valendo-se do desenho de observação codificado por diferentes ramos da ciência, e compreende importantes expedições científicas que percorreram o território brasileiro. Por fim, “A visão da paisagem” reúne vistas e cenas de costumes, enseja prospectos, panoramas e vistas, além de reiterar o surgimento da paisagem pitoresca e sublime do século XIX, teorizada e praticada como gênero artístico.

**MG:** E quanto a técnica? como o processo técnico que permeia o registro e a publicação das viagens contribui para a difusão destas obras?

**AB:** A técnica é o aspecto pragmático da construção da imagem, não permitindo confundir os estudos de campo feitos em diários anotados e croquis ilustrados, com as imagens posteriores em que o autor completa ou aquarela o próprio desenho. Cabe diferenciar o novo formato gráfico adquirido por desenhos e aquarelas destinados à publicação, que nascem na mão de editores e gravadores, ao se apropriar de desenhos de campo como subsídios para gravações. Diferentemente da percepção do século XIX, temos hoje o hábito de apreciar visualmente um esboço, um *croquis*. No século XIX, a organização do conhecimento científico em livros demandava longo tempo de maturação. Já as conhecidas publicações ilustradas de Viagens pelo Brasil, eram editadas em capítulos, e saíam com atualidade. As transposições pelas quais passavam os registros até o que se entendia por uma obra final fazem aflorar diversas camadas visuais e gráficas, desde a anotação até a obra acabada. O grande conjunto de imagens coletadas faria aflorar diferentes formas de expressão, revelando aspectos pouco conhecidos de nossa história, e desencadeando perplexidades diante do modo como fomos interpretados e vistos, do modo como fomos narrados. A comunicação do *Brasil dos Viajantes* supõe uma certa tensão perante quatrocentos anos de imagens.

**MG:** A seleção das imagens para o livro partiu de um exame da constituição da imagem, poderia explicar melhor isso, essa camada do campo do sensível.

**AB:** Além da relevância do conteúdo versado, a seleção foi feita pelo olhar apurado sobre a imagem. Como se eu pudesse aferir a qualidade de imagens prenhes de sentido, que não fossem simplesmente ilustrações. Prenhes de sentido gráfico, de sentido plástico. A edição de um livro ou de uma mostra demanda sempre tal conhecimento seletivo. As obras selecionadas para *O Brasil dos Viajantes* não resultaram de uma síntese geral, mas de uma seleção baseada no estudo da imagem, na escolha de imagens raras, na boa visibilidade, além de dizerem respeito à temas importantes em sua época, para a história brasileira. Dependiam, portanto, de múltiplas qualidades, favorecidas pelo apreço pelas qualidades visuais e artísticas de cada obra.

**MG:** E hoje, o que é importante deste trabalho hoje?

**AB:** Este trabalho, feito no final do século XX, parece ter favorecido o interesse pelo XIX, pôde estimular o surgimento de novos estudos e motivar o aprofundamento de alguns temas meramente apontados, revisitados em amplos campos de pesquisa.

Estamos hoje numa nova etapa de aprofundamento de estudo sobre a colonialidade, compreensão latente n'*O Brasil dos Viajantes*, quando hoje se assiste uma nova inscrição do pensamento decolonial nos limites do mundo capitalista, para o bem e para mal. Entendo, contudo, que após o aprofundamento dessa questão, nestes trinta anos, temos melhor conhecimento sobre a história do país. Meu trabalho se alia a estes estudos, ao delimitar o teor de imagens interculturais, a adoção de modelos estrangeiros no interior do país, os projetos nacionais e internacionais.

O debate sobre a interculturalidade encontra-se fortemente presente, haja vista a 60ª Bienal de Veneza, que adotou o tema "Estrangeiros em toda parte''. Nela comparecem aspectos culturais relativos à transposição de sentidos visuais e transformações que ocorrem no processo de encontro de civilizações. Aspectos esses, que compareciam no *Brasil dos Viajantes* e se manifestam nas exposições contemporâneas.

**MG:** Hoje existe um campo de conhecimento que questiona a colonialidade por instituir uma

hierarquia sobre diferentes formas de conhecimento. Parte da corrente decolonial busca desmontar a hierarquia imposta pela cultura dominante como sistema econômico e de domínio cultural. Na pesquisa e no livro O *Brasil dos Viajantes* também pulsa essa proposta, no mesmo momento em que esses estudos foram formulados por outros campos disciplinares como sociologia e antropologia elaboradas no sul global dos anos 1990.

**AB:** No meu entender, a contribuição deste trabalho foi fazer aflorar diferenças culturais e interculturais nos limites da expressão artística. De certa maneira o movimento decolonial está implícito no *Brasil dos Viajantes*, na medida em que o estudo trata de fundamentos da colonialidade na imagem. Quando a pesquisa foi feita, com intenção de explicitar os sujeitos da imagem, a palavra decolonial não era usada, formulada no final do século XX. O que não significa uma isenção de críticas feitas, de longa data, ao domínio colonial. *O Brasil dos Viajantes* focaliza, a seu modo, a manifestação da identidade no discurso artístico, o que subentende colonialidade. No Brasil dos Viajantes, a colonialidade esteve implícita, hoje é um tema explícito em discussão diferente. O processo histórico precisa ser entendido e não é agradável. Notei que muitas pessoas que visitaram a exposição ficavam "radiantes" ao ver o Brasil representado por grandes artistas europeus… um velho complexo de inferioridade! Importante seria entender o processo histórico que está por trás de toda interculturalidade e defendê-la como possibilidade de um processo equilibrado de troca.

Isso é diferente de fazer um debate decolonial. A pesquisa realizada abordava a interculturalidade, tida como espaço de relações políticas e sociais que estrutura o mundo. Tinha o objetivo de esclarecer aspectos históricos importantes no contexto do século XVI ao XIX. A interculturalidade assume profundo interesse nos estudos de História da Arte e para a compreensão da

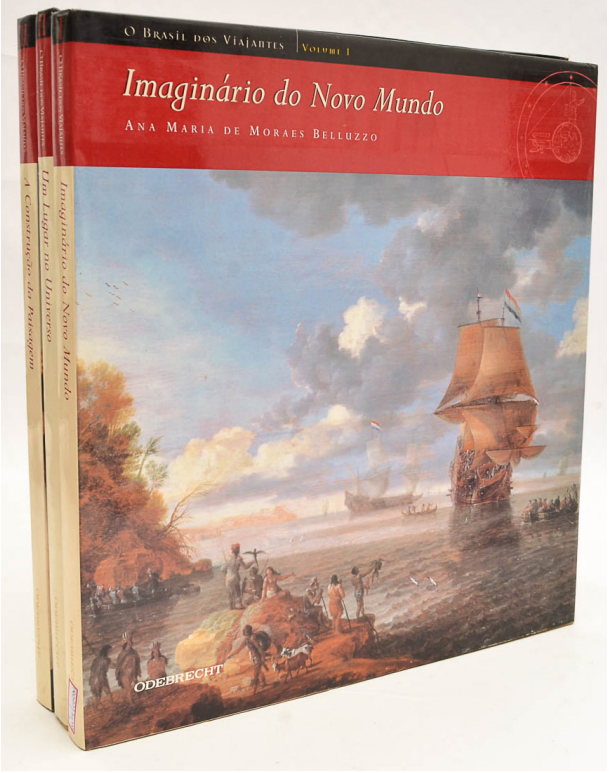



***Fig. 3. Edición de 1994 en 3 tomos del libro O Brasil dos Viajantes editada por Odebrecht.***



formação cultural brasileira. Objetos da História da Arte não seriam entendidos sem a dimensão étnica e interétnica. A dimensão intercultural traça um caminho possível. Trata-se de dimensão imprescindível para entendimento da História da Arte como um todo.

Meu grande apreço recai sobre a história, e sobre a necessidade da mais profunda compreensão da nossa história, sem a qual não é possível um país tomar suas rédeas.

O trabalho d' *O Brasil dos Viajantes* alinha-se ao esforço de pensar a história cultural do Brasil, tendo sempre a urgência de encaminhar nossa emancipação.

# GRACIELA VIÑUALES, ARQUITECTA ENTRE DOS MUNDOS

## Granada, 16 de febrero de 2024

Iván Panduro Sáez





DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0025

# GRACIELA VIÑUALES, ARQUITECTA ENTRE DOS MUNDOS

Iván Panduro Sáez (IPS)
Universidad de Granada, España

Graciela Viñuales (GV)
Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana,
Buenos Aires, Argentina

**IPS:** Si me disculpas Graciela, voy a interrumpir tus tareas y plantearte unos momentos de conversación. ¿En qué está trabajando ahora?

**GV:** En este momento estoy trabajando en las actividades que tiene proyectadas el CEDODAL para este año 2024. Estas tienen que ver con las arquitecturas ausentes de todo el país en una presentación que haremos con fotografías en el Centro Cultural de la Organización de Estados Iberoamericanos de Buenos Aires.

En cuanto a la arquitectura estoy también trabajando en la organización de dos redes de arquitectura de tierra, una de orden iberoamericano que está funcionando más de dos décadas y otra red similar de carácter más local en Argentina, que es una red más joven. Tratamos temas como la conservación y restauración de la arquitectura de tierra que cada vez queda menos por el uso y la propaganda del cemento.

Además desde una parte no profesional, estoy trabajando en otros temas que no tienen que ver nada con la arquitectura sino con temas de mi interés particular como el análisis de la prensa escrita de los últimos cien años en Argentina. Más concretamente en los años cincuenta y los distintos enfoques y opiniones de la cultura y política.

**IPS:** En tu infancia y adolescencia, ¿Recuerdas a la arquitectura como tu primera y principal vocación?

**GV:** A mí me gustaban muchas cosas, y muchas cosas que no tienen nada que ver con una profesión, que era, por decir, treparme los árboles y mirar desde ahí qué es lo que se veía más allá de lo del nivel del suelo. Pero concretamente mi vocación por la arquitectura se inició cuando tenía 14 años charlando con una amiga en el colegio, en un momento de recreo. Ella me dijo que iba a ser médica y yo le decía que a mí me gustaba mucho el dibujo y me gustaba mucho la matemática. Así que a raíz de esta conversación me animó a dedicarme a la arquitectura. Sin embargo, yo me di cuenta que desde muy chica yo hacía cosas que en realidad tendían a eso. Entre mi familia no tenía arquitectos, tenía médicos, abogados y gente que estaba en la música pero, recuerdo que me gustaba construir con arena o jugar con los cubos de madera y colocarlos de diferente forma en ubicaciones bastante exigentes. Quizá ahí estaba una primera referencia pero como he dicho realmente fue a los 14 años.

**IPS:** En la universidad conoces a quien es tu compañero de vida, Ramón Gutiérrez y os casáis en 1964 en una iglesia icónica de la modernidad argentina, la iglesia de Fátima de Claudio Caveri y Eduardo Ellis, ¿fue una cuestión casual?





*Fig. 1. 1964. La iglesia de Fátima en Martínez (provincia de Buenos Aires), obra de Eduardo Ellis y Claudio Caveri*

**GV:** No, fue cuestión de coincidencias. A Ramón lo conocí en la facultad, yo estaba en primer año y él en segundo, y bueno, coincidimos en algunas coincidencias donde coincidían nuestros amigos Rápidamente entramos en el mismo grupo, hicimos mucho trabajo juntos en el Centro de Estudiantes y en la Federación de Estudiantes Universitarios. ¿Por qué fuimos a dar a esa iglesia? Yo soy católica practicante, como fue toda mi familia y, cuando nosotros vivíamos en la ciudad de Martínez, en el municipio de San Isidro, aquí cerquita de Buenos Aires, no había muchas iglesias. En un momento se decidió armar una serie de parroquias y se dieron los espacios, pero no había dónde celebrar. Entonces poco a poco un grupo armó este espacio que se iba a llamar Fátima y se consiguió un pequeño terreno que después se pudo comprar para poder hacer la iglesia. Yo participé bastante en todo este proceso, desde la primera misa que se dio en ese lugar, que era un predio baldío, hasta que la iglesia se terminó. Entonces todo eso fue parte de mi vida. El párroco era un sacerdote que yo conocía desde mi niñez que por casualidad fue a dar ahí y fue el que terminó siendo el celebrante de nuestra unión. Pero además ahí se formaron ciertos grupos de trabajo en los cuales estuvo involucrada particularmente mi madre. Yo también a Caveri y a Ellis los conocía a través de otros grupos, no era amiga de ellos porque ellos eran mucho más grandes que yo, pero los conocía de otros grupos que habían existido en los años 50. Era todo un ambiente que para mí era conocido.

**IPS:** Para ustedes fue maestro y mentor Mario J. Buschiazzo. Además de él, ¿qué otros historiadores de la arquitectura fueron o han sido referentes para ti?

**GV:** Bueno han sido referentes algunos como historiadores y otros como arquitectos. Para mí, en un primer momento, cuando yo estaba estudiando el segundo año de la carrera, los tres años que tenía que cursar Historia de la Arquitectura (1960, 1961, 1962) tuve como referentes a los que estaban directamente relacionados con nosotros, que aquí son nominados como ayudantes de cátedra, que eran arquitectos más jóvenes. Con ellos tuve muchos vínculos, algunos de ellos fueron muy importantes para mí, como Héctor Escurra o como Federico Ortiz. Eso es la primera etapa. Después, Mario Buschiazzo era el titular de la cátedra de Historia III, y yo tuve que hacer el examen final con él. Pero después, a lo largo del tiempo, nos fuimos encontrando con otra gente por ejemplo, con el padre Furlong, un historiador jesuita, que es el que hizo cantidades de libros sobre la época de la dominación hispánica, como se decía acá, nuestra parte colonial. Y él fue muy importante también, no solo por algunas charlas en sí, sino porque él no me escribía cartas a mí, se las escribía a Ramón, pero las leíamos los dos y charlabamos. Y ahí fue cuando nosotros empezamos a entender cómo se escribía historia de la arquitectura, cómo se hacían las citas, y se nos fueron abriendo las posibilidades de trabajar en archivos. Otro de los personajes que me marcó fue un compañero nuestro, que sabía mucho más de historia que nosotros, e inclusive redactaba mejor que nosotros, Alberto de Paula. Y después, la vida nos fue llevando a distintos lugares y a conocer gente de distintos países, como el padre Guarda, por decir alguno.

**IPS:** ¿Para hacer una buena historia de la arquitectura, es necesario ser arquitecto?

**GV:** No. Yo creo que primero hay una cosa que es la propia historia de la historia de la arquitectura. La historia de la arquitectura en América en general ha sido llevada por arquitectos, mientras que en Europa, y particularmente en España y quizá también en Italia ha sido trabajada por los historiadores del arte. Y cada uno ve cosas diferentes. Quizá a nosotros, los arquitectos, nos hace falta ver ciertas cosas que ven los historiadores del arte. Porque una de las cosas que ha pasado muchas veces, inclusive entre los arquitectos, es que miran plantas, cortes, vistas, y entonces con eso ven que esa planta de tal lugar es similar a la de otro lugar, y dicen esto es lo mismo, esto es una copia aunque no sea una copia o la inspiró tal cosa. Sin embargo, la historia, y dentro de América, la historia de la arquitectura está llena de otras cosas que hacen que la visión del espacio y la vivencia del espacio por parte del usuario sea otra distinta. Entonces, el resumen es que hay que complementar una cosa con la otra. No es sólo una cuestión de palabras, y no es sólo una cuestión de ver un detalle, a ver si esta flor es propia de este lugar o fue traída de otra idea, de otro lugar, porque flores como estas no hay acá para que la gente pueda copiar. Hay otras cosas. Por lo tanto, creo que no es necesario ser arquitecto, pero para ser historiador de la arquitectura es buenísimo ser arquitecto.



Es bueno ser arquitecto porque hay otra cosa que ocurre a veces, y me pasa a veces con mis propio hijos, que ninguno de mis hijos es arquitecto. Sin embargo, al haber estado con nosotros, y haber ido a hacer levantamientos de fotografía, de planos, de todo esto, y caminar con nosotros por adentro de esos lugares, hoy día yo detecto que ellos ven una serie de cosas que un historiador de la arquitectura, no arquitecto, normalmente no ve.

**IPS:** Tras tu graduación como arquitecta en 1966 se trasladan a Resistencia (Chaco). ¿Qué impulsa la decisión de dejar Buenos Aires?

**GV:** Esa es una pregunta clave en nuestra vida, clave. Yo desde muy temprano, hasta los siete años y medio, estuve viviendo en la provincia de Buenos Aires, muy al sur y, después cuando estuve viviendo en Buenos Aires y empecé mi

carrera, mi colegio secundario, mi facultad y todo eso, vivía acá en el ambiente, de Buenos Aires, pero fuera de la ciudad, en un municipio aparte, en donde la vida era muy distinta que la que llevamos acá en el centro.

Sin embargo, yo siempre pensé que cuando fuera arquitecta iba a tratar de irme a alguna provincia, al interior. Al igual que un primo que también es arquitecto y que vive en la provincia de Salta, donde hay muchos parientes míos, porque mi padre es de allí. Pero eso era una idea.

Pero el 1966 fue fundamental porque hubo un golpe de Estado, se relegó al presidente que había sido elegido en las urnas y se instalaron los militares. La cosa fue terrible porque al mes de haberse producido ese golpe, hubo un asalto por parte de la policía y a veces los militares, es decir, las fuerzas armadas, a la universidad. Entraron, golpearon a mucha gente. En el caso nuestro, que nuestra facultad de arquitectura era un lugar que estaba casi a nivel de la calle, entraron con los caballos hasta la propia puerta. No entraron adentro, pero sí a la parte de una escalinata que tenía solo dos escalones.

Esa noche, que fue a finales de julio 1966, se la conoce como la *noche de los bastones largos*, porque los policías sacaban su bastón y le daban a todo el mundo. Inclusive a nuestro decano, lo golpearon horriblemente y a otros amigos que estuvieron mal. Ahí ya se interrumpió todo, la universidad se cerró y nosotros nos quedamos en nuestra casa. Por entonces, llegó alguien de la Universidad Nacional del Nordeste, una persona que mandaba el propio rector, invitándonos a irnos allá, al nordeste. Nosotros creíamos que íbamos a la ciudad de Corrientes, donde estaba el rectorado. Sin embargo, después cuando llegamos nos dijeron que nuestro sitio estaba en la ciudad de Resistencia, y ahí transcurrieron casi 30 años de nuestra vida. La cuestión, las ideas de ir a provincia estaban, pero lo concreto fue la noche de los bastones largos y el buen sentido



*Fig. 2. 1970. En el Corral del Carbón (Granada) con sus hijos Martín y Rodrigo*

que tuvo Jorge Atlántico Rodríguez, el rector de la Universidad del Nordeste que fue quien nos llevó y ahí nacieron nuestros dos hijos menores, Rodrigo y Alejo.

**IPS:** En 1970 vienen con Ramón a Madrid y a Sevilla a investigar en archivos, y conectan entonces con Enrique Marco Dorta y Antonio Bonet Correa. ¿Qué recuerdos tienes de ese momento de desarrollo profesional?

**GV:** Bueno, no hay que olvidarse que mi abuelo era de Huesca y el de Ramón era de Gurieso, en Santander por lo que España siempre fue algo familiar. Ramón sí había estado de chico, pero yo no, yo nunca había cruzado el charco atlántico. A Bonet Correa lo habíamos conocido el año anterior, porque Antonio había venido a la Argentina a dar clases a Tucumán, y ahí lo conocimos en persona. El conocimiento de ellos por sus libros y por sus trabajos, lo teníamos desde hacía mucho tiempo. Tanto Antonio como Marco fueron las dos personas que nombró Ramón como tutores en la beca de Conicet en 1969. Yo me propongo en una beca, y deciden ese año que no tenía que llegar ningún argentino más, porque siempre eran argentinos. La beca la terminaron disfrutando Alejandro Málaga de Arequipa y Alberto Corradine

de Bogotá que después fueron muy prolíficos. Me quedé muy contenta porque ellos pudieron seguir adelante y yo, por mi marido, pude ir.

Con Antonio estuvimos en Sevilla, porque él estaba ahí en el *Laboratorio de Arte* de Sevilla, y después a Marco Dorta ya lo tratamos cuando estábamos en Madrid, porque hicimos medio año en un lado, medio año en otro. Por supuesto, charlar con ellos mano a mano, irnos a comer a la casa de uno, venir ellos a comer a la casa nuestra, estar en la feria de Sevilla bailando con Bonet Correa. Hicimos una gran amistad con ambos y con sus señoras, en mi caso, para hablar de los chicos y de que estudiaba uno y que hacía el otro.

Sobre el trabajo, ya habíamos trabajado en archivos en Argentina, pero claro, el Archivo de Indias era algo muy particular y genial. Todos los días estábamos ahí. Yo dejaba a los chicos en el colegio y me iba al archivo hasta que venía un señor y con su mano gruesa golpeaba una mesa y decía ¡la hora! El primer día me pegué un susto de aquellos y después ya supe que eso quería decir que teníamos que cerrar todo y salir corriendo. Después, en Madrid fue otra cosa, porque ya no era un archivo, sino que eran muchos archivos a los que íbamos.

Inclusive a mí me dio mucho gusto que después, con el tiempo, seguimos viendo a los descendientes de ambos amigos y que también mis hijos han seguido, sobre todo Rodrigo, que está viviendo allí, ha seguido viéndose con los hijos de Antonio y, con las hijas y las nietas de Marco.

**IPS:** La siguiente pregunta, me da envidia que hayas vivido esa etapa en el Cusco y yo no, ¿Cómo era el Cusco en el que viviste (1974-1977) y cómo cambió la ciudad tras el proyecto PER 39?

**GV:** Resulta que yo me había postulado a una beca de UNESCO que había para ir a México. Tardó tanto tiempo la UNESCO en decidir quién





*Fig. 3. 2020. En Madrid con Antonio Bonet y los cónyuges: Ramón Gutiérrez y Monique Planes*

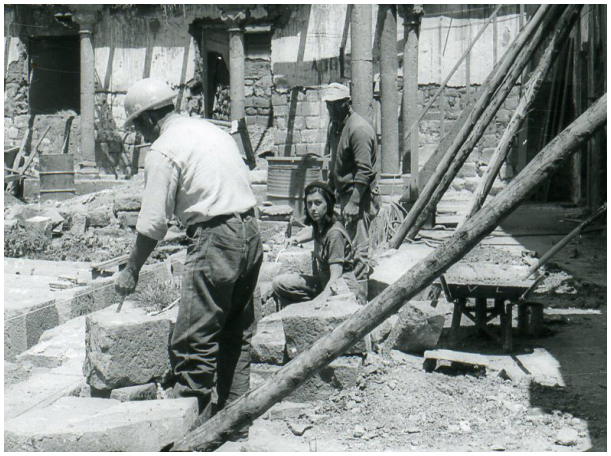


*Fig. 4. 1975. Dentro del Proyecto PER 39 fue residente en la obra del Colegio de San Bernardo en el Cusco*

iba a esa beca que cuando me la concedieron, desde México dijeron que los cursos ya estaban comenzados, que ya no podía yo ir allá. Entonces, después de una serie de meses que pasaron de ida y de vuelta, finalmente ya en junio de 1974 me avisaron que me mandaban a Cusco y que mi director de beca iba a ser José de Mesa, al cual yo misma no conocía en persona, pero sí lo conocía Ramón, que había viajado el año anterior a Bolivia. Allá me fui yo con mis tres hijos. El menor todavía no tenía un año, así que yo me fui allá con los tres. Pude rápidamente poner en el colegio a los dos mayores y el otro iba conmigo. Al principio, fui a vivir a un hotel pero un día y don José de Mesa, en eso tengo que reconocer una ayuda muy importante, me dijo que no podía quedarme en ese hotel con los chicos y que fuera a vivir a su casa. Recuerdo que me mandó el chofer al hotel, que me ayudó a cargar equipajes y los niños. Y allá me fui y estuve prácticamente viviendo un mes en casa de don Pepe. Pero lo concreto es que yo era la única becaria que había ahí, no había curso. Entonces entré al PER 39 a trabajar, no a estudiar.

Allí aprendí muchísimo. Me di cuenta que las metodologías del Cusco eran bastante distintas a las mías, los materiales con los que me tenía que encontrar eran totalmente distintos a lo que yo hubiera visto, porque yo siempre había trabajado a veces en obras ya existentes, es decir, arreglos, ampliaciones y todo eso, pero ya obras del siglo XX. Y aquí me encontraba con una cosa que venía inclusive con unas partecitas del siglo XVI, hechas en piedra y en adobe, dos materiales que yo conocía de vista, pero no sabía cómo funcionaban técnicamente. Mientras tanto, no solo estuve a cargo de esa obra del colegio de San Bernardo, sino que yo también me hacía mis escapadas al archivo, donde descubrí que el proyecto que tenían, que eran las intenciones que tenían para el colegio de San Bernardo en el Per 39 estaban muy equivocadas porque estaban planteando una escalera en un lugar que no era sino que allí se encontraba la sacristía. Entonces, gracias a mis idas al archivo, logré cambiar ciertas cosas allí. Pero no era lo común, la gente no estaba acostumbrada a manejarse con archivos. De todo esto escribí un libro. Fue el primer libro que escribí sola totalmente, porque los otros eran combinados con otros. Lo cierto es que seguí adelante todo ese cuento. Cuando a mí se me termina la beca, el Instituto Nacional de Cultura me contrata para seguir haciendo eso, y yo sigo.



En ese entonces me toca también trabajar en otras obras del Cusco, e inclusive en algunas me toca hacer la entrada con el escribano, haciendo toda la cuestión del acta de entrega, etcétera. En otras que no estaban en el proyecto PER 39 me toca ir a ayudar, a ver qué se hacía en un momento que se cae un techo. En fin, tuve que hacer muchas cosas.

**IPS:** ¿Qué lugar te ha marcado más en tu itinerario vital? ¿Es el mismo que ha marcado tu trabajo?

**GV:** Mira, todas fueron importantes porque cada una con su cosa fue importante, en mi trabajo, en mi investigación, en mi docencia… Pero la que ha marcado realmente mi vida posterior ha sido fundamentalmente Cusco. En Sevilla yo me

sentí en mi casa, en Madrid más o menos igual aunque Madrid no me entusiasmó tanto por ser una ciudad grande. Sevilla era más elocuente. Pero cuando llegué a Cusco, vos que lo conoces, me encontré con una cosa tan distinta a la vida europea o de los argentinos que me marcó.

**IPS:** En 1995 fundan con Ramón el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), un espacio de referencia y abierto a los americanistas. ¿Cuál es el presente y futuro del mismo?

**GV:** Bueno, mira, la fundación del Cedodal vino medio fácil en el sentido de que nosotros habíamos llegado a un punto de nuestra vida en que nuestros hijos se habían ido del chaco. Ramón ya no estaba en la universidad, yo sí. Se nos ocurrió volver a Buenos Aires.

Yo siempre había pensado que en algún momento íbamos a tener que volver a Buenos Aires porque las personas mayores tenemos más posibilidades de hacer cosas y de tener ayudas en cuanto al tema salud. Pero esto vino medio de golpe. Acá vinimos con muchas ideas en 1994. La vida en la Ciudad de Buenos Aires era una que nos permitía hacer una serie de cosas. Todo eso fue cambiando a partir de un golpe muy fuerte con todo el tema del 2001, todos esos cambios políticos que hubo, todo ese sistema se nos vino bastante abajo y tuvimos que refundar las actividades. Antes nos largábamos nosotros a hacer cosas y después íbamos consiguiendo que alguien nos apoyara. Ahora estamos haciendo al revés, estamos casi planteando que vamos haciendo cosas a partir de los pedidos o los apoyos que vamos recibiendo.

De todos modos, tenemos otras líneas, no solo los grupos de los libros blancos, que ya van más de 50, sino que tenemos toda la otra línea de los libros negros, uno sobre fotografía, otro sobre patrimonio y otro sobre algunos arquitectos cuya obra era importante destacar, pero que no tenían entidad como para sacar un libro blanco completo. Esas cosas van apareciendo y muchas veces son nuestros hijos los que se les ocurren estas cosas. Para nosotros lo más importante que ha pasado en este último tiempo es el hecho de que la Biblioteca del Congreso de la Nación ha tomado la propiedad de las cosas de nuestros libros y de nuestras revistas, ellos han tomado toda la parte de documentación. Les hemos entregado a fin del año pasado más de tres mil planos en rollo, ya ordenados, con su inventario básico realizado y también cuatrocientas cajas llenas de documentación. Esa documentación ya en parte está colgada en internet, se puede entrar. Ahí hay un futuro interesante para los investigadores.

**IPS:** Tus publicaciones alcanzan, en cantidad, los tres dígitos, pero ¿podrías destacar una con la que te sientas más realizada?

**GV:** Mira, yo te diría que destaco dos para mí, que son las viejas, digamos, que son las que me abrieron caminos. Una es el primero, que es el libro sobre el *Colegio de San Bernardo del Cusco*, que después fue superado con otros documentos que encontré después y utilicé en otras publicaciones. El otro es *Restauración de arquitecturas de tierra*. Otro de los libros que me marcó fue el titulado *Iberoamérica* si bien fue escrito junto con otros autores. Este trabajo me dio la posibilidad de trabajar en un tema religioso como es el de la evangelización que me permitió después trabajar con la UNESCO en algunos libros posteriores.

**IPS:** ¿Algún libro o tema en el que te hubiese gustado trabajar y que no lo hiciste?

**GV:** Sí, sobre un tema que prometí a los encargados del Archivo de Aragón y que no he concretado. Es sobre la historia de mi abuelo, de mi abuelo Viñuales, que era de un pueblo que está en el municipio de Torla, junto al Parque de Ordeza, y que hay todo un tema, es una historia

muy linda y que me gustaría ponerla, pero esa no es que no la hice, sino que la fui dejando acostada, está medio a hacerse, así que algún día me pondré y la terminaré, ese es el tema.

Pero después, la otra cosa que me hubiera gustado trabajar y que no hice, yo te diría, como cosa general, me hubiera gustado trabajar más en obra, pero como yo me dediqué a ser señora y mamá, la obra… estuve en varias obras, pero no todo lo que me hubiera gustado, pero bueno, mi obra fueron mis tres hijos.

**IPS:** En el libro recientemente publicado por la Universidad de Granada bajo el título *El destello de las Luces. Nuevas miradas a la arquitectura americana*, contrarrestando visiones historiográficas vigentes, abordan, de manera crítica y con perspectiva americana, una mirada sobre el academicismo del siglo XVIII, el desmantelamiento del sistema gremial y la déspota imposición del neoclasicismo sobre el barroco. En las presentaciones que han hecho del mismo, ¿qué comentarios han recibido?

**GV:** Nadie se opuso, nadie dijo eso no es así, nadie dijo que nosotros éramos unos locos que escarbábamos más allá de lo que había que escarbar, pero me parece que al revés, que lo que fue como abrir una puerta a algo que era desconocido, es decir, a que nadie se imaginaba que pasaban cosas de ese tipo, y esto abre también la idea para que se pueda examinar, quien quiera, otras facetas de eso. Nosotros hablamos de la arquitectura, pero podría hablarse de la medicina, que habría mucho que ver, de la botánica, de todo lo que es el conocimiento astronómico, en fin, habría montones de cosas para hablar. Creo que esto es una ventana que se ha abierto a mirar otras cosas que hasta ahora no se habían abierto. Por ejemplo es difícil dictaminar y ordenar desde Madrid un territorio tan inmenso como América. ¿Qué tiene igual Cusco con Buenos Aires? Entonces, creo que el libro abre también la posibilidad de que tanto la gente de América, pero más importante la gente de Europa, entienda que América es una cosa muy grande y muy diversa. Por eso hay que darle valor al idioma unitario junto con el portugués de Brasil.

**IPS**: Por tu trayectoria conoces bien la cultura y sociedad de América y España. ¿Cuál ha cambiado más?

**GV:** A mí lo que me impresiona más es el cambio que tuvo España cuando terminó el franquismo. Es decir, yo viví en España con Franco con ciertas cosas que no se podían hacer, no se debían hacer, o si uno las hacía, uno estaba mal mirado. Y después eso cambió.

Lógicamente hubo un momento, el llamado del destape, que fue una locura de aquellas, pero bueno, lógicamente después las cosas han variado, y han ido tomando un carril bastante más normal, más acogedor y más libre. La cultura es otra, hay más apertura. A mí me pasaron algunas situaciones curiosas. La primera es que estábamos trabajando en Biblioteca del Palacio que cerraba al mediodía a la hora de comer, y yo no me volvía hasta mi casa. Fui a comer a restaurante cerca de la Plaza Mayor. Todo el mundo se da vuelta a mirarme, porque era la única mujer que estaba en ese sitio, me parecía una cosa horrible. En Sevilla no pasaba eso pero en Madrid sí. Todo eso ha ido cambiando, porque también no solo han ido cambiando las costumbres, sino que han ido cambiando, mejorando los servicios, mejorando la atención ciudadana.

Yo creo que España tenía mucha conciencia de conservación del patrimonio ya mucho antes, aunque tenía unos límites muy especiales, que estaban referidos a la historia, que estaban referidos a la antigüedad, en fin, que si uno mira lo de Alois Riegel, se da cuenta en cuál de esos lugares estaba el foco. Creo que el foco se ponía en los paradores, castillos, o la cultura hispánica. Eso sí, eso era anterior al franquismo y el franquismo lo apoyó y se clareció muy bien.

**IPS:** Y, por último, algunos consejos para los jóvenes americanistas que lean estas líneas.

**GV:** Aquí voy a retomar una cosa que yo preparé para los alumnos de arquitectura en el año 2016 cuando se conmemoraba en la Argentina el bicentenario de nuestra independencia, que fue el 9 de julio de 1816. Entonces hubo muchas celebraciones, sobre todo en Tucumán, porque fue allí donde se definió esto, y me pidieron a mí que hablara a los alumnos en ese bicentenario. Ahora un poco voy a repasar algunas de las cosas que dije ahí, que si bien era para alumnos de arquitectura, creo que para cualquier joven vale la pena.

Me centré en tres cosas, en que esa gente que está hoy o estudiando o empezando su primer tiempo de trabajo y de investigación, va a ser el protagonista de las cosas dentro de unos años. Por otro lado, que tiene que estar comprometida y que finalmente tiene unos desafíos por delante.

El tema de ser protagonistas es algo que yo me acuerdo cuando yo era estudiante, que alguien habló de este tema. Y yo dije, ¿yo qué protagonista voy a ser? Yo no voy a ser presidente, ni ministra, ni nada por el estilo. Sin embargo, después uno se da cuenta que uno es protagonista aunque sea allí abajo, y que cada uno tiene un lugar para influir en cualquier cosa. No solo para llegar hasta arriba, sino para todo lo que puede hacer en horizontal.

¿Por qué? Porque los congresos y las cuestiones van a seguir andando y lo que puedan decir los jóvenes pueden ser nuevas ideas, nuevas formas de ver la vida, nuevas formas de ver la investigación. Algunos de ellos pueden hacer cosas que a nadie se les ocurrió o seguir aquellas que se les ocurrió a otros, pero llevarlas a un punto mucho más importante. Yo creo que hace un tiempo se hacía demasiado hincapié en asuntos como el progreso, y una de las cosas del progreso para los arquitectos era hacer edificios cada vez más altos o cada vez más locos, como hay muchos locos que después son re difíciles de mantener. Siempre está la idea se miraba para adelante, siempre para ir para arriba. Mucho, mucho camino para adelante, muchas cosas y todo. Pero lo que es indispensable es saber mirar el pasado. Y en el caso de nosotros, que estamos en la historia, es importante mirar el pasado. No solo para poner datos y poner a pie de página una nota, archivo tal y cual, sino que hay que comprenderlos y saber por qué se hicieron las cosas de esa manera. Y por qué ciertas cosas que venían andando bien en un momento no andan bien. Hay cosas que tenemos que saber que existieron, valorarlas y ver cómo, si se nos presentan cosas parecidas, cómo tenemos que evitarlas. Entonces, eso es importante para estos protagonismos. La historia de los éxitos es buena, pero también es muy importante la historia de los fracasos. Inclusive el fracaso de cada uno de nosotros. ¿Por qué salió mal esto? Es decir, no criticar por criticar y decir que están malas cosas, sino abrir caminos para mejorarlas. Eso es fundamental. Y los protagonistas del futuro, que van a ser estos jóvenes, tienen que aprender a recibir esas críticas y a saber llevarlas a buena meta.

El otro tema es el del compromiso. Yo creo que la juventud actual está bastante escapada del compromiso con uno mismo. Todo es rápido. Y no digamos el compromiso con la comunidad, el compromiso con la comunidad está mal. No quiero decir en ambientes de orden político solamente sino con la comunidad que nos rodea.

Y finalmente están los desafíos. Los desafíos necesitan que seamos humildes, conocer lo que sabemos y lo que no sabemos. Un problema con la humildad es que nos hemos acostumbrado a hablar de nuestros derechos continuamente. ¿Y cuál es tu deber? Y esos deberes que tienes, ¿los estás cumpliendo?

Hay que aprender que uno cuando escribe cosas se equivoca, porque no sabe otras cosas. Des-



*Fig. 5. 2015. Graciela María en la Isla de Pascua junto a su hijo Alejo, cumpliendo una vieja promesa*

pués va a otro archivo y encuentra otras cosas y entonces las tiene que arreglar. Yo también lo estoy haciendo, pero a veces no tengo ocasión de encontrar el momento de corregirme, o de escribir lo que tengo que corregir. Pero eso es muy importante, porque ninguna, y esto es también otra cosa muy importante, ninguna investigación se cierra en sí misma.

**IPS:** En 2018 me recibisteis en Buenos Aires, y, desde entonces nos hemos vuelto a encontrar siempre en España. ¿La siguiente vez toca Argentina de nuevo?

**GV:** Aquí estamos y te esperamos la vez que quieras, yo a España dentro del año, hasta enero no voy a ir, así que de acá a enero espero que vos puedas venir.

**IPS:** Aunque no sean estas líneas de entrevista debo darte las gracias. Al escucharte se aprende, no solo de arquitectura o de tus trabajos sino de los valores que se desprenden de lo que dices y de su amistad.

**GV:** Bueno, muchas gracias para que me entrevisten porque yo siempre estoy más metida en otras cosas, no soy muy de salir al público, pero en fin, muy bien. Y además, por mi parte, agradecer a todos los que estuvieron antes que yo. Y a mis padres, mis abuelos, mis maestros, hasta mis maestras del primer grado, que hasta pude entrevistarla para uno de los libros que hice hace poco. En fin, todas esas gentes que algo pusieron en mí para llegar a esto. No solo los que venían de parte de la arquitectura sino de todas las otras cosas, escuela, casa, tíos, primos, abuelos, padres y hermanas, que somos seis hermanas.

## NOTAS

[1] El Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana CEDODAL, fue fundado en 1995 en Buenos Aires. Cuenta con uno de los fondos más especializados en arquitectura iberoamericana alcanzando los 45.000 volúmenes en total. Esta biblioteca se complemente con un archivo de fotografías, legajos y documentos cartográficos de finales del siglo XVIII hasta el siglo XXI que lo hacen uno de los centros culturales y de investigación referentes para la comunidad científica americanista.

[2] Ramón Gutiérrez (Buenos Aires, 1939) es arquitecto, académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina y profesor en distintas universidades de España y América. Cfr: RUIZ GUTIÉRREZ, ANA. "Ramón Gutiérrez, mirando desde América". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 3 (2014), págs. 104-118. Disponible en: https://revistaseug.ugr.es/index.php/quiroga/article/view/16503. [Fecha de acceso: 17/05/2024].

[3] Claudio Caveri (Buenos Aires, 1928-2011). Arquitecto conocido por trabajar con una arquitectura propia y particular alejada del estilo internacional racionalista imperante.

[4] Eduardo Ellis (Montevideo, 1925-2022). Arquitecto e investigador que desarrollará una arquitectura local y regionalista liderando con Claudio Caveri el movimiento conocido como "Casas Blancas".

[5] Mario José Buschiazzo (Buenos Aires, 1902-1970). Arquiecto y docente, la figura de Buschiazzo se establece como una de las personalidades clave en la historia del arte americano tanto por su producción como por las publicaciones que generalizan su difusión, valoración y protección.

[6] Enrique Marco Dorta (Tenerife 1911-2010). Historiador del arte y miembro de la Real Academia de la Historia, Madrid, fue una figura clave en la historiografía española y uno de los pioneros americanistas del siglo XX.

[7] Antonio Bonet Correa (A Coruña 1925-2020). Catedrático en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (2008-2015).

[8] El PROYECTO PER39 es un proyecto de catalogación, restauración, recuperación y trabajo arqueológico promovido por la UNESCO y la oficina patrimonial del gobierno peruano que funcionó entre 1975 y 1980 en la ciudad del Cuzco y sus poblaciones cercanas.

[9] José de Mesa (La Paz, 1925-2010). Arquitecto e investigador boliviano, una de las principales personalidades de la historia del arte iberoamericana.

[10] Disponible en: https://bcn.gob.ar/cedodal. [Fecha de acceso: 11/05/2024].

[11] VIÑUALES, Graciela. *El Colegio de san Bernardo del Cuzco*. Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste, 1979.

[12] VIÑUALES, Graciela. *Restauración de arquitecturas de tierra*. Buenos Aires: Cedodal, 2009.

[13] VIÑUALES, Graciela, GUTIÉRREZ, Ramón, MAEDER, Ernesto J.A. y Alberto R. Nicolini. *Iberoamérica Siglos XVI-XVIII: Tradiciones, utopías y novedad cristiana*. Madrid: Editorial Encuentro, 1992.

[14] GUTIÉRREZ, Ramón y VIÑUALES, Graciela. *El destello de las luces: nuevas miradas a la arquitectura americana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2023.

[15] Alois Riegl (Linz, 1858-1905). Historiador del arte austrohúngaro destaca por ser una de las figuras de la escuela formalista.

# ESTHER CRUCES,
# ESPAÑA ES UNA POTENCIA ARCHIVÍSTICA
## Sevilla, junio de 2024

Antonio Yélamo Crespillo





DOI: http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0025

# ESTHER CRUCES, ESPAÑA ES UNA POTENCIA ARCHIVÍSTICA

Antonio Yélamo (AY)
Director Cadena Ser en Andalucía

Esther Cruces (EC)
Directora del Archivo General de Indias de Sevilla

Esther Cruces Blanco cumple ya su tercer año como directora del Archivo General de Indias de Sevilla, declarado por la Unesco, junto a la Catedral y el Alcázar, como Patrimonio de la Humanidad. Funcionaria de carrera del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios del Estado, esta malagueña, ha desplegado una intensa actividad, sin que la pandemia del COVID ni cualquier otra circunstancia le impidiera marcar su impronta personal en favor de un mayor conocimiento de tan importante centro, tanto de cara al público en general, como al científico y el universitario, en particular. Un intenso trabajo que ya tiene su recompensa. Se ha convertido en una figura imprescindible en cualquier acontecimiento que se desarrolle en la capital andaluza que tenga que ver con su ámbito, una intensa labor que, incluso, trasciende más allá de nuestras fronteras. Recientemente, el Gobierno de Francia le otorgaba el ingreso en la Orden de las Artes y de las Letras, la máxima distinción del Ministerio de Cultura galo, por su amplia trayectoria.

**AY:** Nombrada directora en febrero de 2021 del Archivo de Indias, más de tres años ya de gestión, por tanto, al frente de este importantísimo centro. ¿Qué balance puede hacer ya del mismo?

**EC:** Pues sí, llevo tres años, que a veces se me hace muy corto, quizá porque el día a día de una institución archivística como esta es frenética, no solamente para mí como directora, sino para todo el equipo de distintos profesionales que ahí trabajamos. ¿Por qué? Pues esto también puede ser parte del balance que me indicas, porque el Archivo General de Indias obviamente es un archivo, pero también tiene un reconocimiento internacional. De manera que quien visita Sevilla o incluso España, demanda conocer el archivo y eso es satisfactorio, obviamente, pero también es un esfuerzo más del trabajo cotidiano. En estos tres años he procurado lo que ha sido siempre mi trabajo en todos aquellos archivos que he dirigido y en los que he trabajado: mantener una tradición archivística que es importantísima en España. Pero, igualmente, a lo largo de los años he procurado innovar todo lo que se pueda, porque así lo demanda la ciudadanía y las propias perspectivas del trabajo en los archivos y, por supuesto, de alguna manera también como lo llevo haciendo toda mi vida, procurando acercar el Archivo General de Indias a la sociedad en general.

**AY:** Ha hablado de innovar en materia archivística ¿Dónde se ha aplicado dicha innovación?

**EC:** La innovación es consustancial a los propios archivos y a la producción de los documentos. Estamos hablando de la evolución de los sopor-




*Fig. 1. Esther Cruces en el Archivo Histórico Provincial de Málaga.*



tes, de las técnicas de escritura y de la transmisión de la información desde hace muchos siglos atrás. Hoy la innovación en este Archivo está propiciada por el Ministerio de Cultura, por normas internacionales; la innovación en el ámbito de los archivos está relacionada con cómo se tramitan acciones y mejoras, cómo se transmite la información y la aplicación de todo lo relacionado con la digitalización, incluso también de la administración electrónica. Y eso es una exigencia, un requisito, pero, además, un convencimiento.

**AY:** ¿Qué le llamó la atención cuando, tras su nombramiento, llega al propio Archivo de Indias?

**EC:** Yo conocía bien el archivo, desde aquellos momentos en los que preparé las oposiciones al Cuerpo de Archiveros pues tuve la suerte de recibir orientación de Doña Rosario Parra, entonces la directora del Archivo General de Indias; pero además porque desde el año 2005, en el que se creó el Patronato del Archivo General de Indias, he sido vocal de éste a propuesta de la Junta de Andalucía, de manera que los temas no me eran ajenos. Además, tengo la satisfacción de conocer a varios de los directores anteriores y mantener una relación muy positiva con estos grandes profesionales, sin duda una referencia a seguir. La peculiaridad quizá, y lo más sorprendente, es que llegué al Archivo cuando la pandemia y las restricciones impuestas aún estaban vigentes. Fue difícil gestionar un equipo que aún tenía que permanecer en sus domicilios teletrabajando, momentos difíciles sin duda, que ya había conocido en el Archivo Histórico Provincial de Málaga, desde donde procedía. Circunstancias complicadas que todos vivimos, que con el paso del tiempo estamos reconociendo en nuestras vidas. Eso fue algo que nunca en mi vida pude pensar, imagino que, como cualquier

ciudadano, una situación distópica que tuvimos que abordar. Pero así y todo salimos adelante, como en tantas otras organizaciones públicas y privadas. Asimismo, conocía una parte del buen equipo de trabajo, y hablo de archiveros y de archiveras, pero, también, del personal de mantenimiento, de seguridad, de administración, porque los archivos —cualquier institución—, y especialmente el Archivo General de Indias, con dos edificios que mantener, cuidar y vigilar tienen que ser así de interdisciplinares.

**AY:** Hablamos de una labor en un archivo que puede llegar a tener más de 43. 000 legajos.

**EC:** Nosotros, los archiveros, hablamos en metros lineales y en kilómetros. Por lo tanto, ese es nuestro módulo para muchas acciones, incluso para saber en qué estanterías tenemos que ubicar la documentación, así que, el número de legajos o el número de unidades de instalación puede variar siempre, porque se reestructura la documentación y porque hay nuevos ingresos.

**AY:** Y en ese sentido, ¿podemos dar datos específicos de kilómetros y metros?

**EC:** Se puede porque los hay, hay información pública sobre ello, se acerca el Archivo General de Indias a los 9 km de documentos.

**AY:** ¿Y qué lectura se puede hacer del mismo?

**EC:** La historiografía ha ido avanzando, también, desde que el Archivo General de Indias se creó a finales del siglo XVIII; además, y entre otras cosas, para facilitar la investigación histórica. Dicho con palabras actuales, hoy en día la documentación del Archivo se utiliza por especialistas, y no solamente por historiadores. El mundo de la investigación científica que se acerca a los archivos en general y a este también, es un mundo variado, desde la historia del arte, la historia de las instituciones, historia del Derecho, de la Jurisprudencia, pero igualmente, por ejemplo, desde la biología, la botánica, el estudio del Clima. Precisamente, nada más llegar al Archivo, en ese avance que yo decía de romper






*Fig. 2. Esther Cruces en el Archivo Histórico Provincial de Málaga con los asistentes a un congreso organizado por el mismo Archivo.*



*Fig. 3. Exposición en el Archivo Histórico Provincial de Málaga.*

con periodo en el que estuvimos enclaustrados, tuvo lugar el desarrollo de un curso organizado por la Universidad Menéndez Pelayo, con sede en Sevilla, sobre historia del Clima. Lo pudimos abordar con todas las precauciones que la norma exigía, y científicos de muy variadas especialidades mostraron las diversas investigaciones sobre el clima a través de la documentación de los archivos. O sea, que las perspectivas de trabajo en este Archivo –como en cualquier otra institución archivística- son siempre según se interrogue al documento. Las respuestas que da un documento son aquellas que surgen de lo que se les pregunta, por lo tanto, desde todo el ámbito científico partirá la indagación, la investigación y con ello el uso de las fuentes primarias de información que, en el caso de los archivos, son los documentos que se custodian en los mismos.

> *"…si no custodiamos bien no se podrá conocer y usar el patrimonio documental…"*

**AY:** Todo ello, desde luego, dependerá de la situación en general en la que se encuentre ese material por lo que la labor de conservación y de restauración resultará primordial.

**EC:** Cualquier archivo y el Archivo General de Indias también, tiene como sus primeras funciones la custodia y la conservación, es decir, si no guardamos, conservamos, si no custodiamos bien el patrimonio documental, no se podrá usar, no se podrá conocer. Además, la conservación es primero preventiva, es decir, vamos a cuidar adecuadamente la documentación para que no haya que curarla. No obstante, en el Archivo General de Indias desde hace tiempo existe un importante Departamento de Conservación, que se va ampliando y reforzando, con un taller de restauración donde el día a día es curar aquellos documentos que a lo largo del tiempo han sufrido un deterioro. Debemos recordar, y esto a veces se entiende mal y no gusta, que lo primero es conservar para proseguir con la transmisión de los documentos de generación en generación. La necesidad, la inmediatez del uso de los documentos a veces es contraria a su conservación, yo lo entiendo además desde mi vertiente, a veces, de usuaria de los archivos. Los documentos custodiados en los archivos fueron producidos por oficinas públicas y privadas, en las que no existían medidas para su conservación, el documento se produce para la inmediatez de un negocio; el concepto de patrimonio histórico y de fuentes para la investigación surgirá más tarde. Y a esto no es ajeno muchos de los documentos que se conservan en el Archivo General de Indias, que se producían en oficinas de administración española en diversos espacios geográficos, con diversos factores climáticos, largos viajes transatlánticos, todo lo cual degrada el documento, el mal que mucha documentación pueda tener hoy procede, incluso, del propio momento de su expedición. Así que el día a día de la conservación, tanto preventiva como de intervención, que es la restauración, es una tarea importantísima en el Archivo General de Indias. Hoy nos ayuda, además, otro factor que favorece tanto la conservación como la investigación, que es la digitalización. Se digitaliza, sobre todo, para conservar bien, porque aquello que se digitaliza se protege, y a la vez permite facilitar documentos ampliamente.

**AY:** ¿Y ese proceso continúa?

**EC:** Sí, claro, es parte del trabajo cotidiano.

**AY:** Hace años hubo un programa estrella de IBM España y La Fundación Ramón Areces, de El Corte Inglés, que fue con el que comenzó a informatizarse prácticamente una parte considerable de lo archivado. ¿Siguen participando las entidades privadas en ese mecenazgo?

**EC:** Sí, pero ojalá hubiera más entidades que se comprometieran en este tipo de acciones. Recuerdo aquel proyecto que fue pionero en todo el mundo, lo evoco con emoción. Estuve en la presentación que se hizo del mismo en el Archivo, yo entonces era directora del Archivo Histórico Provincial de Córdoba, pero el entonces Ministro de Cultura, Javier Solana, tuvo a bien invitar a los algunos archiveros, junto con otras autoridades, para que conociéramos aquel proyecto singular, novedoso; fue el resultado de la conjunción del trabajo de la Administración Pública –el Ministerio de Cultura- IBM España y la Fundación Ramón Areces. Y esa unión de fuerzas creo que fue ejemplar, pero, sobre todo, tanto el resultado como el modelo de trabajo quedó como un precedente excepcional; fue conocido en todo el mundo y fue un paso importante para el Archivo General de Indias. Una vez más este Archivo fue pionero. Lo decíamos antes, la innovación, la tecnología cambia, se modifica a pasos agigantados a lo largo del tiempo, pero los archivos siempre están ahí, se adaptan. Sí, claro, ahí están siempre las posibilidades del mecenazgo. De hecho, el Archivo desarrolla en la actualidad un proyecto para la digitalización de parte de la documentación de la Sección de Filipinas que es fruto de un convenio de mecenazgo suscrito con el Ministerio de Cultura. Y eso es ejemplar, ojalá hubiera más empresas, entidades privadas que se animaran a estas cuestiones.

**AY:** Una sección, la de Filipinas y posesiones asiáticas, que tienen la singularidad o la dificultad añadida de que el papel es de otra naturaleza y que presentan más dificultades para su conservación.



*Fig. 4. Esther Cruces siempre entre kilómetros de documentos.*



**EC:** Pues sí, es cierto. De hecho, eso es un tema que se ha estudiado a lo largo del tiempo y que ahora todavía estamos analizando. Se trata de un problema para la conservación definitiva, por lo tanto, este proyecto de digitalización, como indicabas, es precisamente para preservar y para dar a conocer muchísimos documentos que estarán a disposición de quien los necesite tanto para un amplio mundo científico español, americano, europeo y, por supuesto, asiático, como por cualquiera que sienta interés.

**AY:** Quiere decir, por tanto, que no hace falta, que físicamente, aquel que lo quiera consultar, tenga que acudir a la sede del archivo, sino que hay ya mucho material que está colgado en la red, en la página web del propio archivo y que se puede trabajar sobre él.

**EC:** Claro, cada vez más los archivos de todo tipo y clase, de todo sistema y red, aportan información



*Fig. 5. Actividades en el Archivo General de Indias de Sevilla.*

y los propios documentos digitalizados a través de diversas herramientas de acceso en la web; en el caso de los archivos estatales la plataforma de difusión que es el Portal de Archivos Españoles; un instrumento, una herramienta muy alabada y que se alimenta constantemente. Ahora bien, yo estimo que los investigadores, los científicos de cualquier especialidad no se han de limitar a ver aquello que está en la web solamente porque los fondos no están completos. Las hipótesis y las tesis sólidas requieren, en algún momento, consultar los archivos. No obstante, por supuesto que estos sistemas de reproducción y de difusión facilitan enormemente la investigación científica entre otras cuestiones porque la estancia en una ciudad, sede de un archivo, dentro y fuera de España cuesta mucho dinero y mucho tiempo.

**AY:** Por cierto, vendrán estudiosos de todo el mundo al archivo ¿de dónde procede la mayoría?

**EC:** Los archivos españoles reciben usuarios procedentes de todas las universidades y centros de investigación españoles y de fuera de nuestras fronteras; y, desde luego, para el Archivo General de Indias también lo es; no sólo del continente americano, también de universidades de Europa con grandes áreas de americanistas. Y por supuesto, cada vez más, la investigación promovida y surgida en el ámbito asiático, no olvidemos el vínculo entre el mundo asiático y la documentación del Archivo mediante los vínculos administrativos y documentales en torno al Virreinato de Nueva España y la gobernación de Filipinas, por ejemplo.



**AY:** Parece que es una faceta que no está debidamente tratada o conocida.

**EC:** Desde el punto de vista de la investigación sí es clara y meridiana, pero, quizá, la ciudadanía lo conoce menos. El propio nombre de Archivo General de Indias tal vez condiciona su conocimiento, se asocia a América, pero el concepto "Indias" es más amplio tanto para los organismos e instituciones de la Administración como para la historiografía, por lo que siempre debemos acordarnos de Filipinas y de otras islas del Pacífico vinculadas a España hasta la firma del Tratado de París (1898) que puso fin a la guerra hispano-estadounidense.

**AY:** A propósito de esta zona, tengo entendido que hay un documento proveniente de China muy especial y que es muy apreciado. ¿De qué se trata?

**EC:** Sí, es un mapa topográfico de una parte de China, de 1574; que se conserva en el Archivo General de Indias debido a las relaciones entre las autoridades de la monarquía hispánica con sede en Filipinas y todo el entorno político y administrativo del Pacífico. Estos oficiales de la corona informaban, transmitían conocimiento, datos y documentos. Es un documento apreciado, se representan ciudades, accidentes geográficos, vías de comunicación, que informan sobre un momento histórico determinado de la actual República de China de la época Ming.

**AY:** Una pieza, un mapa, muy valioso en ese sentido, ¿no?

**EC:** Sí, tanto por lo que informa como por el valor simbólico que puede tener.

> *"…pertenezco a una generación empeñada en dar a conocer los archivos…"*

**AY:** Hemos hablado de la conservación, de la tarea de organizar y de estudiar. Vamos a esa labor tan importante como es la difusión, tarea en la que usted, desde luego, se ha empeñado muchísimo ¿Qué destacaría de esa labor de difusión?

**EC:** Desde que empecé a trabajar como archivera ya hace muchos años, en un momento todavía difícil, estoy hablando del año 1983, los archivos tenían una carga negativa por todo lo que había sido un periodo donde la información y los documentos podían tener incluso un valor peligroso. Estamos hablando de archivos relacionados con la represión, estoy hablando de la documentación relacionada con el orden público, documentos de juzgados especiales, en fin, incluso la documentación que a mí me tocó recoger en su momento, la producida por los organismos extinguidos del Movimiento Nacional, que transferí tanto al Archivo Histórico Provincial de Córdoba, como posteriormente al Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Documentos y archivos con una carga negativa, la ciudadanía no tenía acceso, documentación arrinconada, en algunos casos ocultada, rememorar aquellos momentos me inquieta, pero se consiguió. Conocer y difundir el contenido de los archivos más allá del mundo de la investigación, fue un cometido con el cual prosigo. Yo creo que yo soy de una generación donde nos empeñamos en que los archivos fue-





*Fig. 6. Esther Cruces impartiendo una visita guiada en el Archivo General de Indias de Sevilla.*



*Fig. 7. Esther Cruces en el Archivo Nacional de Argelia.*

ran conocidos y entendidos, tuvimos presente el trabajo que pudieron desempeñar los compañeros que nos precedieron y con ello he continuado toda mi vida, lo cual que me ha costado más de un disgusto ¿eh?, también hay que decirlo. Aquí, en el Archivo General de Indias, tomo el testigo de quienes me han precedido en la dirección, con otros matices, adaptándonos a las nuevas herramientas de la difusión: redes sociales, páginas web. Sin olvidar la dedicación y desarrollo de exposiciones temporales, procurando la colaboración con otras entidades, lo cual también es importante. Creo que lo debemos hacer, proseguir con este empeño ya largo de mostrar documentos porque el Archivo General de Indias, que es algo que se desconoce, es visitado por una media de 30.000 personas al mes a veces hasta 40.000. Por lo tanto, hay que explicar el archivo, su contenido, su historia; por eso igualmente estamos trabajando en su musealización.

**AY:** Ha mencionado el ámbito académico, los estudiosos, los profesores, los investigadores, ¿cómo es la relación del archivo con el estamento universitario?

**EC:** En primer lugar, son vocales natos del Patronato del Archivo General de Indias los rectores de la Universidad de Sevilla y de la Universidad Pablo de Olavide**,** por lo tanto, hay una conexión institucional; luego, en ambos casos, la relación con los responsables administrativos de las estructuras universitarias, así como con el profesorado creo que es fundamental, colaboramos permanentemente en muchas tareas, organización de congresos, eventos, exposiciones. Lo mismo acaece con las demás Universidades andaluzas también atendiendo aspectos especializados en relación con los archivos, la conservación del patrimonio, la colaboración en la formación, etc. Sin olvidar la presencia en la sala de consultas del Archivo de quienes allí se acercan para llevar a cabo sus investigaciones, sin olvidar las demandas de información mediante medios no presenciales. Una relación de armonía y de colaboración.

**AY:** A propósito de ello ya he escuchado más de una voz que viene a decir que el *americanismo* como tal disciplina está de capa caída, que no tiene el vigor de años anteriores. ¿Es cierto eso?



**EC:** No lo creo, lo que puede haber es una crítica sobre el hecho de que los departamentos de Historia de América puedan estar desapareciendo con tal denominación. Pero eso no quiere decir que no haya americanistas. El cambio de denominación de los departamentos universitarios depende de las organizaciones de cada centro, de cada facultad, donde los departamentos se llaman de forma muy diversa y se unen las áreas de conocimiento de manera diferente. Cada universidad es un mundo, pero ciertamente, sí pudiera ser un poco triste que en las universidades no existan evidencias claras sobre la Historia de América o similar. No obstante, eso no quiere decir que no haya investigadores, profesorado y alumnado tratando estas materias desde muchos puntos de vista y del conocimiento. Esta revista, Quiroga, puede ser un ejemplo de ello.

**AY:** Precisamente, en este contexto, también, hay otro elemento que incide de lleno en la imagen que se pueda tener del Archivo de Indias.



*Fig. 8. Vista a la fachada del Archivo General de Indias de Sevilla.*

Estamos ahora en pleno proceso, podemos decir, de revisionismo histórico sobre la visión que se tiene de América. ¿Eso le afecta de alguna manera al día a día del Archivo o repercute en su labor? ¿Ha tenido alguna incidencia?

**EC:** No lo creo. Como estuvimos hablando al principio, los archivos son responsables de la custodia, de la conservación, de proseguir en las tareas de descripción, de dar a conocer, de facilitar la información para todo tipo de público. Por lo tanto, las corrientes históricas, la historiografía, ese revisionismo, la palabra que usted emplea, son constantes a lo largo de la Historia. En los archivos pueden afectar las tendencias historiográficas por el uso de una documentación en concreto, por un periodo cronológico que es objeto de estudio; a veces, en un momento determinado prima la biografía, en otro la historia social o la historia económica y para todo ello siempre ha habido y hay grandes especialistas. El planteamiento de la Historia, las preguntas que se le haga, la revisión de lo dicho por anteriores científicos no afecta en el día a día como responsables del patrimonio documental ni como archiveros y archiveras. Otra cosa es que, a veces, sorprendan algunas afirmaciones, pero yo soy archivera, son otros profesionales los que han de interpretar, someter el documento a la crítica histórica.

**AY:** Lo cierto, y verdad, es que se trata de un Archivo que suscita muchísimo interés. Usted recibe a autoridades y mandatarios internacionales ¿Qué le dicen? ¿Qué confiesan cuando ven el archivo y ven los documentos y ven el valor que hay ahí encerrado entre sus paredes?

**EC:** El Archivo General de Indias tiene una larga tradición en recibir este tipo de visitas, y no cabe duda de que 1992 fue un año especial para ello; visitantes siempre bien recibidos por quien deba asumir esta responsabilidad. La mera petición de visitar el Archivo me llena de emoción; que personas ocupadísimas, con grandes responsabilidades, a veces de Estado, quieran visitar un archivo, —éste o cualesquiera— pues como archivera me resulta muy satisfactorio. Suelen ser personas que conocen someramente el Archivo de Indias, pero que quieren saber más. La potencia del propio edificio, que como bien sabemos es anterior al Archivo General de Indias, pues es un inmueble de la segunda mitad del siglo XVI, ya impresiona y siempre hay una reacción de admiración; siempre surge el ¡oh!, la admiración y eso también me satisface; porque es un reconocimiento al Archivo de Indias, a una labor de años, a un respeto por la cultura, por el patrimonio histórico…, a la historia y a la producción de documentos. No cabe duda de que la arquitectura está lanzando unos mensajes y unos significados, que todo visitante percibe.

**AY:** A propósito de este capítulo de las visitas, una de las más recientes fue la de Hillary Clinton. ¿Le sorprendió el interés por el archivo y qué le trasladó que pueda desvelar?

**EC:** En estas visitas yo siempre suelo ser, debo ser, discreta y lo soy, pero una parte de los medios de comunicación informan de visitas como la que me indica. Bueno, además en este caso, parto de una curiosidad y es que yo ya atendí otra visita de la señora Clinton, en ese momento con su esposo, el presidente de Estados Unidos y del Rey Juan Carlos, Doña Sofía a

la Alhambra, en la hermosa ciudad de Granada. Con lo cual nosotras mismas nos sorprendimos de los bucles que da la historia. En ambos casos eran visitas privadas, dentro de la privacidad que ello pueda tener. La visita al Archivo General de Indias estuvo motivada por conocer esta institución que es bien conocida, aunque parezca que no, también en Estados Unidos y una documentación que es necesaria para conocer una historia común.

**AY:** Y documentación muy precisa y concreta realmente significativa.

**EC:** Pues sí, claro. Se ha de recordar que una gran parte de los Estados Unidos actuales de una manera u otra fueron administrados por el Virreinato de Nueva España, lo cual en algunos momentos causa sorpresa, sí.

*"…poderío archivístico de España…"*

**AY:** ¿Qué mensaje se traslada de España con ese poderío archivístico?

**EC:** España es una potencia archivística. No solamente en la actualidad, sino desde siglos atrás. España en los organismos internacionales siempre ha tenido una voz. La archivística española ha sentado modelos. ¿Y por qué? porque hay una tradición longeva detrás. Don José de la Peña, uno de los directores del Archivo General de Indias, que además había trabajado como archivero en el Archivo General de Simancas, lo expresó muy bien: el Archivo General de Indias es parte de la tradición archivística de la Corona de Aragón y de la Corona de Castilla. Estas coronas, estos reinos que integran luego España, sustentaron su gestión en la producción de documentos, dentro de una tradición latina, basada en el Derecho Romano. Todo se documentaba, todo. No solamente los oficiales de la corona, también los individuos: escribo, pido, reclamo, recuerdo, informo, mando una carta, la vuelvo a pedir y todo con una organización que nos permite conocer cómo se produjo y se recibió. Pero sí, este proceder llama la atención, pero no solamente para el Archivo General de Indias, sino para otros archivos españoles, incluso esos archivos en la cercanía de las ciudades, los archivos municipales, que conservan la documentación desde que se fue constituido el concejo, la ciudad, el municipio.

**AY:** ¿Haría falta una ley o una norma que potencie esa faceta de los archivos, que los cuide más, que le dé más recursos, más técnicos?

**EC:** Normativa hay tanto aquella de la Administración General del Estado como la aprobada por las Comunidades Autónomas, lo que pasa es que no parece que exista mucha voluntad de cumplimiento. Por ejemplo, estamos hablando de archivos municipales, de la administración local, su normativa tiene regulada la materia de los archivos; en el caso de Andalucía hay una ley de Documentos, Archivos y Patrimonio Documental que está clarísima. Toda norma es mejorable, pero existe. Ahora bien, sabemos que, si hay que reducir presupuesto de algo en cualquier momento de crisis y por desgracia las crisis son cíclicas, se reduce el destinado a Cultura. Y como los archivos, que eso es cuestionable, siempre están dentro de la materia cultural, pues la merma siempre estará ahí. Nadie protesta, yo no he visto, protestas, excepto la de los archiveros y archiveras. Es el gran dilema ¿presupuesto para Cultura o para reforzar la Sanidad?, el silencio por respuesta. Esto es una lacra, nunca hay dinero suficiente para el tema del patrimonio documental en general ni para los archivos. Y eso, miremos a la administración que sea y en el nivel que sea, salvo honrosísimas excepciones, genera perjuicios, porque los archivos también son instituciones y unidades administrativas donde la ciudadanía puede y debe ejercer determinados derechos.

**AY:** Y luego está el continente. El edificio, el aspecto tanto exterior como interno es extraor-

dinario. Parece que no hay problemas fundamentales, aunque se afronta una tarea de mantenimiento ineludible. ¿En qué situación se encuentra ahora?

**EC:** El Archivo General de Indias está conformado por dos edificios históricos. No debemos olvidar que la Casa Lonja, es el que tiene la mayor potencia, además en mitad de la avenida de la Constitución en Sevilla, y al lado de la Catedral y del Alcázar, pero también está el edificio de la antigua cilla del Cabildo Catedralicio. Eso supone un mantenimiento constante, para lo cual tenemos el archivo cuenta con especialistas, con recursos presupuestarios. Yo siempre hago el parangón, si en casa gotea un grifo y no se llama enseguida al fontanero, tienes un gran problema, pues esto es igual. El día a día en relación con el mantenimiento de los inmuebles, de las instalaciones, es una atención que no podemos obviar.

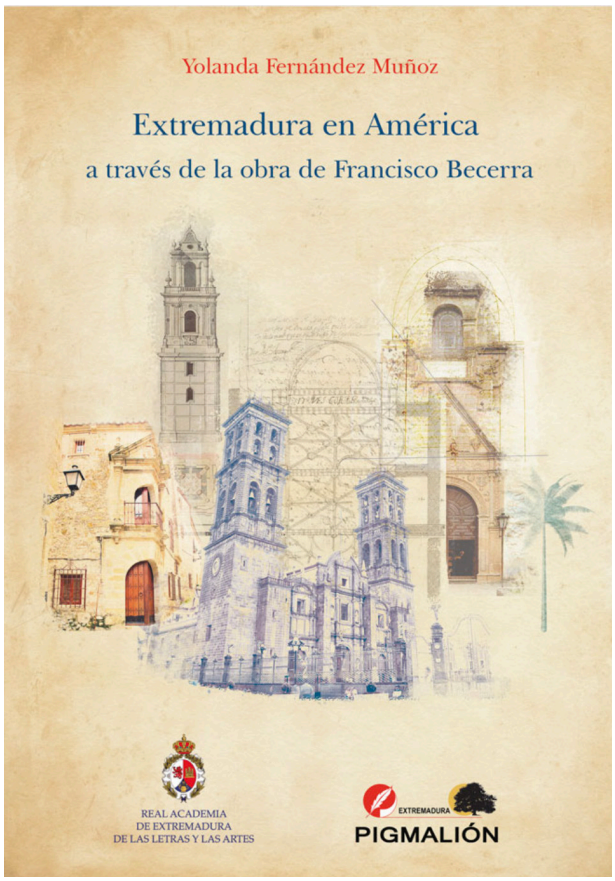
**AY:** Por último, las instituciones son también las personas. Y hay una cosa más que evidente, que la figura en sí del Archivo se defiende mucho en la calle en todo tipo de instancias, foros y ahí se destaca su persona, su presencia constante y permanente en la propia ciudad, en la propia vida social e institucional. Está claro que forma parte también de su visión de las cosas, de implicar a la propia sociedad en la institución que usted representa.

**EC:** Pues eso también lo aprendí muy jovencita y creo que es así y lo hago con mucho gusto, lo cual no quiere decir que no sea un esfuerzo. Porque después de una larga jornada laboral los actos a los que se asiste son ya tardíos, pero pienso que es fundamental, porque la participación de la directora del Archivo de Indias significa la mención a esta institución, evocar la existencia de éste y de otros archivos, y desde luego se solventan preguntas, considero que es otra manera de difundir y también de crear alianzas. No cabe duda, por lo tanto, que eso es un compromiso más que siempre he tenido a lo largo de mi vida. Durante doce años fui directora del Archivo Histórico Provincial de Málaga y acudí allí donde la institución era invitada, lo hice y era todavía más complicado porque esta presencia se extendía a los 101 municipios de la provincia. Y por supuesto, aquí lo sigo haciendo y, efectivamente, creo que es positivo para la institución, no tanto para su directora, que puede acabar más cansada.


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# Reseñas

Fernández Muñoz, Yolanda. *Extremadura en América a través de la obra de Francisco Becerra* (1.ª edición). Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión y Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras, 2023, 121 págs, 115 ils. color. ISBN: 978-84-19370-41-9.




La Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes (RAEX) junto con el grupo editorial Sial Pigmalión, como instituciones dedicadas a la divulgación de la cultura iberoamericana, han trabajado en conjunto con Yolanda Fernández Muñoz para continuar transmitiendo la investigación acerca de la figura y la obra del arquitecto trujillano Francisco Becerra. No es la primera vez que la autora, profesora titular de la Universidad de Extremadura, aborda el estudio de la arquitectura virreinal y las relaciones establecidas en este campo entre la región extremeña y el continente americano, puesto que en 2006 su tesis doctoral, *Francisco Becerra: su obra en Extremadura y América,* le sirvió como punto de partida de una profusa línea de investigación, la cual continuó con grandes logros entre los que debemos hacer referencia, por su carácter monográfico, al libro publicado en 2020 *El arquitecto Francisco Becerra. Relaciones artísticas entre Extremadura y México.*

En esta ocasión, el resultado del trabajo ha buscado ser un texto que completase la exposición *Francisco Becerra y la arquitectura iberoamericana de siglo XVI* (noviembre 2022- abril 2023), organizada de manera itinerante en Extremadura por la RAEX y comisariada por el catedrático de Historia del Arte Iberoamericano Francisco Javier Pizarro Gómez y la autora del texto. A tal efecto, Fernández Muñoz adopta para esta publicación un propósito muy agradecido para quien consulte estas páginas, pues busca aportar, desde fórmulas sencillas, un

conocimiento complejo como es todo su bagaje investigador sobre Francisco Becerra. Tras esta intención, podemos vislumbrar su experiencia como docente universitaria, ya que esa simplificación entraña tras de sí una intensa labor de formación y compresión.

Bajo ese mismo sentido instructivo, las páginas de este libro se desgranan en siete juiciosos capítulos, además de los destinados a las conclusiones y la bibliografía. El primer capítulo funciona como pórtico del conjunto de la obra, señalando de manera introductoria algunas ideas básicas sobre la arquitectura virreinal iberoamericana. En el segundo capítulo se considera un conjunto de información archivística que pone en conocimiento la semblanza vital y profesional del arquitecto, así como las primeras obras llevadas a cabo en Extremadura.

El tercer epígrafe atiende los motivos que llevaron a Becerra a marchar a América en 1573. Este se trató de un proceso altamente burocrático y curioso, aunque justificado, como señala la autora, porque "América se presentaba como un lugar donde plasmar nuevos proyectos con un estilo más clasicista y un anhelado deseo de superación artística". Tras él, el cuarto capítulo expone las obras y los proyectos que desarrollará a su llegada a Nueva España, los cuales, junto con el riguroso examen, le abalaron para que, en enero de 1575, el virrey Martín Enríquez Almansa le nombrase Maestro Mayor de la catedral de Puebla de los Ángeles. Además de esta magna obra, demostrando su maestría, intervendrá en otras construcciones de la ciudad mexicana de Puebla y de su Estado, siendo estas tanto de carácter civil como religioso. Sin embargo, Becerra decidió poner fin a su etapa novohispana para trasladarse, en 1580, al virreinato de Perú, donde permanecerá hasta 1605. En este sentido, el quinto capítulo se enfoca hacia las obras que realizará en ese momento, continuando con más proyectos, entre los que destacan las dos prolíficas trazas que realizó para las catedrales de Lima y de Cuzco.

De manera paralela al trabajo del arquitecto trujillano, en el sexto capítulo, Fernández Muñoz no deja de lado la impronta dejada por Becerra, así como el trabajo de esos otros extremeños que cruzaron el Atlántico para continuar dando forma al proyecto de la Monarquía Hispánica. Cierra el estudio, el séptimo capítulo, donde se referencia con ejemplos los paralelismos creados, por estos maestros de arquitectura, entre estas dos regiones. La publicación se completa con una conclusión a modo de reflexión y con un destacado capítulo en el cual se reseñan las fuentes y la bibliografía fundamentales.

Por último, cabe señalar que *Extremadura en América a través de la obra de Francisco Becerra,* se trata de una obra cuya valía ha sido reconocida por el Premio *Escriduende* a mejor publicación sobre patrimonio cultural y artístico, otorgado por el Grupo Sial Pigmalión en la Feria del Libro de Madrid en junio de 2023. En definitiva, fundamentado en su pertinente metodología y el valor del conocimiento vertido, este libro se establece como un trabajo de referencia obligada para el estudio de la figura del trujillano, así como de la arquitectura virreinal y sus relaciones con la región extremeña.

**Alicia Díaz Mayordomo**
**Departamento de Arte y Ciencias del Territorio**
**Universidad de Extremadura**

Klich, Lynda. *Damián Ortega. Estridentópolis*. Barcelona: RM, 2022, 180 págs., 155 ils. b/n y color. ISBN: 978-84-19233-30-1.




¿Es posible plantear las prácticas artísticas contemporáneas a partir de la relectura de las formas de la vanguardia? Esta es la pregunta a la que responde *Damián Ortega. Estridentópolis*, que recoge la última serie de trabajos del creador mexicano Daniel Ortega (n. 1967) inspirados en la recepción y reinterpretación de las obras del movimiento estridentista.

El estridentismo fue un movimiento de vanguardia mexicano, un fogonazo artístico que se desarrolló brevemente entre 1921 y 1927 basado en la relectura de la vanguardia europea, especialmente del cubismo y el futurismo importados por Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Por su impacto, circunscrito a los estados de México y Veracruz, y por su escasa influencia en las artes mexicanas, fue definido por el crítico Luis Cardoza y Aragón (1904-1992) como el "futurismo de los pobres". Del mismo modo, el estridentismo tuvo aspiraciones políticas y sociales ligadas a la revolución que se concretarían en las actividades desarrolladas en Xalapa bajo el gobierno del general Heriberto Jara (1879-1968). El estridentismo fue más literario que plástico ya que fueron pródigos en libros y revistas mucho más parcos en las artes plásticas como reconoce Juan Manuel Bonet (n. 1953). Esa afinidad literaria aparece reseñada en *Los detectives salvajes* (1998) en los que Roberto Bolaño (1953-2003) recuperó a las viejas figuras de la vanguardia y en *Los años con Laura Díaz* (1999) de Carlos Fuentes (1928-2012) en los que los actualistas aparecen como parte del paisaje intelectual veracruzano.

Los estridentistas crearon un corpus de obras determinadas por la pintura y otras disciplinas artísticas que, tanto por su origen tradicional como por su modernidad, pretendían desligarse del pasado colonial: las xilografías —denominadas "maderas"—, una recuperación de los modelos de José Guadalupe Posada (1852-1913) que se convirtió en la antesala del proyecto de identidad nacional, y la fotografía, disciplina orgánica con la que plantearon dar respuesta a los desafíos de la modernidad y construirla desde parámetros autóctonos.

Daniel Ortega ha creado *Estridentópolis* extrapolando algunos de los elementos de los actualistas mexicanos, un viaje en el que confluyen el presente y los innumerables pasados en palabras de la historiadora Lynda Klich, en el que convergen la recepción de la historia del arte, la arquitectura y el diseño y las referencias a la revolución y a sus utopías. *Estridentópolis* elabora una particular metrópoli estridentista poblada por elementos reconocibles de la historia de la arquitectura del siglo XX, en la que coinciden los rascacielos del imaginario colectivo con cabezas de animales elaboradas con materiales pobres, collages combinatorios en los que aparecen las huellas de los estampados de las bolsas de cementos comerciales "muchas de las cuales como Cruz Azul y Tolteca, marcaron el inicio de la arquitectura moderna en México durante la década de 1920". Del mismo modo, las esculturas de Ortega se refieren a la identidad que hibrida lo tecnológico con el arte popular.

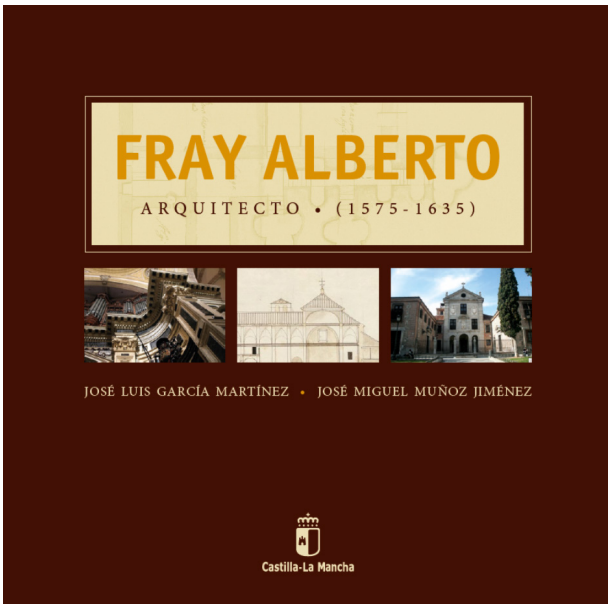
El libro señala las estéticas afines de los estridentistas y el grupo de artistas focalizados en torno al Taller de Ortega. En este sentido convergen el rechazo por la educación de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la organización como alternativa a los canales oficiales. La autora relaciona el mítico Café de Nadie en el que se reunían los estridentistas —ubicado en la Avd. Jalisco 100 de la Colonia Roma de la capital—, con el taller de ideas y universidad personalizada promovida por Ortega en la casa de Gabriel Orozco (n. 1962) al que se unieron Abraham Cruzvillegas (n. 1968), Gabriel Kuri (n. 1970) y el Dr. Lakra (Jerónimo López Ramírez, n. 1972) y que estuvo vigente hasta 1992. Ortega, en ese perpetuo débito con su educación autodidacta ha editado a través de Alias Editorial textos de artistas determinantes en su formación intelectual en los que aparecen tres reediciones de libros míticos del estridentismo: *Andamios interiores* (1922) de Manuel Maples Arce (1900-1981), *La señorita etcétera* (1922) de Arqueles Vela (1899-1977) y *El movimiento estridentista* (1926) de Germán List Arzubide (1898-1988).

La obra y las actividades de Daniel Ortega señalan las posiciones conflictivas del movimiento. Asimismo, sus esculturas tienen relación con la gráfica de *Troka el poderoso* (1932) personaje creado por List Arzubide, que apareció por primera vez en la emisora de radio de la Secretaría de Educación Pública y refleja las paradojas de la modernidad mexicana del pasado y el presente en su potencial para mejorar la vida cotidiana, pero, a la vez, su imposibilidad para alcanzarla. En este sentido destaca la sencillez de los trabajos de los estridentistas cuyas ediciones vanguardistas y populares se realizaron para los más desfavorecidos, estableciendo diálogos entre lo propio y lo internacional. Como homenaje a *Urbe* (1924) de Maples Arce, Ortega ha creado dos trajes como extensión constructivista de los experimentos de Várbara Stepánova (1894-1959) y Alexandr Ródchenko (1891-1956).

Diseñado por Alejandro Magallanes (n. 1971) *Estridentópolis* se reencuentra con los ecos de la vanguardia a partir de una de las más arriesgadas aventuras artísticas de la modernidad latinoamericana, un volumen fundamental para comprender su presente a partir de su inmediato pasado.

**Juan Agustín Mancebo Roca**
**Departamento de Historia del Arte**
**Universidad de Castilla-La Mancha**

García Martínez, José Luis y Muñoz Jiménez, José Miguel. *Fray Alberto arquitecto (1575-1635). Los inicios del Barroco en España y Portugal: el arquitecto Fray Alberto de la Madre de Dios*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2022, 383 págs., 253 ils. color, 14 ils. b/n. ISBN: 978-84-7788-692-1.




Este volumen es el resultado de una honda investigación acerca de "un arquitecto de nombre incómodo", una figura conocida y estudiada durante el último medio siglo —desde que Agustín Bustamante le dedicase un pionero artículo en 1975, documentando su actuación en el convento madrileño de la Encarnación—, considerada un referente del Barroco español pero sobre la que todavía pesa la siguiente paradoja: no haber conseguido desprenderse por completo de la sospecha de ser un "practicón carente de ideas propias y seguidor de los Mora, los arquitectos reales".



José Miguel Muñoz Jiménez (Santander, 1956), estudioso de referencia de la arquitectura carmelitana en nuestro país, remata con esta investigación más de tres décadas dedicadas a fray Alberto de la Madre de Dios (1575-1635). Lo hace apoyado en José Luis García Martínez (Cuenca, 1977), experto conocedor del Barroco conquense, territorio al cual el arquitecto hubo de retirarse tras la caída en desgracia de uno de sus principales valedores, el Duque de Lerma.

Fruto del trabajo de ambos es esta publicación editada por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, prologada por otro solvente historiador de la arquitectura, Pedro Miguel Ibáñez Martínez, y presentada en la Biblioteca de Castilla-La Mancha por Ignacio González-Varas, catedrático de Composición arquitectónica en la Escuela de Arquitectura de Toledo. Los dos

últimos coinciden en la sólida aportación documental realizada por la pareja de investigadores, que ha conseguido localizar en Portugal parte de la producción temprana del arquitecto carmelita. Cascais, Évora, Coímbra o la propia Lisboa contienen los primeros ejemplos conocidos de su actividad, convirtiéndose en campo de experimentación para un joven novicio que acuñaría en ellos la transición entre la arquitectura postherreriana y el naciente Barroco, haciéndolo quince años antes de que Francisco de Mora compusiera la paradigmática portada del convento de San José de Ávila en 1608.

Estas actuaciones, unidas a otras repartidas por diversas provincias españolas, a menudo mal atribuidas, han permitido ampliar el catálogo de fray Alberto de la Madre de Dios hasta las ochenta obras confirmadas. Se trata de una cifra muy alejada de las apenas veinticinco que José Miguel Muñoz Jiménez localizó en su primera biografía dedicada a este arquitecto, publicada en Santander en 1990. "Pero la cifra actual podría duplicarse si le sumamos otras tantas atribuciones —explicó el investigador durante la presentación de su trabajo en Toledo—, lo que podría convertirle en el arquitecto español más prolífico de la primera mitad del siglo XVII".

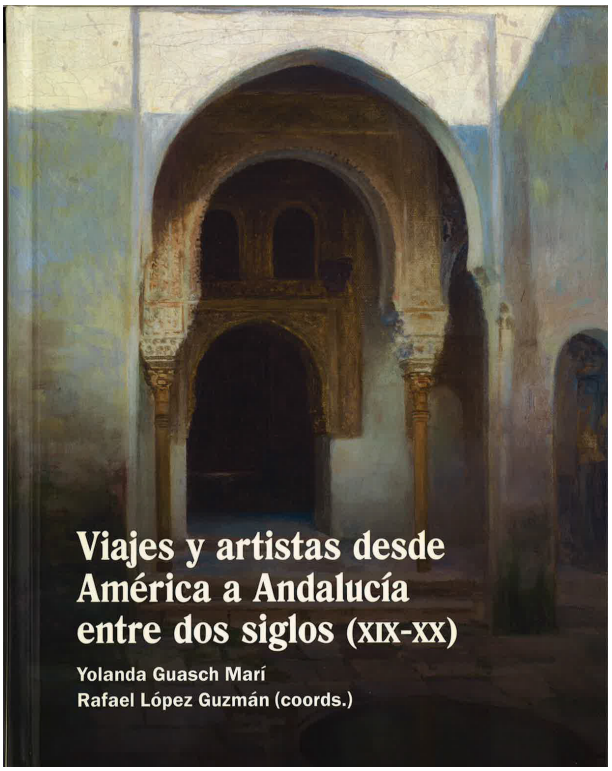
José Luis García Martínez (Cuenca, 1977), quien desde hace años ha profundizado en la obra de fray Alberto de la Madre de Dios a través de la documentación notarial, mientras realizaba sus estudios sobre el patrimonio monumental de Huete (Cuenca), destacó por su parte los estrechos lazos que el carmelita estableció con la Corona, convirtiéndose en "la persona de mayor confianza de los reyes, en materia arquitectónica, durante la década de 1610". No es de extrañar que este investigador y archivero reivindique una nueva consideración de su figura frente a la "extendida idea" que sitúa a fray Alberto como mero subordinado de Juan Gómez de Mora, cuando en realidad fue este quien trabajó bajo la tutela del anterior en las obras del Alcázar de Madrid, existiendo numerosos ejemplos de su obra en Alcalá de Henares o la Villa y Corte que se siguen atribuyendo al sobrino de Francisco de Mora cuando en realidad deberían ser estudiados como parte de la producción del carmelita.

El libro está dividido en siete capítulos, de los que los seis primeros son más propiamente biográficos —desde la primera formación carmelitana (1590-1600) hasta su llegada al primer Barroco, pasando por la etapa de plenitud al servicio del rey y de la nobleza (1610-1618)—. El último capítulo es un interesante recorrido por la práctica arquitectónica del siglo XVII (trazas, condiciones de obra, técnicas, etc.), mientras que un epílogo final es dedicado a posibles discípulos.

Una sólida investigación, en definitiva, dedicada a quien fue, parafraseando a Ignacio González-Varas, el responsable de "una arquitectura ascética, rigurosa y ordenada, que nos aproxima a la época de Tomás Luis de Victoria y Santa Teresa de Jesús".

**Adolfo de Mingo Lorente**
**Escuela de Arquitectura de Toledo**
**Universidad de Castilla-La Mancha**

Guasch Marí, Yolanda y López Guzmán, Rafael (Coords.). *Viajes y artistas desde América a Andalucía entre dos siglos (XIX y XX)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2023, 285 págs., 81 ils. color, 40 ils. b/n. ISBN: 9-788491-923855.




El presente libro recoge los veinticuatro meses de trabajo (1 de julio de 2021 al 30 de junio de 2023) del proyecto de investigación "LitArTravel. Patrimonio cultural y literatura de viajes: artistas y escritores americanos en Andalucía (1850-1950)" (B-HUM-686-UG20), dirigido por el Dr. Rafael López Guzmán y la Dra. Yolanda Guasch Marí. Los quince capítulos que componen el libro examinan la construcción del imaginario sobre Andalucía a partir de las obras, tanto artísticas como literarias, que numerosos artistas-viajeros americanos produjeron en el período de entre-siglos. Así, y con la participación de investigadores competentes de universidades tanto españolas como americanas, este tomo plantea un estudio de la imagen sobre Andalucía que a lo largo de los siglos XIX y XX se proyectó en el continente americano, difundiéndose a partir de las obras y valoraciones particulares de estos artistas, en las que no faltan los tópicos de "exotismo", "orientalismo" y "flamenco", como bien se expone en los diferentes apartados.



De esta manera, y tras una concisa introducción y un primer capítulo donde se revisan de forma muy acertada las iniciativas españolas que tuvieron como propósito fundamental fomentar las relaciones artísticas entre España e Iberoamérica, se examina la producción de temática andaluza de un considerable número de artistas y escritores, tanto norteamericanos como latinoamericanos. Cabe señalar que una de las mayores virtudes de este libro es el trabajo de recopilación de autores, así como la inclusión de

imágenes de las obras analizadas, que ilustran los análisis presentes en los distintos capítulos.

Empezando por los artistas estadounidenses, se estudia la producción de importantes pintores, como Henry Ossawa Tanner, Samuel Colman, William Merritt Chase, Colin Campbell Cooper, Edwin Lord Weeks, Harry Humprey Moore, Denman Waldo Ross o Louis Comfort Tiffany. Es pertinente resaltar que en el libro, no solo se destacan las obras de temática andaluza, sino que, además, se examina también la producción de temática marroquí de estos autores. Igualmente, se presta atención a la visión femenina que aportaron sobresalientes artistas durante su estancia en Andalucía. Al respecto, sobresalen las pinturas de mujeres de Mary Cassat o los paisajes de Jane-Peterson y Violet Oakley.

En lo referente a Latinoamérica, se estudian los casos de México, Argentina, Chile, Colombia y Perú. Los capítulos dedicados a este tema recogen un amplio número de obras, lo que permite comprender que las figuras de majas, toreros o gitanas no fueron un hecho aislado, sino que se convirtieron en un repertorio iconográfico consolidado, teniendo una fuerte impronta en la producción particular de los autores estudiados. Así pues, resultan muy interesantes las obras de los mexicanos Ángel Zarraga y Saturnino Herrán, de los argentinos Rodolfo Franco y Norah Borges, del colombiano Miguel Díaz Vargas, del chileno Alfredo Lobos y de los peruanos Ignacio Merino y Teófilo Castillo.

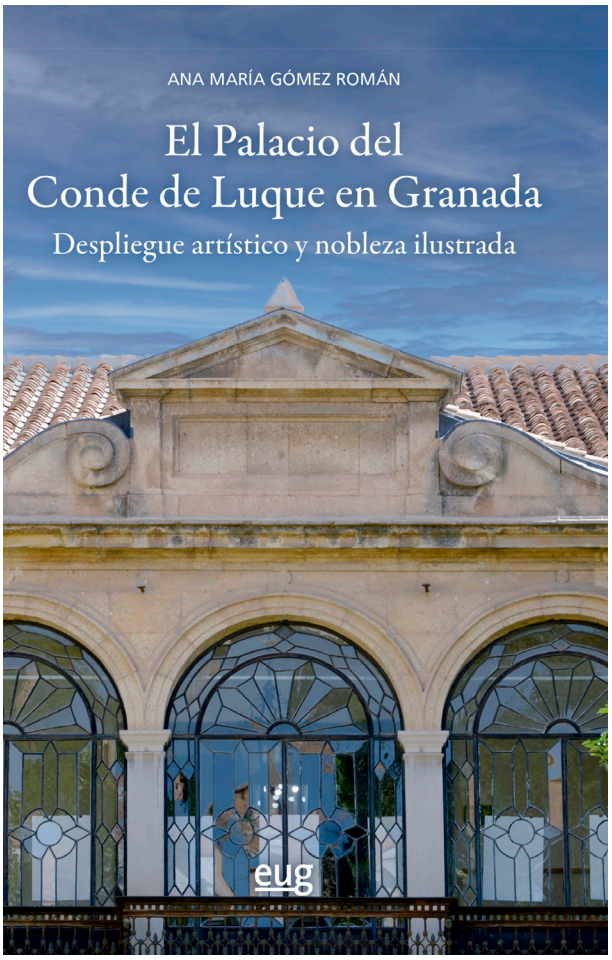
Sobre el campo literario, se ha recopilado también un importante número de escritores. Sobresalen las aportaciones a la obra del argentino Roberto Arlt, de los colombianos José María Samper y Agudelo y Soledad Acosta de Samper, del peruano Ricardo Palma y del chileno Rafael Sanhueza Lizardi. Además, se estudia con mayor detalle la producción de figuras reconocidas, como es el caso del escritor Rubén Darío, quien a principios del siglo XX publicó la obra *Tierras solares* (1904), como testimonio de su viaje por Barcelona, Málaga, Granada, Sevilla y Córdoba, Gibraltar y Tánger. Asimismo se incluye un apartado dedicado a la producción literaria femenina, donde se revisan las impresiones y escritos de varias autoras norteamericanas, como Octavia Walton Le Vert, Susan Hale, Fanny Bullock Workman o Elizabeth Champney.

Por otro lado, otro punto de interés del libro es la mención a la fotografía, concretamente a las colecciones fotográficas de temática andaluza de notables museos estadounidenses, que cuentan con un importante fondo de obras sobre Andalucía y lo andaluz.

Finalmente, el último capítulo del libro tiene como objeto de estudio la arquitectura cubana de La Habana de estilo neoárabe. Se recogen numerosos ejemplos de edificios de traza islámica que permiten comprender que este imaginario contemplado y plasmado en las obras que en este libro se han analizado tuvo una fuerte repercusión en los países de origen de los artistas estudiados. La herencia islámica de las ciudades andaluzas acabó por extenderse a América y, como bien se expone en este capítulo, se desarrolló un lenguaje arquitectónico historicista que en La Habana se manifestó en forma de patios interiores y azulejos decorativos, como documentan las fotografías incluidas.

**Blanca García Moreno-Torres**
**Departamento de Historia del Arte,**
**Universidad de Granada**

Gómez Román, Ana María. *El Palacio del Conde de Luque en Granada. Despliegue artístico y nobleza ilustrada*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2024, 256 págs., 80 ils. color. ISBN: 978-84-338-7107-7.




La reciente publicación del libro *El Palacio del Conde de Luque en Granada. Despliegue artístico y nobleza ilustrada*, supone un verdadero avance en el conocimiento de las construcciones decimonónicas no solo andaluzas sino incluso a nivel español. En este caso, Ana María Gómez Román desvela el proceso de construcción y todos los que envuelven a la conocida sede de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, conocido popularmente como "Palacio de las Columnas", y cuyo origen, poco conocido, es ser la residencia nobiliaria del conde de Luque. Un edificio que precisamente obedece al mecenazgo y gusto estético del VII conde de Luque, Cristóbal Fernández de Córdoba y Barradas, quien pretendió alejarse en esta singular construcción del arte y la arquitectura del Barroco para acercarse a los ideales estéticos de la Ilustración.

La publicación comienza con un prólogo, escrito por Ignacio Henares Cuéllar, en el que entre otras cuestiones se nos anticipan las virtudes de este necesario trabajo de investigación, basado principalmente en el manejo de fuentes documentales. Aquí nos detalla cómo se logra recuperar la historia del edificio mediante el rigor necesario y la hermenéutica crítica de la autora. A continuación, tras este, se continúa con el exordio o preámbulo donde Gómez Román comienza a relatar el contenido que veremos en páginas sucesivas, mostrando un especial énfasis en el análisis descriptivo del edificio. Además, en estas primeras líneas sitúa sobre la mesa un aspecto

que resulta necesario; valorar el destacado papel que jugaron las mujeres que rodearon al conde, devolviéndoles la importancia que ellas también tuvieron en la historia constructiva del inmueble.

Adentrándonos ya en el grueso del libro, los capítulos siguientes podríamos decir que se estructuran a partir de dos núcleos diferenciados, pero a la vez interrelacionados y necesarios para comprender la singularidad del edificio. Por un lado, en los primeros capítulos la autora presenta el linaje y ascendencia del VII conde de Luque, analiza la figura de su padre Francisco de Paula —aristócrata del Barroco e incluso mecenas del escultor Torcuato Ruiz del Peral—, y documenta exhaustivamente la biografía de nuestro protagonista ilustrado, Cristóbal Fernández de Córdoba. Posteriormente, es objeto de análisis el Palacio de los Córdova, casa principal de esta rama de los Fernández de Córdoba hasta la construcción del Palacio de las Columnas.

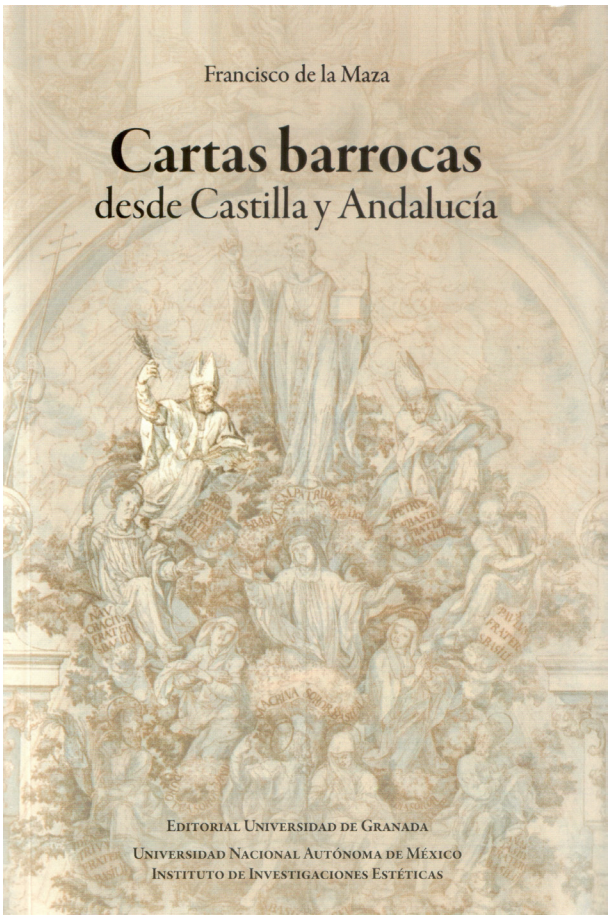
Tras todo esto, dejamos atrás ese primer núcleo centrando en el estudio biográfico del protagonista, su linaje, familia y anterior casa principal, para pasar al análisis pormenorizado del Palacio del Conde de Luque. Ahora, a partir del capítulo quinto, el objeto de estudio se centra en cuestiones como el proceso de gestación del edificio, sus diferentes arquitectos, aspectos constructivos, evolución y devenir histórico del mismo hasta nuestros días. En relación al primer aspecto, Gómez Román —valiéndose fundamentalmente de la documentación revisada en el Archivo Histórico de la Nobleza—, detalla rigurosamente como la construcción de este magno proyecto arquitectónico se explica gracias al deseo de asentar y perpetuar el linaje del conde. Asimismo, pone de manifiesto el hecho de que fue el propio comitente el que dispuso las directrices de lo que debía de ser su casa solariega.

Tras todo ello, nos adentra en la construcción propiamente dicha del inmueble por medio de los diferentes arquitectos que trabajaron en su materialización. En primer lugar, expone el proyecto inicial de Francisco Cano Triguero, quien acabó siendo sustituido por Manuel Naranjo Mellado, un arquitecto más hábil e ideológicamente cercano al promotor. Precisamente en el capítulo séptimo pone en valor la trayectoria de este último, un arquitecto granadino al que la autora consigue rescatar del olvido. Posteriormente, entran en escena Francisco Quintillán Lois y Francisco Romero, continuador y finalizador del proyecto respectivamente. Para finalizar se analizan los últimos detalles, adornos y decoración para pasar al estudio del edificio a lo largo del siglo XIX. El paso de residencia señorial del conde de Luque a Palacio de las Columnas y de palacio a facultad, presentándose hoy día como uno de los edificios históricos más importantes del patrimonio universitario granadino.

Podemos concluir afirmando que este libro se presenta como un necesario y riguroso estudio histórico-artístico que se acompaña además de un detallado aporte gráfico a color, con el que se consigue poner en valor la historia del Palacio del Conde de Luque. Así pues, gracias a esta investigación conocemos a su promotor, aspectos constructivos, arquitectos y devenir histórico hasta nuestros días. En definitiva, se analiza un inmueble excepcional en el que, como mencionó Henares Cuellar, los conceptos de rareza y unicidad se dan la mano al no existir en la edilicia moderna granadina ejemplo alguno comparable a este. Para concluir, evocando las palabras pronunciadas por Ana María Gómez Román en la presentación de su libro, con esta publicación pretende —y pensamos que ciertamente lo consigue— poner en valor un edificio que podemos considerar como “modelo único de vanidad nobiliaria en la ciudad de Granada”.

**Mario Segovia Portillo**
**Universidad de Granada**

# Maza, Francisco de la. *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía.* Granada: Editorial Universidad de Granada, 2023, 302 págs., 92 ils. b/n. ISBN: 978-84-338-7134-3.




Actualmente, el fomento del conocimiento en el marco disciplinal de la Historia del Arte se encuentra en una etapa caracterizada, además de por cuestiones como la multiplicidad de perspectivas temáticas o el progreso metodológico, por el establecimiento de conexiones culturales entre contextos aparentemente distantes. En este sentido, la tercera edición de *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*, obra del reconocido académico mexicano Francisco de la Maza (1913-1972) originalmente publicada en 1963, vuelve a difundir la imprescindible percepción del patrimonio arquitectónico español desde un prisma externo y acreditado. El texto, editado esta vez en España por la Universidad de Granada con la colaboración de la Universidad Nacional Autónoma de México, se presenta previamente introducido por el doctor Jaime Cuadriello y, sobre todo, analizado con pulcritud por el doctor Rafael López Guzmán. Gracias a este inestimable estudio precedente, la nueva edición no sólo reanuda la divulgación de una obra de gran valor historiográfico, sino que también aporta una revisión actualizada de la misma que evidencia su vigencia permanente.

La obra de Francisco de la Maza se divide en un total de treinta y cinco misivas remitidas sin respuesta al dominico fray Javier Christlieb Ibarrola, redactadas inicialmente entre el 22 de febrero y el 31 de julio de 1956 en las diferentes localidades que visitó el autor durante su estancia en España. A través de este conjunto epistolar, siguiendo un modelo estructural aná-

logo al ya desarrollado por Antonio Ponz o por Manuel Toussaint, el doctor De la Maza expuso su parecer académico más espontáneo sobre la arquitectura española, con especial atención a las edificaciones barrocas. En concreto, se refirió a las obras visitadas durante un recorrido iniciado en Madrid y su entorno; continuado en las ciudades castellanas de Toledo, Salamanca, Segovia, León y Burgos; así como completado en las poblaciones andaluzas de Sevilla, Écija, Córdoba, Granada, Priego de Córdoba, Cabra, Lucena, Jerez, Cádiz y el Puerto de Santa María. Una estancia cuyas valoraciones, anotadas primeramente en la fecha y lugar reflejadas en cada una de las cartas pero terminadas con posterioridad, componen el conjunto textual publicado.

El contenido del relato está protagonizado por las impresiones de su autor sobre las construcciones barrocas visitadas durante su estancia y las reflexiones derivadas de ellas. De la Maza reivindica el concepto de Barroco, ahondando en su origen ideológico tridentino, ensalzando el valor imaginativo de su ornamentación profusa, estableciendo sus bases ordenadas pero enriquecidas, incidiendo en la importancia del espacio arquitectónico, destacando el papel de la luz, recalcando su capacidad para combinarse con otros movimientos y particularizando sus variaciones formales dependiendo de los contextos creativos. Igualmente, desarrolla la idea de "visión integral" generada por la combinación estructural y ornamental intrínseca del Barroco, del mismo modo que ejemplifica la experiencia sensitiva también propia de este movimiento a través del caso, por ejemplo, de la capilla sacramental de San Mateo de Lucena. Además, el autor expresa abiertamente su predilección por el Barroco del siglo XVIII, cuya "imaginación" estima "muy superior a la del XVII"; al igual que critica la posición al respecto de los académicos ilustrados como el ya mencionado Antonio Ponz, sobre quien sentencia que "no tenía ojos sino para clavarlos en lo clásico".

Paralelamente, Francisco de la Maza ensalza la labor de los arquitectos barrocos Pedro de Ribera, José Benito de Churriguera, Narciso Tomé, Cayetano de Acosta, Leonardo de Figueroa y Francisco Hurtado Izquierdo. Asimismo, expone analogías entre determinadas obras arquitectónicas españolas y otras situadas en el ámbito mexicano, destacando entre todas ellas la acertada conexión que establece entre la morfología de las edificaciones astigitanas y poblanas.

Por otra parte, conviene señalar que el autor también introduce en el texto valoraciones urbanísticas, sociales, climatológicas, gastronómicas e, incluso, políticas con una espontaneidad general, recurriendo en ocasiones al uso de la ironía o al empleo de expresiones jocosas. Por último, cabe mencionar que Francisco de la Maza entabló una serie de relaciones personales que marcaron su estancia en España y que aparecen reflejadas en su obra, destacando entre ellas la vinculación con Rafael Manzano y René Taylor.



Esta cuidada reedición de *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*, gracias al imprescindible estudio previo del doctor López Guzmán y a la correspondiente labor de organización textual, resulta esencial para la investigación sobre el Barroco español. Una publicación que, además de revalorizar la trascendental figura de Francisco de la Maza, permite establecer una conexión historiográfica entre España y América mirando al pasado pero desde una perspectiva completamente actual.

**Jesús María Ruiz Carrasco**
**Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música**
**Universidad de Córdoba**


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

# Normas de presentación para originales

Para la presentación de originales a la revista, consúltese la página web:
https://revistaseug.ugr.es/index.php/quiroga/about/submissions


Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano