

DOSSIÊ:

A HISTÓRIA DA ARTE E A CONSTRUÇÃO
ILUSIONISTA NA MODERNIDADE BARROCA:
HISTÓRIA, CIÊNCIA E TÉCNICA



Universidade Federal de Minas Gerais
Departamento de Historia

Editor Chefe

Prof. Dr. Magno Moraes Mello;

Editores

Profª. Dra. Adriana Gonçalves de Carvalho;

Profª. Dra. Janaina de Moura Ramalho Araujo Ayres;

Prof. Dr. Rangel Cerceau Netto;

Thainan Noronha de Andrade – Doutorando em história (UFMG)

Conselho Consultivo

Prof. Dr. Cláudio Monteiro Duarte – Centro Universitário de Belo Horizonte – UNIBH;

Prof. Dr. Loque Arcanjo Junior – Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG;

Prof. Dr. Marcos Tognon – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP;

Prof. Dr. Pedro Luengo – Universidad de Sevilla – US-Es;

Prof. Dr. Rafael Scopacasa – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG;

Conselho Científico Internacional

Prof. Dr. Alfredo José Morales Martínez – Universidad de Sevilla;

Prof. Dr. Fernando Quiles García – Universidad Pablo de Olavide;

Profª. Dra. Fauzia Farneti – Università degli Studi di Firenze;

Prof. Dr. Javier Navarro de Zuvillaga – Universidad Politécnica de Madrid;

Prof. Dr. João Paulo Cabeleira Marques Coelho – Universidade do Minho;

Prof. Dr. Jorge Alberto Galindo Diaz – Universidad Nacional de Colômbia;

Prof. Dr. Jorge Rodrigues – Universidade Nova de Lisboa e Fundação Gulbenkian Portugal;

Profª. Dra. Maria Mercedes Fernández Martín – Universidad de Sevilla;

Profª. Dra. Maria Teresa Bartoli – Università degli Studi di Firenze;

Prof. Dr. Mario Carlo Alberto Bevilacqua – Università degli Studi di Firenze;

Prof. Dr. Miguel Ángel Maure Rubio – Universidad Complutense de Madrid;

Prof. Dr. Rafael Faria Moreira – Universidade Nova de Lisboa;

Prof. Dr. Rafael Sumozas Garcia-Pardo – Universidad de Castilla-La Mancha;

Profª. Dra. Sara Fuentes Lázaro – Universidad a Distancia de Madrid;

Prof. Dr. Silvio Van Riel – Università degli Studi di Firenze;

Prof. Dr. Stefano Bertocci – Università degli Studi di Firenze;

Conselho Científico Nacional

Profª. Dra. Alexandra Nascimento Passos – Centro Universitário UMA;

Prof. Dr. Alexandre Almeida Marcussi – Universidade Federal de Minas Gerais;

Prof. Dr. Andre Guilherme Dornelles Dangelo – Universidade Federal de Minas Gerais;

Profª. Dra. Carla Bromberg – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo;

Profª. Dra. Celina Borges – Universidade Federal de Minas Gerais;

Prof. Dr. Célio Macedo Alves – Universidade Federal de Ouro Preto;

Profª. Dra. Janaina Ayres – Universidade Federal do Rio de Janeiro;

Prof. Dr. João Fortunato Soares de Quadros Júnior – Universidade Federal do Maranhão;

Prof. Dr. Luiz Alberto Bavaresco de Naveda – Universidade do Estado de Minas Gerais;

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire – Universidade Federal da Bahia;

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros Rodrigues – Universidade do Vale do Rio dos Sinos;

Profª. Dra. Maria Cláudia Almeida O. Magnani – Universidade Federal dos Vales Jequitinhonha e Mucuri;

Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco – Universidade Federal da Bahia;

Profª. Dra. Regiane Aparecida Caire da Silva – Universidade Federal do Maranhão;

Prof. Dr. René Lommez Gomes – Universidade Federal de Minas Gerais;

Prof. Dr. Rodrigo Almeida Bastos – Universidade Federal de Santa Catarina;

Profª. Dra. Vanessa Borges Brasileiro – Universidade Federal de Minas Gerais;

Profª. Dra. Maria Helena Ochi Flexor – Universidade Federal da Bahia;

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Diretor: Prof. Dr. Bruno Pinheiro Wanderley Reis

Departamento de História

Chefe: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Colegiado de Pós-Graduação

Coordenador: Prof. Dr. André Miatello

Edição e Diagramação

Thainan Noronha de Andrade

Contato: Perspectiva Pictorum

Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha, Belo Horizonte - MG, 31270-901

E-mail: periodicoperspectivapictorum@gmail.com

home page: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistaperspecti-vapictorum>

SUMÁRIO

EDITORIAL

Apresentação	4
<i>Magno Moraes Mello</i>	

ARTIGOS LIVRES

Descartes: a superação das tensões do Barroco.....	8
<i>Wantuil Miguel de Barcelos</i>	
As representações da Astrologia no mundo cristão.....	24
<i>Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani</i>	
Contribuições do ensaio como narrativa para a arte em Henri Focillon	46
<i>Lorena Fonseca</i>	
Corpo: uma partilha reflexiva que atravessa a Arte e a Arquitetura	62
<i>Yasmin Elganim Vieira</i>	

ANÁLISE CRÍTICA OU RELATO DE EXPERIÊNCIA

Relato do isolamento social: minha (re)descoberta de Edward Hopper	78
<i>Giselle Hissa Safar</i>	

DOSSIÊ

Sistematização da ciência perspética: fontes e enunciados teóricos nos tratados da Ótica e da Perspetiva de Inácio Vieira	89
<i>João Cabeleira</i>	

Mudanças e permanências no estatuto social do pintor em Portugal no século XVI	108
<i>Adriana Gonçalves de Carvalho</i>	
A construção do novo frontispício da igreja Matriz do Pilar de São João del-Rei - 1820-1860: alguns apontamentos históricos	129
<i>André Guilherme Dornelles D'angelo e Vanessa Brasileiro</i>	
De asistente de ingenieros a gobernador de Veracruz: el caso de Pedro Ponce Camacho (1718-1797)	146
<i>Miguel Ángel Nieto Márquez</i>	
Imágenes para un milagro: los grabados de los Santos Mártires de Arjona	173
<i>José Manuel Almansa Moreno</i>	
La Arquitectura convertida en ornamentación en el tratado de Bernard forest de Belidor: La Science des Ingénieurs ... (1729)	208
<i>Jorge Galindo-Díaz</i>	

EDITORIAL

Neste momento apresentamos ao público o número 2 da *Revista Perspectiva Pictorum*, uma revista especializada em História da Arte e vinculada ao Departamento de História da UFMG. Esta revista é fruto do trabalho do grupo de pesquisa que tem o mesmo nome e que organiza sistematicamente eventos nacionais e internacionais desde 2007, privilegiando estudos sobre a arte do Tempo Colonial no Brasil, e dialogando estreitamente com Portugal, Espanha, Itália e alguns países da América Espanhola. A intenção de criar este periódico está vinculada a uma vontade de estudar mais profundamente a pintura no Brasil entre os séculos XVIII e XIX, sempre em contato com outros países numa rede de difusão do conhecimento científico e composição formal entre o Renascimento e o Barroco. Apesar do nosso grupo privilegiar a pintura, não transcuramos outros estudos como os retábulos, a arquitetura ou grupos escultóricos, pelo contrário nosso propósito é incentivar cada vez mais todos os aspectos artísticos do Brasil colonial. Uma possibilidade de discutir sobre todos os fenômenos da produção artística no Brasil durante este período, não apenas no Estado de Minas Gerais, mas ampliar para todo o território nacional. Nosso intuito é incentivar a pesquisa durante esta fase, seja com a participação de alunos de graduação ou de pós-graduação, como ainda de pesquisadores conceituados e que queiram colaborar conosco no desbravamento do “mundo colonial”. A história da arte no Brasil ainda está se formando entre os inúmeros departamentos de arte ou de história nas diversas universidades Estatais, Federais ou mesmo privadas. Dificilmente encontramos um departamento específico de história da arte, mas encontramos muitos pesquisadores trabalhando de modo incansável pelo conhecimento e entendimento dos movimentos artísticos no Brasil. A prova disso são os variados eventos realizados no país enfatizando estudos iconográficos, questões históricas culturais e uma significativa discussão formal que a tempos passados era negligenciada. Isso nos alegra muito, pois permite abordar o objeto artístico em diferentes campos de atuação historiográfica, metodológica e teórica. Acredito que o caminho seja realmente este, ou melhor: dar a conhecer nossos momentos

artísticos, mas não perder o foco entre os processos teóricos e metodológicos da história da arte no Brasil. Uma descoberta ainda por fazer.

Assim, este número consta de 6 artigos que fazem parte do dossiê e outros 5 artigos livres. O nosso dossiê apresenta um conteúdo desde questões sobre a construção perspéctica do espaço, a partir das observações do tratado de Óptica e de Perspectiva compilados no núcleo da Aula da Esfera no Colégio de Santo Antão em Lisboa e que foram encontrados na Biblioteca do Rio de Janeiro. Este material está sendo estudado por João Paulo Cabeleira e apresenta neste número algumas propostas inéditas.

O artigo da Adriana Gonçalves apresenta uma pesquisa sobre o estatuto social do pintor em Portugal. Uma discussão específica no século XVI enfatizando a produção artística e a posição do artista num tempo bem complexo, tanto para a produção artística como para a situação do pintor perante a sociedade. Estamos diante da construção do status social que vai mudando ao longo dos séculos XVI e XVII.

André Dangelo e Vanessa Brasileiro nos apresentam uma pesquisa específica sobre a igreja matriz de São João del Rei, um edifício fundado a partir de 1721. Um estudo recente e que aborda não apenas questões sobre a história do templo, mas uma investigação do ponto de vista artístico, do aparato decorativo e das mudanças estruturais do espaço arquitetônico. O artigo de José Almansa Moreno expõe uma investigação sobre gravuras e desenhos artísticos na região de Andalucía, ligado a algumas cidades como Sevilla, Córdoba e Granada. As gravuras formam um manancial de possibilidades interpretativas que ampliaram a produção artística sejam elas religiosas ou devocionais direcionadas para festas, retratos ou textos científicos. Logo a seguir Miguel Ángel Nieto aborda o engenheiro militar Pedro Ponce Camacho, ativo na Nueva España. O estudo expõe uma investigação inédita em relação a sua formação, as suas obras e as relações sociais a partir de um corpus documental inédito.

O último artigo deste dossiê foi escrito por Jorge Galindo e trata da ciência dos engenheiros no estudo do tratado de Bernard Forest de Belidor, em 1729. Um texto

de grande importância na formação de engenheiros entre a Europa e a América Espanhola.

Para fechar este número 2 contamos com 5 artigos livres com temáticas diversas, mas que apresentam importantes pesquisas no campo da filosofia, da história e da história da arte e que neste número constituem uma secção livre. O artigo de Wantuil Miguel de Barcelos intitulado *Descartes: a superação das tensões do barroco* apresenta uma discussão interessante sobre a forma e a cultura do barroco abordando aspectos do claro/escuro ou questões sobre o efêmero não apenas nas artes figurativas, mas ainda na literatura. Em seguida temos o texto, *As representações da astrologia no mundo cristão* de Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani. A proposta analisa os símbolos astrológicos no universo do cristianismo a partir de estudos específicos da Aby Warburg. O artigo de Lorena Fonseca, *Contribuições do ensaio como narrativa para a arte em Henri Focillon*, busca proporcionar a importância do ensaio como narrativa na história da arte a partir dos estudos teóricos de Henri Focillon no seu célebre livro *A Vida das Formas*. O trabalho de Yasmin Elganim Vieira, *Corpo: uma partilha reflexiva que atravessa a arte e a arquitetura*, consiste em uma reflexão a partir da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, do desconstrutivismo de Jean-Luc Nancy em relação as esculturas de Giacometti, Rodin e Brancusi. Um estudo entre a filosofia da arte e discussões sobre forma numa reflexão sobre arquitetura como um espaço vivo e fugaz. Complementando nossa revista, temos ainda a contribuição de Giselle Hissa Safar intitulada *Relato do isolamento social: minha (re)descoberta de Edward Hopper*, um relato pessoal da autora em relação ao estudo e à descoberta da obra do artista plástico Edward Hopper durante o período de isolamento devido a COVID-19. O texto é um relato pessoal sobre um novo olhar em relação à obra deste pintor e artista gráfico norte americano.

Assim, a diversidade deste número torna-se um estímulo não apenas para o curioso, mas igualmente para o especialista poder aprofundar novas dinâmicas e novos processos artísticos. Esperamos que este número ofereça uma contribuição expressiva e estimule a abertura de novas trilhas e uma real renovação das

abordagens habituais. Finalmente quero agradecer a todos os autores que estão contribuindo conosco nesta dura tarefa de criar um periódico especializado. O sucesso desta revista não é do editor, mas de todos os colaboradores que fazem com que tudo esteja em condições para que o leitor possa desfrutar de mais conhecimento e possa crescer na sua investigação futura. Nosso intento é colaborar, não é dar respostas imediatas, mas poder inspirar para novos conhecimentos. Nosso grupo de pesquisa não pretende impor verdades, mas levantar possibilidades de discussão. Aqui, mais um canal para que nossa voz sobre a arte colonial seja cada vez mais forte.

A todos, sinceros agradecimentos...

Magno Moraes Mello

Editor da Revista *Perspectiva Pictorum*

Descartes: A superação das tensões do Barroco

Descartes: the overcoming of the tensions of the Baroque

Wantuil Miguel de Barcelos¹

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é demonstrar como a teoria filosófica, fundamentada num método científico, de René Descartes contribui para sanar as dicotomias (claro x escuro, bem x mal, transitório x eterno), embasadas em figuras de linguagem (metáforas, hipérboles, paradoxo, antítese), utilizadas para causar um impacto emocional nos homens, como numa catarse, principalmente para o fortalecimento da fé católica; existentes na composição e produção das artes, com mais especificidade na literatura, no período Barroco. Ao utilizarmos da literatura, das artes plásticas e da filosofia como instrumentos analíticos, pretendemos contribuir para se pôr um holofote no Barroco. e desta maneira revelar aspectos importantes da face deste estilo de época, que marcou a história da arte da civilização ocidental.

Palavras-chave: Barroco, arte, literatura, figuras de linguagem, Cogito, razão, emoção, dicotomia, método científico, ciência.

ABSTRACT

The purpose of this research is to demonstrate how the philosophic theory, grounded on the scientific method of René Descartes, contributed to solve the dichotomies (light x dark, good x evil, transitory x eternal), based on the figures of speech (metaphors, hyperbole, paradox, antithesis), used to cause an emotional impact on men, as a catharsis, especially for the strengthening of Catholic faith; existents in the composition and production of arts, with more specificity in literature, in the Baroque period. In using the literature, visual arts and philosophy as analytic tools, intend to

¹ Professor universitário; Bacharel em Jornalismo – Unibh; Licenciado em Filosofia – UFMG; Mestre em Filosofia - UFMG

contribute to put a spotlight on the Baroque, and in this way, to reveal important aspects of this period style, which left its mark on the history of art of the Western civilization.

Keywords: Barroco; art, literature; figures of speech; Cogito, reason; emotion, dichotomy, scientific method.

No século 16 o Renascimento² alarga as fronteiras do mundo através das Grandes Navegações, que descobre novos continentes e interliga os países de forma global. A Igreja Católica sofre um abalo sísmico com a Reforma Protestante protagonizada por Martinho Lutero e novas religiões cristãs surgem e se espalham para vários territórios. O teocentrismo, que balizou as concepções filosóficas da Idade Média³, cede lugar ao antropocentrismo renascentista, que põe o homem no papel central como ator das transformações, principalmente na vasta arena da política. A Terra deixa de ser um planeta privilegiado no cosmo, em seu lugar o Sol é posto no centro do "universo". Estas transformações geraram uma grande tensão entre Fé e Razão, entre o poder "atemporal" da Igreja e o poder temporal do homem político, entre a valorização material preconizada pelos protestantes, fundamentada num novo sistema econômico (capitalismo), que abarcou todos os continentes e a espiritualidade defendida pela Igreja Católica, que atacava veementemente a riqueza material.

O século subsequente traz consigo todas estas tensões recortadas no saudosismo teocêntrico medieval, mas portando em seu cerne o antropocentrismo do Renascimento. Este dualismo é a marca estrutural do Barroco, no século 17, abordado sob a ótica da literatura e das artes plásticas. Se se analisarmos as obras literárias⁴ e artísticas deste período, haveremos de perceber que elas são alicerçadas no uso

² Sobre o Renascimento queira consultas Burckhardt, Jacob, *A civilização da renascença italiana*. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

³ Queira ver Ullmann, Walter, *Principios de gobierno y política en la Edad Media*. Madrid: Revista de Occidente, 1971.

⁴ Sobre as características literárias do Barroco brasileiro, queira consultar Cândido, Antônio, *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Ouro Dobre Azul, 2015.

constante das figuras de linguagem, tais como: antítese, paradoxo, metáfora e hipérbole. Amalgamado a essas figuras de linguagem há dois conceitos estruturantes do Barroco: o *cultismo* e o *conceptismo*. O *cultismo* ganha contornos num jogo de palavras, numa linguagem erudita e rebuscada, com fartas citações em latim; e o *conceptismo* se fundamenta no jogo de idéias, dentro de um universo conceitual por oposições, contradições, com um forte acento na retórica. As tensões mais significativas no interior do Barroco foram delimitadas no uso abusivo das antíteses, principalmente nas seguintes confrontações: razão *versus* fé, verdade *versus* falsidade, vida *versus* morte, claro *versus* escuro, saber *versus* ignorância, céu *versus* inferno, bom *versus* mal, eternidade *versus* transitoriedade, e como a vida é breve, há que se viver intensamente o dia, como se fosse um dia antes do apocalipse. Esta sede pela vida, ficou conhecida em larga escala, como requer o contexto global da época, como *carpe diem*, do latim, aproveite o dia. Todas estas estruturas estilísticas devem ser traspassadas pelos dogmas e pela ética cristã, estabelecidos pela Igreja Católica, de tal forma que a religiosidade abarque toda a vida dos homens circunscritos na sociedade politicamente organizada, onde o poder terreno emana do poder atemporal de Deus.

Para completar este quadro dualístico, os escritores e artistas usaram indiscriminadamente outras figuras de linguagem que contribuía em muito para acentuar os conflitos culturais, sociais, religiosos, por meio de paradoxos e hipérboles. Os paradoxos não espelham ao que se crê pelo senso comum, como por exemplo: pelo senso comum cremos que um Messias, Enviado de Deus, profeta ou *sanctus* (entendido como aquele vive separado das coisas mundanas) têm uma alma imperturbável (ataraxia) ou uma carne insensível à dor, mas os escritores, escultores e pintores retratam estes seres com feições de dores pungentes, medos, cansaço e conflitos pontiagudos emergindo de suas almas imaculadas. As "santidades" são abordadas com todas as fragilidades dos simples mortais. Pode-se comprovar esta

hipótese teórica com as obras de Aleijadinho⁵, em Minas Gerais. As hipérboles são caracterizadas pelo exagero, que são expressos nos excessos de cores e conteúdos desenhados num quadro ou postos na decoração do interior de uma igreja, é um turbilhão de dados que impactam o sistema cognitivo e emocional de expectador ou fiel. Desta forma os intelectuais barrocos deixaram marcas indeléveis de uma época que não conseguiu desvencilhar integralmente de seus períodos antecessores: a Idade Média e o Renascimento, que são as fontes de todas as tensões supramencionadas.

A Igreja Católica, com afã de eliminar estas tensões, principalmente no campo intelectual, instituiu o Tribunal da Santa Inquisição para julgar e controlar os atos heréticos, para tanto fez uma dura censura aos meios acadêmicos através da publicação do *Index*, a relação dos livros proibidos. A publicação ou a divulgação dos livros que constam nesta lista negra, levaria o seu autor às barras do tribunal e conseqüentemente à morte, se condenado. Os artistas tinham que executar suas obras dentro das regras estabelecidas pela Santa Madre Igreja Católica, mesmo porque a igreja era o principal patrocinador das artes e ofícios durante séculos. Portanto, não havia um grande espaço livre para que os artistas pudessem criar suas obras sem os diques de contenção impostos pelo alto clero da igreja.

É neste cenário conturbado e conflitante intelectualmente, que surge o filósofo francês, Renè Descartes (1596/1650), que se propõe a buscar a verdade, ainda que tivesse que trilhar um caminho tortuoso para edificar um alicerce sólido para assentar uma nova ciência, capaz de desvelar verdades indubitáveis. Mas como pode-se alcançar a verdade neste ambiente tensionado pelos conhecimentos adquiridos e transmitidos no pretérito por grandes intelectuais, que se revelaram num manancial de conflitos teóricos, que não produziram nenhum conhecimento que fosse aceito como verdade?

⁵ Carvalho, Márcio, Aleijadinho, mestre do Barroco. São Paulo: Queen Books, 2016

O nosso objetivo é exatamente percorrer as veredas trilhadas por Descartes na busca da verdade, para tanto traçamos o seguinte itinerário, que foi desenhado e percorrido pelo próprio Descartes: **O Caminho Cético**, onde ele analisa e critica os conhecimentos adquiridos no passado, que não foram capazes de produzir nenhuma verdade indubitável, que, de época para época, formaram uma grande antítese ou uma imensa diafonia; em seguida mostraremos como Descartes descobriu e conceituou a verdade. E no último Caminho revelaremos como e onde podemos fundar o conhecimento em bases sólidas, de acordo com os livros *Discurso do Método* (1637) e *Meditações* (1641).

O CAMINHO CÉTICO DE DESCARTES

Se o século 17, como já dissemos, foi caracterizado pelas tensões entre razão *versus* fé e verdade *versus* falsidade, o que se deve fazer para resolver a “aporía” da tensão binária da primeira, sem que com isto uma não seja soterrada em benefício da outra; e mais: na segunda relação, como se pode proceder para desvelar a verdade das penumbras projetadas pela falsidade dissimulada, às vezes, na verossimilhança?

O caminho adotado por Descartes para responder estas indagações consistiu em pôr em dúvida profunda todo o conhecimento clássico da filosofia, nomeadamente o conhecimento aristotélico e escolástico. Em seguida estende esta análise crítica à Letras, à Matemática e à Teologia, que será analisada e não criticada. Na seqüência desse processo crítico, põe sob o crivo da razão os conhecimentos adquiridos por via dos sentidos e das crenças. E finalmente radicaliza suas dúvidas pondo na berlinda a existência do mundo material e de Deus. Mas qual é a intenção de Descartes em usar a dúvida para a descoberta da verdade?

Antes de abordamos aquelas dúvidas mencionadas acima, haveremos, em primeiro lugar, de responder esta última pergunta, porque na resposta ter-se-á o indicativo

estrutural do itinerário cético adotado por Descartes: em primeiro lugar faz-se necessário ressaltar que a dúvida metódica cartesiana é posta à parte da dúvida moral, posto que ela é um projeto para lidar com questões da vida de cunho eminentemente teórico e não para a vida prática. Em segundo lugar ela é um processo pedagógico feito sob medida para livrar a mente das crenças, e por último, a dúvida é um método para se descobrir a verdade, que é o objetivo principal da filosofia cartesiana, e para tanto ele recorre ao ceticismo.

Descartes abre a primeira parte do Discurso do Método afirmando que “a razão, bom senso, é a coisa do mundo melhor partilhada”⁶. Se de fato a razão é igualmente compartilhada entre os homens, como pode, então, haver várias opiniões? Descartes: (...) a diversidade de nossas opiniões não provém do fato de serem uns mais racionais do que outros, mas somente de conduzirmos nossos pensamentos por vias diversas e não consideramos as mesmas coisas. Pois não é suficiente ter o espírito bom, o principal é aplicá-lo bem.⁷ Em síntese: a multiplicidade das opiniões deve-se ao fato de não se frear o pensamento, deixando-o divagar aleatoriamente; e também em uma má aplicação do pensamento, feita, principalmente por espíritos fracos. Dito isto, passaremos a seguir uma revista à crítica que Descartes fez às ciências. “... não me contentando com as ciências que nos ensinavam, percorrera todos os livros que tratam daquelas que são consideradas as mais curiosas e as mais raras que vieram cair nas minhas mãos “.⁸ A primeira crítica cartesiana é em relação às Letras, que são importantes e se prestam melhor para despertar o espírito, ajudam a formar juízo, se lidas com discrição; servem como uma conversação com pessoas do século passado, na qual eles nos revelam seus melhores pensamentos, mas Descartes não nos dá um indicativo que das Letras possa-se extrair a verdade.

⁶ Descartes, Renè. *Discurso do Método*, Trad. J.Guinsburg e Bento Prado Júnior, Col Pensadores, São Paulo: Abril, 4^a. ed 1987, p. 30.

⁷ Op. Cit, p. 30.

⁸ Idem, p. 30.

Em seguida o filósofo francês passa a submeter a Matemática ao crivo da razão: “comprazia-me sobretudo com as Matemáticas, por causa da certeza da evidência de suas razões; mas não notava ainda seu verdadeiro emprego, e, pensando que serviam apenas às artes mecânicas, espantava-me de que, sendo seus fundamentos tão firmes e tão sólidos, não tivesse edificado sobre eles nada de mais elevado”.⁹ Na Matemática como na razão compartilhada ou bom senso há uma semelhança: ambas são mal empregadas e por isso não atingem os seus objetivos: na matemática sobre os seus alicerces não se fundou verdades indubitáveis, cremos; na razão compartilhada não se conseguiu evitar a diafonia.

Descartes não faz uma crítica à Teologia, “porque para empreender o seu exame e lograr êxito, era necessário ter alguma extraordinária assistência do céu e ser mais do que homem”¹⁰ Mas por que a Teologia foi poupada do ataque cartesiano? Porque nesta disciplina as verdades são reveladas e para criticá-las é preciso, na opinião de Descartes, receber auxílio da própria divina providência, porque, ao que nos parece, a razão humana é insuficiente para dissertar sobre os assuntos teológicos. Por outro ângulo, Deus, como veremos mais adiante, é quem vai dar o fundamento para o critério de verdade. Na Moral Provisória Descartes, depois de ter adotado a dúvida metódica, que estamos expondo neste caminho cético, afirma: “a minha primeira máxima era obedecer às leis e aos costumes de meu país, retendo constantemente a religião em que Deus me concedeu a graça de ser instruído desde a infância...”¹¹ Como podemos observar, o não ataque à Teologia é uma questão de coerência, posto que Deus dar-lhe- à a perfeição para fundar o seu conhecimento em verdades indubitáveis, tendo como origem a própria perfeição de Deus e depois porque abalar as estruturas da Teologia, certamente poria o mundo num caos, e esta postura está explícita na Moral Provisória.

⁹ Idem, p. 32.

¹⁰ Idem, p.32.

¹¹ Idem, p.41.

Ataque à filosofia: “sobre a Filosofia nada direi, senão que, vendo que foi cultivada pelos mais excelsos espíritos que viveram desde muitos séculos e que, no entanto, nela não se encontra ainda uma só coisa sobre a qual não se dispute, e por conseguinte que não seja duvidosa...”¹² Esta disputa referida na afirmação de Descartes, deve-se ao fato de que na história da filosofia há muitas contradições, ou seja, o conhecimento que está contido numa obra filosófica é negado pelo conhecimento filosófico de um autor subsequente, por isto não há nada que não seja duvidoso.

“Tudo o que recebi até o presente como mais verdadeiro, aprendi-os dos sentidos ou pelos sentidos, ora, algumas vezes experimentei que tais sentidos eram enganadores, e é de prudência jamais confiar inteiramente naqueles que uma vez nos enganaram”.¹³ Para provar a falibilidade dos sentidos, Descartes dá o seguinte exemplo: um objeto pode variar de tamanho de acordo com a distância, mas a razão faz a correção adequada. Este exemplo é melhor clarificado através do Sol, da Terra ele nos parece pequeno, mas a Astronomia afirma que ele tem um tamanho bem maior do que as dimensões vistas da Terra. Para Descartes, este engano oriundo dos sentidos é suficiente para não darmos assentimento a nada recebido por alguém que já nos enganou ao menos uma vez, em consequência devemos retirar toda a nossa confiança nos órgãos dos sentidos como fonte para o primado do conhecimento.

Até aqui, Descartes adota uma postura cética moderada, mas ele ultrapassará o ceticismo através da dúvida hiperbólica, presente nas *Meditações*, onde ele põe em dúvida radical a existência do mundo e de Deus. Sobre a existência das coisas exteriores, materiais: “todavia, recebi e admiti anteriormente várias coisas como muito certas e muito manifestas, as quais, não obstante, reconheci depois serem duvidosas e incertas. Quais eram, pois, estas coisas? Eram a terra, o céu, os astros e

¹² Idem, p.32.

¹³ Descartes, Renè. *Meditações Metafísicas*, Trad. Maria E. Galvão, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

todas as coisas que eu recebia por intermédio dos meus sentidos”.¹⁴ A respeito de Deus, Descartes afirma: “todavia, há muito tempo tenho em meu espírito certa opinião de que há um Deus que pode tudo e por quem fui criado e produzido tal como sou. Ora, quem me pode assegurar que esse Deus não tenha feito com que não haja terra, nenhum céu, nenhum corpo extenso, nenhuma figura, nenhuma grandeza, nenhum lugar, e que não obstante eu tenha os sentimentos de todas essas coisas, e que tudo isso não me pareça existir de modo diferente do que o vejo?”¹⁵ Desta forma, Descartes radicaliza a dúvida e assim supera o ceticismo ao pôr em evidência a não existência do mundo material e todas as suas formas de predicação (figura, grandeza, lugar) e também de Deus, colocando-o na condição de um gênio enganador.

Diante de todas essas dúvidas e da multiplicidade de opiniões, o que se deve fazer para se descobrir a verdade e conseqüentemente poder fundar um conhecimento em bases sólidas?

[...] no tocante a todas as opiniões que até então acolhera em meu crédito, o melhor a fazer seria dispor-me, de uma vez para sempre, a retirar-lhes essa confiança, a fim de substituí-las em seguida ou pôr outras melhores, ou então pelas mesmas, depois de tê-las ajustado ao nível da razão.¹⁶

Para além da suspensão do juízo sobre o que se tem a menor dúvida, para se fundar o conhecimento é preciso ter um critério de verdade para posteriormente assentá-lo sobre um princípio último ou *fundamentum inconcussum*, fundamento que não pode ser ultrapassado ou questionado. O nosso próximo tema será justamente abordar sobre para que e como pode-se fundar o conhecimento a partir da teoria filosófica de Descartes e desta maneira resolver todas as dúvidas levantadas no itinerário cético.

A FUNDAMENTAÇÃO DO CONHECIMENTO E A VERDADE

¹⁴ Idem, p.58.

¹⁵ Idem, p.35.

¹⁶ Q.v. Descartes, *Discurso do Método*, p.35.

Depois de termos construídos alguns pontos essenciais do itinerário cético cartesiano, haveremos, a partir de agora, fundamentar o conhecimento de acordo com a teoria construída por Descartes, com o intento de criar uma nova ciência que fosse capaz de produzir verdades indubitáveis. Mas para tanto será necessário levantar algumas perguntas axiais necessárias à fundamentação do conhecimento, que são: primeira, por que; segunda, como, e terceira, para que fundamentar (justificar) o conhecimento?

Quanto a primeira interrogação: porque de saída o fato de uma coisa existir, qualquer que seja ela, e mais ainda, o conhecimento, não significa que ela esteja justificada ou legitimada pelo simples fato de existir, porque a existência ou não de uma coisa pode ser posta em dúvida pela falibilidade dos sentidos, dos sonhos, da loucura, pela própria limitação da razão, como preconizara os céticos. Por isso os homens não sabem de antemão, na falta de um sinal exterior ou da revelação divina, se estão na verdade ou se estão incorrendo em erro, daí a necessidade de justificar o conhecimento, para que o homem tenha certeza de que está de posse da verdade.

Segunda, como fundamentar: mediante a descoberta de uma representação privilegiada, que escape a controvérsia e cuja recusa leve à contradição, e cuja aceitação transmita irresistivelmente sua verdade, livre de toda dúvida e incerteza. Tal representação será o princípio do conhecimento ou *fundamentum inconcossum* sobre o qual será erguido o edifício do conhecimento, que não poderá ser ultrapassado por nenhum outro princípio.

Terceira pergunta, para que fundamentar: para estarmos seguros, termos certeza absoluta, de termos encontrado a verdade.

Mas para encontrarmos a verdade será necessário que tenhamos um critério de verdade, caso contrário todo o nosso esforço intelectual será vão, inútil, por não termos um paradigma que delimite nossa investigação, em conseqüência o nosso espírito fará devaneios e seguirá por caminhos de areia e argila, tal como dissera

Descartes, e certamente não encontraremos nada de seguro, menos ainda a própria verdade, que é objeto de nossa pesquisa. Qual é, então, o critério de verdade proposto por Descartes? A saber: “Julguei poder tomar por regra geral que as coisas que concebemos mui clara e mui distintamente são todas verdadeira...”¹⁷. Portanto, para Descartes, verdade são as idéias claras e distintas, mas faz-se, então necessário explicitar o que são as idéias clara e distinta. Idéia clara é uma idéia viva, imediata, sem ser contaminada pela memória; Distinta: é uma idéia desprovida de outras idéias.

O *modus operandi* que Descartes usou para produzir este critério de verdade foi a Dúvida Metódica, porque ao duvidar de todas as coisas hiperbolicamente, não se pode duvidar que se está pensando, e desta inferência Descartes faz a descoberta do *Cogito*: “mas logo em seguida, adverti que, enquanto eu queria assim pensar que tudo era falso, cumpria necessariamente que eu, que pensava, fosse alguma coisa. E, notando que esta verdade: *eu penso, logo existo*, era tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos cétricos não seriam capazes de abalar, julguei que podia aceitá-la, sem escrúpulos, como o primeiro princípio da Filosofia que procurava”.¹⁸ Desta descoberta pode-se tirar várias conclusões fundamentais para a fundamentação do conhecimento. Primeira: Descartes anuncia a primeira verdade indubitável: o *Cogito*. Segunda: com esta descoberta Descartes rompe radicalmente com o ceticismo. Terceira: o *Cogito* estabelece a condição da existência humana, que é o pensar, se o homem pensa, ele existe. Quarta: Descartes revela o princípio último ou *fundamentum inconcossum* de sua Filosofia: o *Cogito*. A partir deste momento já podemos, então, fundamentar o conhecimento sobre um alicerce sólido e indestrutível, segundo a teoria cartesiana. Mas antes ser-nos-á importante definir o que é o *Cogito*: é o sujeito pensante, sujeito metafísico claro e distinto, é puro pensamento, uma intuição tomada como um “ver” pelo intelecto.

¹⁷ Idem, p.47.

¹⁸ Idem, ibidem.

Com a descoberta do Cogito, Descartes põe a razão no primado do conhecimento, mas o processo adotado para se chegar a este fundamento colocou Descartes num problema de dimensão maior do que pôr todo o conhecimento e crença humanos em dúvida, a saber: é que na ordem do conhecimento o homem foi privilegiado e Deus relegado a uma condição secundária, isto porque a verdade foi extraída através de um método solipsista e cético. Para resolver este impasse, Descartes dá uma “pirueta” da seguinte maneira: “da proposição *eu penso*, pode ser extraído o critério de verdade: todas as idéias claras e distintas são verdadeiras. Mas, se a proposição *eu penso* permite a descoberta deste critério, ela não consegue eliminar a dúvida metafísica, sendo apenas uma exceção a ela. Ela não pode, portanto, validar o critério de verdade. É necessário, pois, fundamentá-la. As prova da existência de Deus veraz exercem esta função”.¹⁹ Para provar a existência de Deus, Descartes recorre ao princípio da perfeição, partindo do pressuposto de que ele era imperfeito, o exercício da dúvida é uma imperfeição, e sendo imperfeito, se ele tivesse um só pensamento perfeito, este não poderia, portanto, nascer da imperfeição, mas do próprio perfeito, e que este ser perfeito é Deus. Deus sendo perfeito não poderia ser enganador. Assim Descartes prova a existência de um Deus veraz e não enganador e em consequência pode-se fundamentar aquele critério de verdade dito anteriormente. É importante salientar que esta prova da existência de Deus talvez foi a fórmula encontrada por Descartes para ceder as pressões exercidas pela Igreja Católica contra um possível ateísmo propalado em suas obras, principalmente no *Discurso do método*. E o homem pode, finalmente, conhecer determinadas coisas do mundo através de um critério de verdades indubitáveis. Ao desvelar a verdade, que é perfeita, o homem pode anunciar que esta verdade é uma revelação de Deus, o criador da perfeição, ainda que esta descoberta seja inteiramente humana, assim se estabelece uma relação efetiva entre o homem e Deus, tal como fora a decisão de Descartes para não se enquadrar no ateísmo. A verdade liberta o homem das amarras das trevas da ignorância ao derrotar um "ente

¹⁹ Filho, Raul Landim, *O Destino da Revolução Racionalista*, S.P. Folha de São Paulo, Mais, 24.08.96.

enganador", e também é o caminho da salvação eterna. Desta forma resolve-se os conflitos entre a razão *versus* fé e verdade *versus* mentira. Estas conquistas estão no império criterioso, justo, incontestado do tribunal da razão.

Ao pôr a razão como estância fundadora do conhecimento através da descoberta do Cogito, Descartes tem em mãos uma alavanca que pode dinamizar o conhecimento humano. Para que ela não possa ser mal exercitada por espíritos fracos e conseqüentemente se chegar a resultados falsos ou manter a diafonia no conhecimento, tal como ocorrera no passado, Descartes cria um método científico para se ter certeza que a verdade será alcançada, para tanto basta que se siga atentamente as quatro regras básicas do método²⁰: **1^{a.}**, regra da evidência, jamais acolher alguma coisa como verdadeira que eu não conhecesse evidentemente como tal, isto é, de evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção e de nada incluir em meus juízos que não se apresentasse tão claro e distintamente a meu espírito, que eu não tivesse nenhuma ocasião de pô-lo em dúvidas. **2^{a.}**, regra da análise, dividir cada uma das dificuldades que eu examinasse em tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolvê-las; **3^{a.}**, regra da síntese, conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir, pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos, e supondo mesmo uma ordem entre os que não se precedem naturalmente uns aos outros; **4^{a.}**, regra da enumeração, fazer em toda parte enumerações tão completas e revisões tão gerais, que eu tivesse a certeza de nada omitir

Para além de fundamentar o conhecimento na razão, exercida pelo sujeito pensante, metafísico, Descartes nos deu um método para alcançarmos a verdade indubitável. Torna-se necessário que nós examinemos quais os instrumentos que poderemos usar para alavancar o conhecimento. A saber: este método está totalmente crivado, vinculado à meditação metafísica e sustentado num processo analítico por derivação,

²⁰ Q.v. *Discurso do Método*, pp. 37-38.

embasada na intuição e na dedução. Mas quais são os conceitos e os papéis da intuição e dedução para a teoria do conhecimento cartesiana? Intuição: “não se trata do flutuante testemunho dos sentidos ou do juízo falaz da imaginação inabilmente combinadora, mas de um conceito da mente pura e atenta, tão fácil e distinto que não permanece nenhuma dúvida em torno daquilo que pensamos”.²¹ Portanto, a intuição para Descartes não é um conceito oriundo dos sentidos, empírico, mas uma intuição intelectual, fruto da pura razão; logo, vemos o objeto do pensamento de forma fácil e distinto, porque não dizer claro e distinto, verdadeiro. Em função desta intuição intelectual, não fora necessário para Descartes fazer uma teoria do mecanismo de representação através de uma teoria da alma, mas sim emigrar para uma teoria do conhecimento como teoria justificacionista do discurso do conhecimento, como justificar é dar razões, basta para tanto fazer demonstrações sobre o que se está em questão, utilizando-se de um método ajustado pela matemática analítica, tal qual fora proposto por Descartes e delimitado pelo critério de verdade previamente estabelecido. Estas demonstrações procedentes da intuição remetem-se às representações, portanto estas são intuições intelectuais. Descartes especifica uma representação ou intuição intelectual através do seguinte exemplo: “... quando imagino um triângulo, ainda que talvez não haja em lugar nenhum do mundo fora do meu pensamento uma tal figura, e jamais tenha havido, não deixa de haver, não obstante, uma certa natureza, ou forma, ou essência determinada dessa figura, a qual é imutável e eterna, que eu não inventei e que não depende de forma alguma do espírito...”²² Nesta passagem fica patente que a representação é uma intuição intelectual, imutável e eterna em sua forma ou natureza.

E qual é o papel, então, da dedução, como uma faculdade racional, na teoria justificacionista de Descartes? Demonstrar! Descartes a exemplifica: ... como é aparente do fato de se poder demonstrar diversas propriedades desse triângulo, a

²¹ Reale, Giovanni, Antiseri, Dario. *História da Filosofia*, São Paulo, Paulus; 1990, pp. 362. Vol.2.

²² Q.v. *Meditações Metafísicas*, p.98.

saber, que seus três ângulos são iguais a dois retos, e outras semelhantes, as quais agora, seja que eu o queira ou não, reconheço muito claramente e muito evidentemente estarem nele (no triângulo)...”²³ A dedução está contida nas regras da enumeração e da síntese, fazendo a função de enumerar e de revisar o que se está em “evidência” no nosso julgamento (regra da enumeração) e de conduzir-se do simples ao composto (regra da síntese), este percurso é necessário para a dedução assim como a evidência é necessária para a intuição. Portanto, a intuição e dedução são as alavancas fundamentais para o método cartesiano que se propõe desvelar a verdade sob a luz da razão.

Em síntese: o que torna possível a intuição e a dedução desempenharem suas funções é exatamente o primeiro princípio da filosofia cartesiana: o cogito, porque o que dá o acesso a este princípio fundante é a reflexão, o raciocínio, que por sua vez depende da intuição e da dedução. Este processo, reflexão-raciocínio, é chamado de reflexão metafísica, porque só a razão pode refletir sobre si mesma, por isso ser um *fundamentum iconcussum*, e conseqüentemente usar a intuição e dedução no processo de conhecimento e finalmente descobrir verdades indubitáveis.

Ao fundar o conhecimento na razão, criar um critério de verdade e elaborar um método científico, Descartes opera uma revolução racionalista e desta forma, na sua concepção, põe fim aos conflitos entre razão *versus* fé e verdade *versus* falsidade estabelecidos no Renascimento e que agudizaram-se no Barroco, durante os séculos 17 e 18. A partir da publicação do livro *Discurso do Método* (1637), Descartes fez a ciência andar a passos largos na criação de novas teorias e tecnologias, que abarcam as experiências cotidianas do mundo moderno; enquanto as dicotomias, antíteses, paradoxos, hipérboles, que são instrumentos operacionais do Barroco, permanecem somente como ferramentas literárias e artísticas úteis para provocarem uma catarse nos homens, num fluxo denso de paixões, que saem do complexo mundo interior dos

²³ Id, ib, p. 98.

homens, movido por emoções embaralhadas na fé. As figuras de linguagem utilizados no Barroco servem para desestabilizar o sistema emocional do homem, para que ela tenha uma catarse, e na "pureza" alcançada por este processo, a fé emerge do interior para galvanizar as ações humanas dentro de uma ética cristã. O racionalismo proposto por Descarte fortalece o sistema racional do homem para que ele possa vencer o breu da ignorância e dos simulacros, e conseqüentemente revelar a verdade dentro de uma dimensão da ciência, que é criadora de novas tecnologias e de conhecimentos úteis à vida. A ciência cartesiana deve nortear as ações dos homens, na busca incessante e incansável pela verdade, afinal, somente a verdade liberta...

Enviado em: 18/11/22 - Aceito em: 11/01/23

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

DESCARTES, Renè. *Discurso do Método*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril, 4ª. ed. 1987. (Col. Os Pensadores, vol. "Descartes")

-----, *Meditações Metafísicas*, trad. Maria Ermantina Galvão, São Paulo: MartinsFontes, 1ª. ed. 2000.

CARVALHO, Márcio, *Aleijadinho, Mestre do Barroco*. São Paulo: Queen Books, 2016.

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*. São Paulo: Paulus, 4ª. ed. 1990, 3 vols.

FILHO, Raul Landim, *O Destino da Revolução Racionalista*, São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, Caderno Mais, 24.03.96.

As Representações Da Astrologia no Mundo Cristão¹

Representations of astrology in the Christian World

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani²

RESUMO

Este trabalho aborda a sobrevivência dos símbolos astrológicos e zodiacais no mundo cristão. Afirma também que o paganismo não renasceu após o medievo, porém esteve sempre presente no cristianismo, não só como símbolos, mas como efetiva influência essencial sobre os homens e as suas vidas. A partir da compreensão warburgiana da arte, da astrologia e do conceito de *Nachleben*, aborda a presença da astrologia que aparece em todos os momentos da história do catolicismo, privilegiando a compreensão da sobrevivência das representações parietais nas igrejas. As representações astrológicas e dos símbolos do zodíaco no universo cristão são motivos de encantamento e admiração. Extremamente numerosas na Itália católica e em outros países da Europa, desde a Idade Média, só foram encontradas em dois templos no Brasil, já do século XX. A presença em tempos e espaços tão diversos comprova a energia de permanência desses elementos, tão fundamentais à essência humana quanto a própria arte.

Palavras-chave: Arte; Astrologia; Símbolos zodiacais; Sobrevivência do paganismo.

ABSTRACT

This work addresses the survival of astrological and zodiacal symbols in the Christian world. It also states that paganism was not reborn after the Middle Ages, but was rather always present in Christianity, not only as symbols, but as an effective essential influence on people and their lives. Based on the Warburgian understanding of art, astrology and the concept of *Nachleben*, it addresses the

¹ Agradeço ao Padre José Cláudio, da Paróquia de São José de Belo Horizonte, pela permissão de uso das imagens.

² Professora Associada do PPGCH da UFVJM.

presence of astrology – which appears at all times in the history of Catholicism – focusing on understanding the survival of parietal representations in churches. The astrological representations and zodiac symbols in the Christian universe are reasons for enchantment and admiration. Extremely numerous in Catholic Italy and in other European countries since the Middle Ages they were only found in two temples in Brazil, dating back to the 20th century. Its presence in such diverse times and spaces demonstrates the permanence of these elements, as fundamental to the human essence as art itself.

Keywords: Art; Astrology; Zodiacal symbols; Survival of paganism.

INTRODUÇÃO

Uma surpresa que costuma acompanhar os atentos observadores das pinturas e outros adornos nas igrejas católicas europeias é aquela em relação à presença de símbolos do zodíaco e da astrologia. Compreender a sobrevivência desses elementos do paganismo e dos símbolos pagãos na época cristã não é tarefa simples. No percurso que orienta essa compreensão – especialmente a presença de representações plásticas da astrologia e dos símbolos do zodíaco nas igrejas católicas – passaremos pela apreensão da astrologia e da própria arte de acordo com Aby Warburg. Diante da história multifacetada da presença da astrologia em toda a longa história do catolicismo, fizemos escolhas de importantes autores e artistas, com exemplos teóricos e práticos da presença da astrologia e dos símbolos zodiacais na Igreja. Sem, no entanto, intentar esgotar o tema ou seus comentadores.

A astrologia e as questões divinatórias e proféticas foram elementos sempre presentes e peculiares no intrincado quadro de relacionamentos inevitáveis da nova mensagem religiosa que o cristianismo trouxe ao ocidente. Essa complexidade se explica em certa medida pelo panorama multiforme (mas homogêneo na sua essência) das civilizações que afluíam dentro do Império Romano, onde surgiu e se afirmou a nova religião. Nessa realidade multifacetada tanto da parte da cultura pagã, como da judaica e da cristã que surgia, houve uma sede ávida de conhecimento do futuro, composta de esperanças e amedrontamento (GASPARRO 1999, p. 505-553).

NOTAS PARA COMPREENSÃO DA ASTROLOGIA E DA ARTE

Um importante autor ao qual nos remetemos nesta tentativa de cognição envolvendo a relação da astrologia com a arte no cristianismo é Aby Warburg (1866-1929). Dentre outras questões, este historiador da arte ficou célebre por tematizar o ressurgimento do paganismo no renascimento italiano. A tese que apresentou em 1891 como conclusão de seus estudos universitários, foi intitulada *Sandro Botticelli Geburt der Venus und Fruhling* (O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli) e foi publicada no ano de 1893 (TEIXEIRA, 2010). Trata-se de um entendimento do diálogo entre palavra e imagem no humanismo florentino nos anos oitenta do século XV, por meio de uma perspectiva histórico-artística que focava na relação entre o artista, o comitente e a figura do sábio conselheiro. Warburg afirmava que as duas pinturas de Botticelli: *O nascimento de Vênus* e *A Primavera* nasceram da encomenda feita por Lorenzo de' Medici (comitente) e com uma base iconográfica estabelecida pelo erudito e docente da Academia Platônica de Florença (especialista em Ovídio), Angelo Poliziano. Este seria o sábio conselheiro de Lorenzo, intermediário entre Botticelli e Ovídio naquelas pinturas, encomendadas para ornar o salão da referida academia. Nessa análise sobre a obra de Botticelli, nota-se já em Warburg um manifesto empenho acerca da intelexção do processo de constituição das obras de arte e, ao mesmo tempo, um interesse em seguir e compreender as transmitâncias do legado antigo à era moderna. (TEIXEIRA, 2010, 138). Ao falar da história da sobrevivência (*Nachleben*) da tradição antiga, Warburg abordou de forma especial a astrologia e os símbolos do zodíaco. Poder-se-ia dizer que sua ideia de fundo a este respeito é que a astrologia é parte dos esforços do homem ao longo dos séculos, para se orientar no mundo. Partindo das pinturas alegóricas de Botticelli, no renascimento, ele chegou à história do símbolo astrológico.

Porém, foi a partir de 1907 que Warburg iniciou estudos intensos sobre a história da mitologia e da astrologia, privilegiando a descrição de divindades pagãs em

textos medievais e na sobrevivência do imaginário astrológico da antiguidade até os tempos modernos. Ele se dedicou sistematicamente aos estudos astrológicos a partir da leitura de um livro de Franz Boll (1867-1924). Este professor de filologia clássica na Universidade de Heidelberg, publicou em 1903 a obra *Sphaera. Neue griechische Texte und untersuchungen zur geschichte der Sternbilder*. O autor abordou ali o tratado de Teucro (século I a. C.) sobre o céu, que teve grande influência na Antiguidade Clássica. A partir de Teucro, Boll reconstituiu a migração da astrologia e da astronomia grega por meio de suas transmissões na Ásia e na Idade Média Latina. Na época helenística, o céu foi acrescido de figuras advindas da tradição egípcia, aramaica e babilônica. Ele abordou também a mistura de elementos gregos e orientais, indianos e persas. O que Boll recuperou na sua obra, foi, portanto, a história de uma grande compilação impetrada por Teucro, e de como essa mescla migrou na Antiguidade e na Idade Média, entre culturas distintas de Oriente a Ocidente (WARBURG, 2021, p. 14). Boll argumentou que a astrologia é uma tentativa secular para criar uma imagem unificada do mundo que surge por leis tão indecifráveis quanto inelutáveis da natureza. Ao refazer os estágios do desenvolvimento da história da astrologia, o estudioso alemão destacou como até à virada do século XVII a astrologia havia dominado o mundo com uma capacidade expansiva que nenhuma outra fé jamais conseguira ter (GHELARDI, 2011, p. XXVIII). Em abril de 1925 Warburg organizou uma conferência com o título: *A influência da Sphaera barbarica nas tentativas de orientação no cosmos no Ocidente*, em memória de Franz Boll. O texto foi então preservado e não só representa uma homenagem puramente formal ao seu falecido colega, mas também constitui a tentativa mais orgânica empreendida por Warburg para estabelecer o significado da astrologia a partir de uma abordagem que ele mesmo define como biomórfica e ilustrar seu ponto de vista sobre como a ciência moderna chegou a questionar o antropomorfismo astrológico. A abordagem que Warburg faz sobre a astrologia não se esgota nessas obras referidas. Entretanto, não sendo possível aqui abordarmos os textos em sua completude, esses apontamentos dão-nos uma ideia do peso que teve o tema na sua obra.

A complexidade do pensamento warburguiano com relação à arte e à astrologia que aqui nos interessa, parte de uma compreensão anterior: sua concepção do homem. Na introdução à obra *Fra Antropologia e Storia Dell'arte saggi, conferenze e frammenti de Warburg*, Maurizio Ghelardi (2021) mostra como aquele autor considera o homem um ser cinético, cheio de dores, lutos, paixões, que tenta se apropriar e transformar a realidade, primeiro incorporando-a de forma antropomórfica, depois objetivando-a em formas. Desta maneira, Warburg concebeu a vida humana de forma cinética, como fluxo de energia, e a arte como um produto orgânico e equilibrado que brota de um processo vital marcado pela polaridade entre *ethos* e *pathos*. (GHELARDI, 2021, p. XVI). A tarefa da arte é acolher a dor (que ressurgue sempre) e a dilaceração da vida. A arte representa assim, o reflexo humano de agarrar e dominar a vida, e ao mesmo tempo reflete o desejo de se distanciar de seu imediatismo construindo um objeto de representação mental ou visual (GHELARDI, 2021, XLI). A arte figurativa é geralmente definida como um espaço intermediário entre sujeito e objeto ou entre sujeito e mundo. Os objetos que são ali reproduzidos são aqueles já ordenados, padronizados ideal ou praticamente e que, portanto, não devem mais ser temidos. A arte tem, pois a tarefa de afastar o medo e ordenar o mundo. O fio condutor da obra de Warburg é, como nos aponta Ghelardi, a relação entre vida e orientação no mundo.

A arte é compreendida por Warburg como uma manifestação entre o antropomorfismo e o pensamento simbólico. O homem primitivo aspira a uma união corpórea com a força do sobrenatural para condicionar seu poder (pela religião ou magia), e essa atitude contrasta com a da ciência moderna. Entre esses dois polos está a vida imaginativa: o caminho da linguagem e da metáfora; da empatia e da arte; que participa em certa medida tanto da atitude mágica quanto da racional. A arte se coloca na mesma posição intermediária que a imagem como ferramenta de orientação, uma vez que é uma intermediária entre a fobia humana diante do mundo e a linguagem matemática; entre religião e ciência. Neste interstício se encontram tanto a arte quanto a astrologia: entre a magia (e religião) e a ciência (GHELARDI, 2021, p. XXIV). Astrologia é matemática, mas ao

mesmo tempo também é idolatria (WARBURG, 2019, p. 71-72). Assim, a ligação entre o homem e a arte deve ser entendida, sobretudo como uma realidade na sua coexistência unitária e enraizada no seu interior religioso-cultural e artístico-prático (GHELARDI, 2021, XII).

Warburg nunca foi, de fato, um especialista em astrologia, nem um acadêmico no sentido estrito, mas sempre se propôs a investigar como o homem veio a se orientar no mundo objetivando as causas de suas fobias. Nessa concepção as estrelas aparecem como hieróglifos para o futuro (GHELARDI, 2019, IX-X). O surgimento e a persistência da astrologia na história da humanidade remetem a uma necessidade psíquica de enfrentamento do medo do desconhecido e do futuro, mas também do imperativo de ordenar o mundo para esta defrontação.

Toda essa abordagem warburguiana (desde a influência de Boll e de Teucro) mostra como a partir dessa compreensão, a civilização europeia não é vista mais como uma entidade cultural autóctone e unitária, mas uma forma de civilização sincrética. A Europa constitui um espaço de intercâmbio cultural, terreno de migração e processos de interferência. Não tem uma origem única, pois são as diferenças que garantem a sua unidade (GHELARDI, 2019, XII).

As antigas imagens astrais, cunhadas no passado arcaico da civilização, conservam uma energia interna que mais tarde foi transformada para desenvolver uma orientação científica no mundo. Mas, como a astrologia assumiu seu caráter divinatório? Segundo Boll (1924) a origem da astrologia no mundo helenístico remonta à religião oriental das estrelas. A religião babilônica efetivamente configurou as estrelas e a elíptica como um zodíaco com figuras de animais, cujo culto havia sido reprimido. Foi a ligação entre os signos do zodíaco e os planetas que deu ao sistema astrológico seu caráter preditivo. No final, a religião, que criou o zodíaco, conseguiu superar o culto dos animais, transformando as divindades teriomórficas em estrelas luminosas que emanavam seus raios. Dessa forma, a religião se emancipou das divindades animais, e o culto das estrelas foi uma espécie de sublimação da ideia do divino. A astrologia, como o impulso primordial

da ciência, contém o germe da construção lógica e também o processo pelo qual os símbolos ordenadores foram criados. A ideia da persistência do antigo é vizinha à concepção de certa incorporação e continuidade entre procedimentos antropomórficos e expressões figurativas afins; entre sistemas lógicos (conceituais) e mitos; entre crenças populares e literatura; entre paganismo e o cristianismo. (GHELARDI, 2019, XIII). Essa ideia é fundamental para compreendermos a existência e a persistência das imagens astrológicas e zodiacais nas igrejas.

Se hoje sabemos sobre as origens míticas da astrologia; sobre a sobrevivência das divindades pagãs no mundo cristão; e ainda que é falsa a ideia de um renascimento do antigo *pantheon* nos séculos XV e XVI após um extenso período de ocultamento, devemos isso a Warburg e aos warburguianos. Ressaltamos dentre eles, Jean Seznec (2015), que em seu ensaio *A Sobrevivência dos Antigos Deuses*, afirma – enfatizado no prefácio de Salvatore Settis (2015, p. VII-XXIX) – que na cultura ocidental a tradição judaico-cristã está peculiarmente ligada aos deuses do Olimpo e às origens míticas da astrologia. Ainda que em certa medida se afaste das assertivas de Warburg, Seznec comunga com ele a ratificação do argumento que refuta a concepção de que no renascimento houve uma ruptura radical com o passado, ou que aquele período tenha significado um início literal. Isto é, trata-se da negação do desaparecimento dos deuses pagãos no período da Idade Média, afirmando em vez disso, a metamorfose daqueles deuses. Contrapondo-se ao que era convencional em sua época, Seznec afirma a partir do conceito de metamorfose, como os deuses medievais – “esses deuses fantasmáticos e abastardados tão teimosamente incompreendidos”³ (SEZNEC, 2015, p. 173, tradução nossa) – continuaram a viver através dos séculos e nos mais distintos países.

³ Versão original italiana: “questi dei fantomatici e imbastarditi che vengono così caparbiamente misconosciuti”.

ASTROLOGIA E SOBREVIVÊNCIA NO MUNDO CRISTÃO

Nos diferentes momentos da história da humanidade nos quais as questões proféticas e divinatórias surgiram e ressurgiram com fervor, foi frequente o aparecimento de diferentes estirpes de profetas e adivinhadores, com maior ou menor sucesso ao lado da astrologia com a sua prática divinatória do zodíaco. É legítimo pensar que efetivamente a astrologia não saiu completamente de cena com a chegada do cristianismo. Pode-se compreender que de uma forma ou de outra, os astros estavam ainda presentes no mundo cristão. Dentro e fora da Igreja, em distintos períodos, eruditos se dividiram entre o apoio e a condenação à astrologia, sua concepção como ciência ou como credice (VERARDI, 2011, pp. 147-156).

Não sendo o escopo deste trabalho um enfoque exaustivo deste tema, deve-se, entretanto, ter em mente que a fé nas estrelas não foi um consenso no universo cristão. Para uma abordagem profunda, seria preciso levar em conta distintos momentos, fontes, divisões – especialmente entre a astrologia judicial ou determinista e aquela puramente probabilística– e concepções da astrologia neste universo, sua incorporação como prática e sua legitimação ou condenação diante das verdades da fé (VESCOVINI, 2008, 494 p.). Existem exemplos consistentes e eloquentes tanto da defesa da astrologia, quanto da sua condenação em distintos momentos da história da Igreja Católica. Sendo evidentemente impossível abordar aqui todos os meandros dessa história já muito estudada, basta citar a postulação de dois grandes nomes da teologia católica e suas posições específicas com relação à astrologia: a crítica e condenação enfática feita por Santo Agostinho e a defesa da verdade predita por astrólogos feita por Santo Tomás de Aquino (VICENTE, 2020, p. 119-256). No mesmo sentido, ainda a título de exemplo, se os versos apocalípticos falam frequentemente da fé nas estrelas, abundam exemplos de sua reprovação. Prova eloquente da sua condenação é a Carta de São Paulo aos Romanos (8,38-39) na qual ele celebra o triunfo do amor de Deus sobre todos os poderes astrais e do destino. Também Boll e Bezold (2011, p. 45) recordam que os padres apologistas afirmaram que adorar o universo que é a obra de Deus, em vez

de adorar Deus mesmo é um sacrilégio tolo. No entanto, quando a comunidade cristã, como uma nova religião, precisou se abrir à cultura laica, foi forçoso que a crença nos astros fosse um elemento essencial, não facilmente desenraizável de tal cultura, segundo afirma o escritor e astrólogo romano do século IV Fírmico Materno (Mathesis, 1, 10, 14; 5, praef. 3). De tal modo, não é de se estranhar que a perseverança da influência da religião dos astros se mostre, por exemplo, quando a Igreja, em meados do século IV, de certa forma substitui Cristo pelo Deus Sol, compreendido como Sol da Justiça, na medida em que muda a data do seu nascimento para 25 de dezembro. Este é o dia em que, para os pagãos, se comemorava o aniversário do sol. Isso significa que a partir daí o dia se estendia e o novo sol dava início a um período anual. Segundo Eduard Norden (2013, p. 112) a fórmula *Lux crescit* que já existia na liturgia pagã e também no calendário grego, passou a comparecer de maneira literal na prédica cristã do Natal. Também o domingo ou o *dies Solis*, herdado da semana planetária dos astrólogos pela Idade Média, tornou-se o dia do Senhor, instituído acima do *shabbat* dos judeus, invocando sentimentos de bem-aventurança em milhões de crentes que muitas vezes não conheciam a origem pagã daquele termo. Como nos informam Boll e Bezold (2011, p. 47), ao fazer a ligação do milagre do eclipse do sol à morte de Jesus Cristo e ainda, ao contar a lenda da estrela do oriente que guiara os Reis Magos a Belém, os próprios evangelhos acabaram por fazer uma estreita ligação entre a astrologia e a vida de Jesus. Essas são afirmações que mostram como a questão astrológica está posta no cristianismo desde os seus primórdios.

Se papas praticaram a astrologia e contrataram astrólogos em seus apostolados (VESCOVINI, 2015 p. 8-41), ao mesmo tempo, a Igreja lutou contra uma grande quantidade de assim consideradas superstições desde os primórdios do cristianismo (HEBERMANN, 2005, p. 74 e 104). Sendo uma religião essencialmente profética na qual a profecia é uma “*gracia gráti data*” (PARERA, 1999, P. 176), houve a tentativa de estabelecer, no que se refere às profecias, o que era de inspiração divina e o que não era. Imensa era a presença de sonhos, visões, profecias de vários tipos. Era imperativo, portanto, concomitantemente provocar a

inclinação natural das pessoas às previsões e disciplinar e direcionar as inspirações proféticas de maneira que não viessem a ser ameaçadoras para o cristianismo. Dentro desse espírito, Gregório Magno, por volta do ano 600 elaborou uma obra plena de alegorias, demonstrando crer nos dons proféticos. Segundo Lerner (1976, p. 7) em um momento histórico no qual os limites entre o natural e o miraculoso, o presente e o futuro se abrandavam até mesmo nas mentes da elite cultural, era efetivamente de se esperar que houvesse uma intensificação das consultas a todos intermediários que tinham acesso ao futuro, dentre os quais os adivinhos, videntes, profetas e astrólogos.

Nesse clima de imprecisão entre as categorias naturais e sobrenaturais, que pode ser notada nos testemunhos gentios para as verdades cristãs, tornaram-se extremamente importantes os depoimentos não cristãos que anunciavam a doutrina cristã (MAGNANI, 2019, p. 1571). E é neste sentido que se pode compreender a permanência da representação da astrologia e dos símbolos do zodíaco nas igrejas católicas. Ajunte-se a isso, o que já afirmamos de acordo com Warburg: a astrologia compreendida como o enfrentamento dos medos e um modo de orientação do homem no universo. Esta compreensão coincide, em certa medida, com os propósitos das religiões em geral.

Na literatura sagrada e especialmente na teológica, temos vários exemplos de legitimação da astrologia no catolicismo. O apóstolo Paulo é aqui recordado para legitimar e valorizar os testemunhos de fora, dentre eles os astrólogos: “Também deve ter boa reputação perante os de fora, para que não caia em descrédito nem na cilada do diabo” (SÃO PAULO, Carta a Timóteo, 3:7). As origens antigas da astrologia eram já familiares para os leitores medievais através das *Antiguidades Judaicas*, de Flavio Josefo, através da sua obra traduzida para o latim no século VI e também por meio de seus leitores posteriores, como afirma Smoller (2010, p.79). Josefo, segundo essa autora, remonta a arte da astrologia ao tempo dos patriarcas. Como exemplo disso, atribui a longevidade de Noé a um conhecimento profundo tanto de geometria como de astrologia e atribui ainda o conhecimento das estrelas a Abraão. Através dessas fontes a astrologia foi concebida como uma arte antiga e

revelada, praticada pelos patriarcas, tornando-se uma corrente fundamental da tradição cristã.

Houve também na Idade Média (momento fundamental para compreensão deste tema) uma onda de traduções de textos de astrologia do universo árabe e subsequente composição de novas obras astrológicas latinas. Destacam-se nesse contexto, como informa Sadan (2000, p.15), as obras do teólogo persa Albumasar, nascido no século VIII. Ele foi também matemático, astrônomo, astrólogo e filósofo, tendo escrito uma série de manuais práticos sobre astrologia que tiveram grande influência na história intelectual muçulmana e, ainda (por meio das traduções), influenciaram grandemente a elaboração da astrologia medieval. Segundo Smoller (2010, p. 80) Hermann de Carinthia, tradutor de Albumasar, incorporou em sua obra *De Essentiis* o nascimento da Virgem como posta no *Introductorium Maius* do autor muçulmano e também vestígios da sua história das origens e dos progressos da astrologia. O uso dos textos de Albumasar por Hermann serviu tanto para defender a validade da astrologia quanto para reforçar a fé cristã. É também de grande importância nesse contexto, a obra do mestre do doutor de Aquino (já aqui citado), Alberto Magno. O seu tratado *Speculum Astronomiae* seria responsável pelo elogio definitivo que consolidou a fama de Albumasar como profeta do nascimento de Cristo na baixa Idade Média, (abordado por Bezold e citado por Avilés, 1992-1993, p.196) nos finais do século XIII. Ali ele oferece uma classificação dos livros lícitos e ilícitos de astrologia e magia, no qual legitima a obra de Albumasar, além de estabelecer uma relação entre o nascimento de Cristo e o horóscopo de Cristo, o que explica também como essas duas cenas se fundiram em uma só imagem aos olhos dos ilustradores (SARACINO, 2010, pp. 300–25). Foi assim também consolidada a relação entre a constelação zodiacal de Virgem e a Virgem Maria, que teve grande sucesso na Idade Média.



Figura 1: Natividade. Giovanni da Capestrano, pintura em madeira, 1470. Museen der Stadt Bamberg. Fonte: Imagem disponível em:

<https://espacoastrologico.com.br/2020/07/13/astrologia-e-apologetica-na-idade-media/>

O filósofo do século XV Marsílio Ficino afirma que a astrologia foi mais uma forma pela qual os gentios chegaram aos mistérios cristãos. Dentro do seu sermão *De Stella Magorum* a estrela leva os magos ao menino Jesus não apenas pelo seu brilho e movimento, mas porque eles sabiam interpretar a posição dos astros em torno da estrela. Nessa obra ele cita as palavras de Albumasar sobre a imagem da donzela na primeira face de Virgem, que remete à Maria, como nos informa Buhler (1990, p. 348-371).

ALGUMAS REPRESENTAÇÕES PLÁSTICAS DA ASTROLOGIA NA IGREJA CATÓLICA ITALIANA E UM CASO BRASILEIRO

São, assim, inúmeras as representações astrológicas e do zodíaco nas igrejas católicas da Europa desde a Idade Média, como nos mostram Fritz Saxl (2016, p. 47- 287) e Erwin Panofsky (2016, p.9-135). O que nos importa aqui é compreender a permanência dessas figurações quando se tem, às vezes concomitantemente, apologias e condenações da astrologia ao longo da história da humanidade e da Igreja. Desta maneira a resposta que propomos é que a astrologia é longeva e sobrevivente porque trata de maneira especial algo que é essencial ao ser humano independentemente de tempo e espaço: a necessidade de enfrentamento dos medos e de encontrar um modo de orientação do homem no universo, prevendo o futuro. Quanto à sua sobrevivência no mundo cristão, justifica-se, sobretudo pela sua importância como “profeta de fora”, em uma religião essencialmente profética.

Diante da multiplicidade de representações, uma escolha extremamente reducionista se impõe pela exiguidade de espaço. Destacamos três representações de grande importância na Itália: o Templo Malatestiano, o Apartamento Borgia e o Batistério de São João no *Duomo* de Pádua.

No Templo Malatestiano de Rimini, temos as esculturas de Agostino di Duccio que foram abordadas por Warburg (2008, p. 89-93). O autor mostrou como, sendo quase maneiristas na sua figuração, fazem “empréstimos” de obras de arte antiga. Trata-se da terceira capela à direita no templo, dedicada a São Jerônimo. É conhecida como a capela dos planetas, pelas representações dos planetas e seus relativos signos do zodíaco.



Figura 2- Signo de Sagitário.
Agostino di Duccio, Templo
Malatestiano. Fonte: Fotografia
da autora.

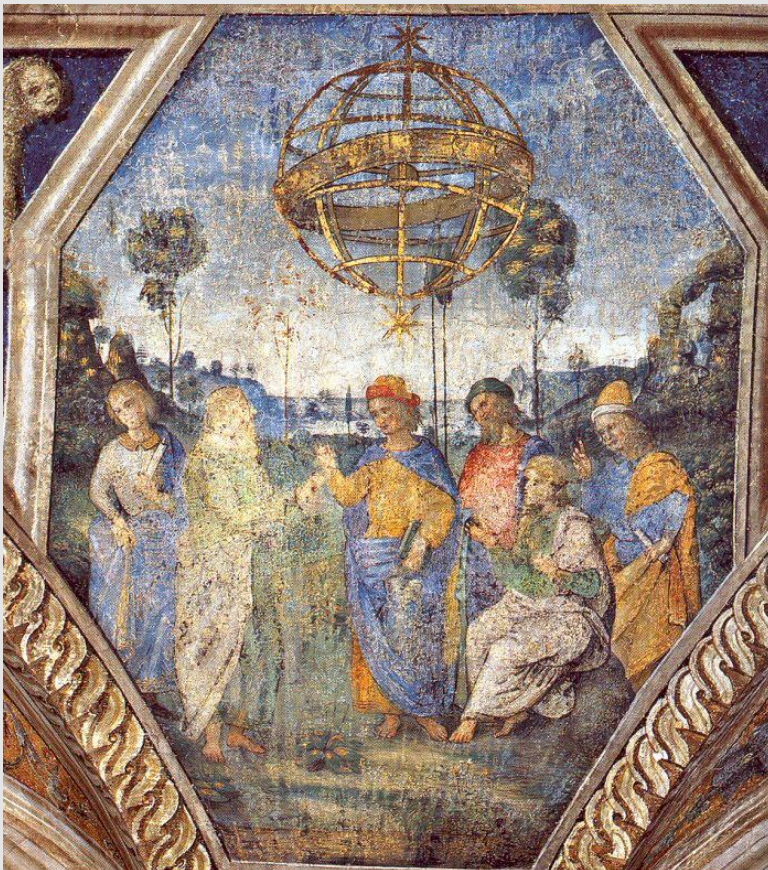


Figura 3- Alegoria da
Astrologia. Pinturicchio,
Apartamento Borgia. Fonte:
Fotografia da autora.

Em outro local, no chamado Apartamento Borgia, no Vaticano, estão representadas no teto, 12 sibilas alternando em pares com os profetas, enquanto nos painéis octogonais aparecem os símbolos do zodíaco. Fritz Saxl, em 1957, escreveu *The Appartamento Borgia*, pelo Instituto Warburg, traduzido por Eugenio Garin e publicado na Itália, pela primeira vez, em 1982, como um capítulo do livro *La Storia delle Immagini*. Ali ele faz uma importante análise do ponto de vista da história social da arte, que não fora ainda feita.

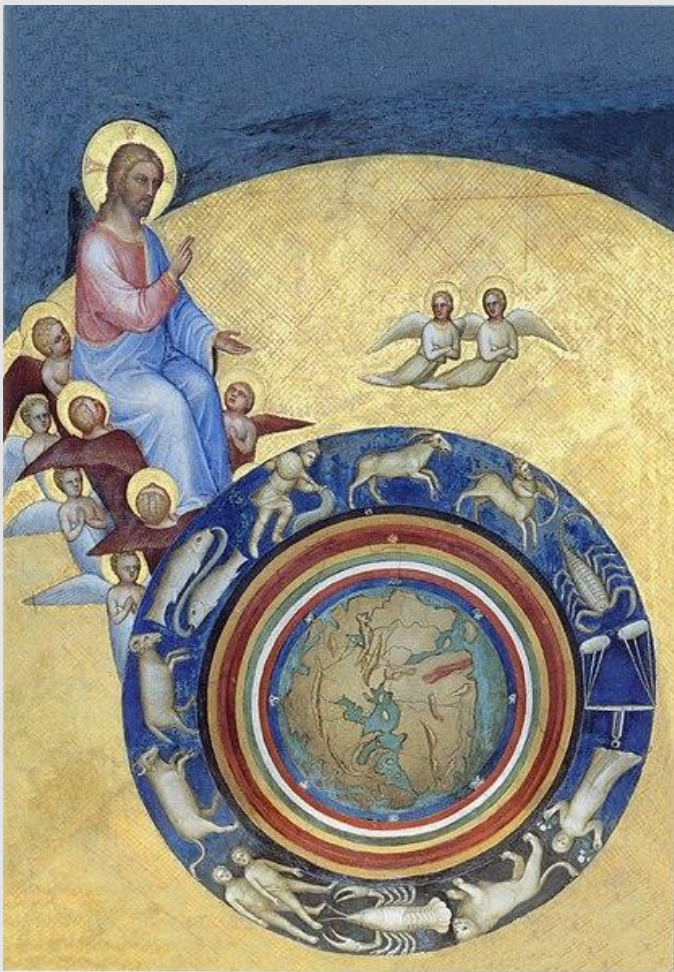


Figura 4: Criação do Mundo. Giusto de' Menabuoi, 1370-78. Batistério do *Duomo* de Pádua. Fonte: <https://www.museionline.info/tipologie-museo/battistero-di-san-giovanni-padova>

Maria Elena Ranieri (2018, p. 4-6) aborda A Criação do Mundo de Giusto de' Menabuoi em seu livro *L'immagine del mondo nel Rinascimento Europeo*. Segundo a autora, a cena que retrata a Criação do Mundo – um detalhe no ciclo de afrescos narrando as histórias do Gênesis – é de considerável importância. A pintura datada entre 1370 e 1378, se encontra no Batistério do *Duomo* de Pádua. Na cena da Criação do mundo o zodíaco expressa a função de Cristo como o senhor do tempo cósmico. O pintor fez parte do movimento pós-Giottesco florentino e passou a maior parte de sua vida entre

Milão e Pádua, trazendo consigo grande parte da cultura pictórica florentina da época. (RANIERI, 2018).

Na Igreja de São José, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, existem representações do zodíaco, bastante raras, se não únicas no Brasil. A igreja teve o seu conjunto arquitetônico e paisagístico tombado em 10 de novembro de 1994 pelo Conselho Deliberativo do município de Belo Horizonte. O tombamento se justificou pela sua importância como marco simbólico para a cidade (CALDEIRA, 2012, p. 81).

A data de fundação da cidade de Belo Horizonte, uma cidade planejada por um esforço institucional da elite mineira, é 12 de dezembro de 1897. Mas, foi em 1891 que o Congresso Constituinte Mineiro decidiu pela transferência da capital do estado que se localizava em Ouro Preto. Já no início do século XX a Congregação do Santíssimo Redentor e a Igreja de São José iniciaram suas atividades na nova capital. O então bispo de Mariana Dom Silvério Gomes Pimenta convidou os missionários redentoristas para assumirem os trabalhos religiosos na capital nascente que naquela altura possuía apenas uma paróquia. Tratou-se de uma



Figura 5: Signo de Leão. Guilherme Schumacher. Igreja de São José. Belo Horizonte. Fonte: Fotografia da autora

missão holandesa que, segundo Araújo (2014), intentava promover um tipo de fé, distante de práticas e ritos populares e pagãos. Entretanto, juntamente com a figuração da Santíssima Trindade; de anjos e santos; Nossa Senhora e o menino Jesus; dos antepassados de Jesus desde Abraão até São José estão os símbolos pagãos do zodíaco. O pintor responsável pela ornamentação da igreja foi –

segundo a *História da Igreja de São José* afixada dentro do templo e assinada pelos missionários redentoristas – o alemão Guilherme Schumacher. Ali está também a informação de que os símbolos do zodíaco pintados nas naves laterais indicam que Deus é o Senhor da história e do tempo. Na abside daquele templo, bem como no Santuário de São Geraldo em Curvelo, Minas Gerais – criado também pelos redentoristas no início do século XX – (NETO 2006, p. 95), há pinturas parietais com os quatro elementos do zodíaco: ar, água, terra e fogo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações da astrologia e dos símbolos do zodíaco no universo cristão são motivos de encantamento e admiração. Extremamente numerosas na Itália católica e em outros países da Europa, desde a Idade Média, só foram encontradas em dois templos no Brasil, já do século XX. Tão distintos tempos e espaços comprovam a energia de permanência (*Nachleben*) desses elementos.

Arte e astrologia comungam o lugar intermediário entre a atitude mágica e a racional, sendo que a astrologia é ao mesmo tempo ciência e idolatria. Arte e astrologia são, pois, intermediárias entre o medo humano diante do mundo (e da sua própria finitude) e a linguagem matemática; entre religião e ciência.

O caráter preditivo da astrologia atende a algumas necessidades essenciais do ser humano como a de se comunicar com o transcendente e de saber dos acontecimentos porvindouros, na tentativa de dominá-los. Por serem essenciais, essas necessidades e características ultrapassam tempos e espaços, como mostra Warburg ao abordar as transmitências do legado antigo na arte moderna. Assim, a sobrevivência dos símbolos da astrologia no mundo cristão representa a sobrevivência da atitude essencialmente fóbica do homem diante do universo e de uma tentativa de seu enfrentamento.

A resistência do antigo é também um sintoma de uma realidade tão óbvia quanto invisível em tempos conservadores: a civilização humana é essencialmente

sincrética e produto de intercâmbios culturais imemoriais, migrações de processos e inúmeras interferências que por vezes se retroalimentam. Assim, a astrologia e o zodíaco que migraram de oriente a ocidente, desde tempos longínquos e em diferentes momentos da história da humanidade, aparecem em igrejas no Brasil, em adornos do século XX.

O ser humano na concepção de Warburg, este ser que se move em meio a dores, luto, medos e paixões, tenta se apropriar da realidade e se orientar no mundo por meio da arte (produto de um processo vital polarizado entre *ethos* e *pathos*) e também da astrologia. Arte e astrologia comparecem, portanto, como forças acolhedoras diante da dilaceração inevitável da vida. Agarrar e sobrepujar a vida, se distanciar do imediatismo construindo um objeto de representação mental ou visual, eis o escopo primeiro e perene da arte. Orientar-se no mundo aterrorizante e dominar o futuro individual e coletivo, eis o intuito primário da astrologia. A arte que representa a astrologia é, pois, essencialmente humana, porque resultado das dores essenciais dos seres humanos, independentemente das variáveis de tantos tipos que aparentemente nos diferenciam.

Enviado em: 22/10/22 - Aceito em: 12/01/23

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, João Teixeira de. Cidade Moderna, Igreja Persuasiva: A Legitimação de uma Nova Capital para Minas através da Igreja São José. e-hum Revista Científica das áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte, vol. 6, n.º 2, Agosto/Dezembro de 2013. <http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v6i2.1292> Acesso em 30, set. 2022.

BEZOLD, Friedrich Von. Astrologische Geschichtsconstruction im Mittelalter. Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft Bd. 8 (1892), 29-71. *In*: AVILÉS, Alejandro García. Alfonso X, Albumasar y la Profecía del Nacimiento de Cristo. **IMAFRONTÉ**, Murcia, n. 8-9, p. 189-200, 1992-1993.

BÍBLIA. Sagrada bíblia católica: Antigo e Novo Testamentos. Carta de São Paulo aos Romanos. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

BÍBLIA. Sagrada bíblia católica: Antigo e Novo Testamentos. São Paulo Carta a Timóteo. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

BOLL, Franz. **Sphaera: Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder**. Dresden: Teubner, 1903, 564 p.

_____. BOLL, Franz. Die Geburt des Kindes. Deutsche Literaturzeitung, n.s. XLV, 1924, p. 769-782. *In*: GHELARDI, Maurizio. Introduzione. Magia Bianca. *In*:

BEZOLD, Carl; BOLL, Franz. **Le stelle: credenza e interpretazione**. Traduzione di Maurizio Ghelardi e Susanne Müller. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

BUHLER, Stephen M. Marsilio Ficino's De Stella Magorum and Renaissance views of the Magi. **Renaissance Quarterly**, v. 43, n. 2, p. 348-371, Summer 1990.

CALDEIRA, Altino Barbosa. A conservação do patrimônio histórico, arquitetônico e urbano do conjunto da Igreja de São José de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. **Disegnarecon**, Numero Speciale DoCo 2012 – Documentazione e Conservazione del Patrimonio Architettonico ed Urbano. P. 81-86 disponível em <https://disegnarecon.unibo.it/article/view/3278> acesso em 28.9.2022). Acesso em 30, set. 2022.

GASPARRO, Sfamini Giulia. La sibila: voce del Dio per pagani, ebrei e cristiani: un modulo profetico al croce via delle fede. *In*: CHIRASSI, Ileana; SEPPILLI,

TuLlio (éd.). **Sibille e linguaggi oracolari**: mito, storia, tradizione. Atti del convegno Macerta-Norcia, 20-24 settembre 1994, Macerata. Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999. p. 505-553.

GHELARDI, Maurizio. Introduzione. *Magia Bianca*. In: BEZOLD, Carl; BOLL, Franz. **Le stelle**: credenza e interpretazione. Traduzione di Maurizio Ghelardi e Susanne Müller. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

_____. *Magia Bianca*. Aby Warburg e l'astrologia: un «impulso selvaggio della scienza». In **Aby Warburg astrológica saggi e appunti 1908-1929**. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 2019.

_____. Introduzione. In **WARBURG, Aby. Fra Antropologia e Storia Dell'arte saggi, conferenze e frammenti**. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 2021.

HEBERMANN, Charles George, **The Catholic Encyclopedia**, Volume 12: Philip II-Reuss Grand Rapids, Copyright Christian Classics Ethereal Library, 2005, p. 74 e 104.

LERNER, R. E. Medieval Prophecy and Religious Dissent. **Past and Present**, n. 72, p. 3-24, agosto 1976.

MAGNANI, M. C. A. O. Sibilas: a sobrevivência das profetisas pagãs no mundo cristão. **HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, v. 17, n. 54, 31 dez. 2019, p. 1571.

MATERNO, Firmico. **Mathesis**, 1, 10, 14; 5, praef.3. In: BEZOLD, Carl; BOLL, Franz. **Le stelle**: credenza e interpretazione. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

NETO, L. D. **Das terras baixas da Holanda às montanhas de Minas**: uma contribuição à história das missões redentoristas durante os primeiros trinta anos de trabalhos em Minas Gerais. 2006. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

NORDEN, Eduard. **Die Geburt des Kindes. Geschichte Religiösen Idee.** Bremen: Dogma, 2013.

PARERA, Leticia Bañares. El conocimiento profético, entre la razón y la fe. *In:* BAIXAULI, M. L. *et al.* (org.). **Fe y razón.** Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 1999. p. 171-176.

RANIERI, Elena Maria. **L'immagine del mondo nel Rinascimento europeo.** Venezia: Università Ca' Foscari Venezia, 2018.

SADAN. **I segreti astrologici di Albumasar.** A cura di VESCOVINI, Gabriela Federici. Torino: Nino Aragano Editore, 2000.

SAXL, Fritz. **La storia delle immagini.** Bari: Editore Laterza, 1982.

_____. **La fede negli astri: dall'Antichità al Rinascimento.** Torino: Bollati Boringhieri, 2016.

_____ y PANOFSKY, Erwin. **Mitología Clásica en el Arte Medieval.** Buenos Aires: Sans Soleil, 2016.

SARACINO, Francesco. Luis de Morales e l'oroscopo Di Gesù. **Gregorianum**, vol. 91, no. 2, 2010, pp. 300–25. JSTOR. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/23582078>. Acesso 27 Sep. 2022

SETTIS, Salvatore. Presentazione. SEZNEC, Jean. **La sopravvivenza degli antichi dei: saggio sul ruolo della tradizione mitológica nella cultura e nell'arte rinascimentali.** Torino: Bollati Boringhieri, 2015.

SEZNEC, Jean. **La sopravvivenza degli antichi dei: saggio sul ruolo della tradizione mitológica nella cultura e nell'arte rinascimentali.** Torino: Bollati Boringhieri, 2015.

SMOLLER, Laura Ackerman. Teste Albumasare cum Sibylla: astrology and the Sibyls in medieval Europe. **Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences** 41, Arkansas, 2010, p. 76–89.

TEIXEIRA, Felipe Cabral Teixeira. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. In **História da historiografia**, Ouro Preto, número 05, p.134-147, setembro 2010.

VERARDI, Donato. Gli astri, gl'angeli e li vescovi. Le fonti patristiche e medievali del pensiero astrologico di Sisto V, In **Rivista di Storia e letteratura religiosa**, XLVVII, 1, pp. 147-156, 2011.

VESCOVINI, Graziella Federici. **Medioevo magico. La magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV**. Torino: UTET 2008, 494 p.

_____. La storia astrologica universale. L'oroscopo delle religioni tra Medioevo e Rinascimento. **Philosophical Readings Issue VII – Number 1 – Spring 2015** p. 8-41.

VICENTE, Rodrigo Fernandes. A Convergência dos Astros: fé, ciência e astrologia na Idade Média. In **Mythos: Revista De História Antiga e Medieval**, Ano IV, Número I, 2020, p.119-256

WARBURG, Aby. **Astrológica saggi e appunti 1908-1929**. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 2019.

_____. **Fra Antropologia e Storia Dell'arte saggi, conferenze e frammenti**. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 2021.

Contribuições do Ensaio como narrativa para a Arte em Henri Focillon

Contributions of the essay as a narrative for art in Henri Focillon

Lorena Fonseca¹

RESUMO

Este artigo tem por objetivo apresentar a relevância do ensaio como narrativa para a História da Arte através da reflexão acerca da obra *Vida das formas* de Henri Focillon. Nesse livro, Focillon analisou as qualidades do objeto artístico enquanto forma, apoiado em conceitos que interagem com o universo da obra, equivalentes ao mundo, ao espaço, à matéria, à mente e ao tempo. Ao contrário de escritos com tendências científicas cujos autores perscrutam a obra de arte ofuscando as subjetividades e dúvidas da escrita. O ensaio, por sua vez, anuncia o objeto pelo caminho da incerteza e da espontaneidade. Deste modo, foi preciso levar em conta alguns elementos da construção do ensaio, enquanto forma literária específica, para se compreender o estilo livre pelo qual Focillon abordou o tema da forma na obra de arte.

Palavras-chave: Ensaio, Focillon, forma, obra de arte, historiografia da arte.

ABSTRACT

This article aims to present the relevance of the essay as a narrative for the History of Art through reflection about the work *The Life of forms in art* by Henri Focillon. In this book, Focillon analyzed the qualities of the artistic object as a form, supported by concepts that interact with the universe of the work, equivalent to the world, space, matter, mind and time. Contrary to writings with scientific tendencies whose authors scrutinize the work of art overshadowing the subjectivities and doubts of writing. The essay, on the other hand, announces the object through the path of uncertainty and spontaneity. In this way, it was necessary to take into account some elements of the construction of the essay, as a specific literary form, in order to comprehend the free style with which Focillon approached the theme of form in the work of art.

¹ Historiadora (UFMG) e mestra em História e Crítica de Arte (PPGAV/UFRJ),
lorennafs@gmail.com

Keywords: Essay, Focillon, form, work of art, art historiography

No momento em que é pensado a questão da forma na arte em Henri Focillon, verifica-se a referência de sua mais conhecida obra, o ensaio *Vida das formas*, do ano de 1934. Em muitas investigações sobre o pensamento do autor, no entanto, é percebida a carência de reflexão sobre o gênero literário desse livro. Ainda que muitas vezes os intérpretes abdicuem de explorar as qualidades literárias do ensaio de Focillon, por outro lado, é necessário, aqui, ater-se àquilo que qualifica o ensaio, concomitante à manifestação de reflexões do autor. Diante disso, deve-se considerar os elementos da construção narrativa do ensaio, para a compreensão das ideias propostas nesse texto de Henri Focillon.

Segundo Hayden White, a teoria literária seria relevante para a compreensão da escrita histórica, por essa razão, a linguagem não poderia ser tratada como um conjunto de formas vazias que são preenchidas por conteúdos factuais e pré-existentes do mundo. Antes de se introduzir a linguagem em uma narrativa, ela já se encontra no mundo de antemão e em si ela carrega elementos expressivos². A linguagem dos discursos, tanto historiográficos como fantásticos, constitui-se concomitante em *forma* e *conteúdo* e, nela, não haveria uma oposição entre esses termos. Ao considerar, assim, a ação desses elementos no texto, isso permite perceber “em que medida esse discurso constrói seu assunto no próprio processo de falar sobre ele”³. Diante disso, para as investigações da historiografia da arte, é necessário entender de que maneira as narrativas são articuladas, não apenas salientando o conteúdo do discurso, mas entendendo de que maneira ele é escrito, sendo indissociável a forma do conteúdo.

O ensaio seria a narrativa pela qual Henri Focillon buscou apresentar suas ideias sobre a forma na obra de arte. Esse tipo de texto seria uma alternativa para os historiadores da arte, afim de refletir sobre o objeto de maneira descontraída, sem a pretensão de tratá-lo de modo a concluir o debate. Nesse gênero, além disso,

² WHITE, Teoria da Literatura e a escrita da história, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 26

haveria certa liberdade e jogo na escrita, sendo algo flexível que, de certa maneira, viabilizaria a produção de sentido. O ensaio seria um escrito que tenciona a reflexão do objeto pelo caminho da incerteza e da espontaneidade. Focillon se utiliza desse recurso para apresentar sua meditação sobre a vida das formas. Nesse tipo de texto não buscaria a definição unilateral dos conceitos, mas promoveria a desobstrução dos significados. Dessa maneira, o ensaio não se encaixaria no ideal de certeza cientificista em que não haveria lugar para expor as dúvidas e as inconstâncias.

De acordo com João Barrento, o ensaio pode ser considerado um “gênero intranquilo”⁴. Esse gênero está relacionado ao fragmento, nele não se teria uma busca pela projeção de totalidade a respeito do objeto explorado, pois não haveria o propósito ideal de apreendê-lo plenamente. Barrento apresenta o ensaio como um gênero sem gênero, por não haver necessariamente uma regra de escrita. No ensaio se presencia a mistura de gêneros, em que cada texto nascido seria algo singular,

Joga-se sempre entre sinceridade e ironia, ou entre reflexão e ficção. É um romance sem nomes próprios (Barthes), uma aventura do sentido. Desafia as leis da gravidade: da seriedade e do peso dos gêneros maiores. Faz-se, desfaz-se, refaz-se numa zona-limite de risco e ameaça⁵.

O ensaio permite o jogo e a provisoriedade ao mesmo tempo que se analisa o objeto. Nesse gênero, não se teria o intuito de oferecer um fechamento narrativo. No que lhe diz respeito, ele é caracterizado por sua atividade crítica retórica e pelo intenso uso de imagens e metáforas. Nele, os autores, muitas vezes, manifestam-se por meio dos advérbios de dúvida, colocando em evidência o questionamento e a incerteza em vez de darem a afirmação final sobre o objeto. É pelas definições provisórias que se constrói a narrativa, o autor se liberta de determinismos conceituais, desimpedindo de dar a palavra final sobre o assunto abordado. É por esse motivo que o ensaio não conduziria o objeto a seu arremate, pelo contrário, ele possibilitaria a abertura interpretativa; assim, poderíamos chamá-lo de

⁴ No livro “O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento”.

⁵ BARRENTO, O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento, p. 27.

prelúdio, tomando emprestada a terminologia da música, em vez de tratá-lo como um poslúdio. A crítica exercida no ensaio pode ser vista como uma reflexão infinita, sendo aquela que não procura dar a última palavra ao objeto. É nesse gênero que levantam lacunas necessárias sobre o objeto refletido para sempre deixá-lo transponível⁶. De tal maneira, a seguir foram transmitidos alguns trechos do ensaio *Vida das formas* de Henri Focillon, considerando certos elementos constitutivos desse gênero.

É notório essas características dadas no ensaio de Focillon. Em várias passagens de *Vida das formas*, é possível observar o uso da metáfora e da reflexão direcionada para o plano da incerteza, como nota-se a seguir:

Assim se acumula ao redor da obra de arte a vegetação exuberante com a qual seus intérpretes a decoram, às vezes a ponto de nos ocultá-la inteiramente. E, no entanto, a sua natureza (seu aspecto fundamental) é acolher todos esses possíveis. Talvez porque eles estejam nelas misturados.⁷

Ao abordar o universo interpretativo da crítica e da análise da obra de arte, Focillon faz uma comparação implícita entre os enfeites produzidos por essas narrativas e a ideia de vegetação exuberante. Percebe-se certa crítica a tantos “floreios”, quer dizer, aos excessos fornecidos por essas decorações interpretativas, as quais, muitas vezes, são capazes de esconder a própria obra de arte. Na edição brasileira, a palavra traduzida para o verbo “ocultar” seria, no original em francês, o termo *dérober*, o qual também pode ser traduzido como “furtar” ou “roubar”. Nesse sentido, entende-se que esse verbo no original daria mais potência ao ato autoritário da linguagem, por parte dos intérpretes, de, muitas vezes na narrativa, desviar ou roubar a própria obra de arte.

Na segunda parte do excerto em questão, Focillon se orientou em um movimento paradoxal, pois, ele entende que apesar de o comentário conseguir despojar a obra, em sua natureza, ela ainda é capaz de amparar todos esses possíveis movimentos interpretativos. Sob o emprego da dúvida, Focillon nos indica que essas vegetações estão, quiçá, mescladas no objeto artístico, pois este possui a característica de

⁶ ADORNO, O ensaio como forma, p. 17.

⁷ FOCILLON, *Vida das Formas*, p. 10.

acolher todas as leituras. No entanto, quando o autor apresentou essa situação de contradição da atividade interpretativa, ele considera a ocorrência de esse ofício estar, muitas vezes, ligado apenas ao interesse pessoal dos intérpretes. Devido ao fato de eles manipularem ou possuírem a obra de arte conforme as suas necessidades, acabam abafando o objeto com seus floreados.

Na ocasião em que Focillon ocupa-se da reflexão sobre a forma artística, o seu sentido seria atrelado ao *fazer* artístico, sobretudo pela potência inventiva desse ato. Assim, pode-se relacionar essa concepção de forma ao conceito alemão *Schöpfung*. Nessa proposta de Focillon, em se pensar a obra de arte a partir da sua própria forma, quer dizer, daquilo que lhe é específico, é possível promover um diálogo entre a proposta da “atenção desinteressada” iniciada em *Shaftesbury* e o juízo estético a partir do “prazer desinteressado” em Kant. Em desdobramentos do pensamento kantiano, é observado que, no ato contemplativo, haveria a ausência de um interesse próprio ou prático e ulterior, de tomar vantagem ou de fornecer utilidade ao objeto artístico, de qualquer interesse que não fosse a satisfação na percepção da obra. Por esse motivo, Focillon destacou, como componente necessário para prosseguir o estudo, o ato de se isolar a obra das causalidades de maneira provisória, no intuito de aprender a vê-la, pois ela estaria conjugada para visão. Desse modo, a obra de arte deveria ser analisada por um caráter contemplativo, pensada dentro de suas especificidades, antes de ocorrer a posse intelectual dela:

O autor destacou a suficiência da materialidade da obra artística e o seu aspecto insubstituível, pois a mais fecunda coleção de narrativas, comentários ou memórias feita pelos artistas, estes que poderiam ser os mais compenetrados pelos seus objetos ou os mais hábeis em retratá-los por palavras, não seria capaz de substituir a menor ou menos valiosa obra de arte. As narrativas sobre a arte, ainda que auxiliem os estudos artísticos, não podem substituir a materialidade e a existência visível da obra.⁸

Embora os objetos artísticos possam ter uma fortuna crítica pujante, para Focillon, esses textos não poderiam sobrepor o próprio objeto artístico. Mesmo se o artista deixasse depositórios abundantes de memórias e comentários, descrevendo com

⁸ FONSECA, Henri Focillon: O formalismo na História da Arte francesa, p. 30.

destreza e retratando de maneira extensiva a obra de arte, ela, em si, já teria valor na produção sensível do conhecimento. De certa maneira, aqui, até mesmo os manifestos não substituem as próprias obras, pois a narrativa não seria completamente suficiente para a compreensão delas. No entanto, Focillon não nega o valor das florestas interpretativas oferecidas à obra de arte, pois, como foi visto, o objeto teria a capacidade de receber essas narrativas, estando-as misturadas nele.

Segundo o filósofo Theodor Adorno, a experiência livre intelectual expressa no ensaio renuncia ao ideal de uma certeza infalível, logo, esse gênero pode desconsiderar a pretensão por uma “certeza indubitável”⁹. Nesse sentido, o ensaio tampouco define os conceitos unilateralmente, em um pleno sentido. No ensaio, todos os conceitos estão interligados e se sustentam mutuamente; nas palavras de Adorno “todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais”¹⁰. Percebe-se essa característica nitidamente em *Vida das formas*, uma vez que Focillon analisou, em seus capítulos, o terreno da forma na obra de arte sempre ligado a demais conceitos. O conceito de forma, organiza-se em harmonia juntamente ao “mundo”, o “espaço”, a “matéria, a “mente” e o “tempo”. Focillon apresentou o mundo das formas em diálogo e unidade a esses conceitos, uma característica encontrada no gênero do ensaio. A unidade entre a forma artística e outros elementos pode ser considerada, de algum modo, um movimento paralelo as ideias do crítico de arte alemão Konrad Fiedler. Este autor também averiguou uma superficialidade em tratar a forma separada da matéria, daquele pensamento dicotômico que já é encontrado na filosofia antiga desde Platão e Aristóteles, os quais tratavam ambos elementos em distinção. Por outro lado, para Fiedler, a matéria constitui por si mesma a sua forma. A separação idealista entre matéria e forma ou entre conteúdo intelectual e expressão, para Fiedler, é plenamente superficial: “Em uma obra de arte, a forma constitui por si mesma a matéria pela qual existe a obra de arte”¹¹

⁹ ADORNO, O ensaio como forma, p. 31.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ FIEDLER, De la esencia del arte p. 85. (nossa tradução)

Henri Focillon evidenciou, de maneira crítica, a necessidade de se desvencilhar da ilusão existente nas distinções clássicas entre forma e matéria, forma e fundo ou espírito e matéria:

As velhas antíteses, espírito-matéria, matéria-forma, nos obcecaram ainda com tanta força quanto o antigo dualismo entre forma e fundo. Mesmo que ainda reste algum vestígio de significação ou de comodidade nessas antíteses na lógica pura, aquele que quer compreender seja o que for a respeito da vida das formas deve começar por se libertar de tudo isso¹².

Por isso, de acordo com o autor, ainda que houvesse alguma comodidade ou significação para a lógica pura nessa antinomia clássica, apenas com o intuito de querer compreender o que seja a vida das formas, deveria se livrar dessas oposições. Focillon demonstrou que não se deveria interpretar matéria e forma como componentes separados e em divergência, uma vez que, ao analisar o objeto artístico, pensado a partir dessa dualidade, poder-se-ia estorvar a compreensão dele. O autor também expressou o que seria a relação entre matéria-forma. Diferentemente da proposta de dualismo em Aristóteles, em que a forma determinaria a matéria. Segundo Focillon, a matéria teria ação sobre a forma. A matéria possui sua própria forma; ela tem cor, textura e consistência, e a particular forma da matéria poderia estimular, desenvolver ou limitar a vida das formas¹³. A forma do objeto artístico se evidencia no domínio particular e técnico onde ele se exerce; ela é moldada pelo espaço e pela matéria, e “a forma não é indiferentemente arquitetura, escultura ou pintura”¹⁴. Nesse ponto, a forma não seria distinta da própria obra de arte, pois, para Focillon, ela é forma.

Em oposição também ao caráter de forma platônico e da ideia imutável, a forma, de acordo com Focillon, além de fazer presença no mundo visível, também está sujeita à mutabilidade. Quando Focillon expôs o diálogo das formas com o espaço, é vista uma noção volúvel: apesar de o espaço ser um local da forma, a ocorrência dela não se limitaria à espacialidade, pois a forma não acontece apenas neste local determinado. O autor propõe uma correlação entre esses conceitos: ainda que a forma trate o espaço em harmonia com as suas necessidades, ele é móvel e

¹² FOCILLON, Vida das formas, p. 66.

¹³ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

variável, e, de certa maneira, o espaço molda a forma, havendo uma relação de reciprocidade.

Como foi dito, a obra de arte é forma; ela se faz presente no espaço e no mundo enquanto forma, por isso deve-se refletir sobre este aspecto precipuamente: “A obra de arte é dimensão do espaço, ela é forma, e é isso que é preciso considerar em primeiro lugar”¹⁵. É possível entender a proposta do autor, nesse sentido, como um apreço da condição própria da obra, a qual condiz com a sua fisionomia, com sua presença no mundo. O conceito de forma, para ele, teria amplitude expressiva e significativa. Ao citar Balzac na sentença: “Tudo é forma, e a própria vida é uma forma”¹⁶, percebe-se a extensa noção do que seria a forma, pois todas as atividades humanas resultariam em formas, e estas seriam a manifestação de toda ação, inclusive a artística. Assim, existiria uma íntima relação entre a vida e as formas, nas ideias de Focillon, pois “A vida é forma, e a forma é a feição da vida”¹⁷.

De acordo com Adorno, o ensaio pode ser considerado uma forma artística. Esse texto literário se aproximaria da autonomia estética e provocaria certo tipo de resistência aos escritos de ambição científica, pois o ensaio se aproximaria do objeto, delegando a liberdade de espírito e de escrita. Adorno demonstrou que, no projeto positivista, de maneira oposta, haveria a pretensão de recusar os níveis de subjetividade do autor, por isso o objeto da análise não poderia ser apresentado de modo poético¹⁸. Nesses escritos, em que há uma exigência vasta de pretensão científica, os componentes de forma e conteúdo da narrativa seriam separados. Com relação a essa segmentação, Adorno indaga: “Como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?”¹⁹. Para esse filósofo, dentro deste “purismo científico”, existiria uma indiferença pelas formas de linguagem que apresentam os objetos, pois, nessa narrativa, não se

¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ ADORNO, O ensaio como forma, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

poderia mostrar disposições expressivas ao interpretá-los, em consequência dessas “tendenciosas” expressões poderem ameaçar a pretensão de objetividade pura²⁰.

Não seria difícil observar essa aspiração cientificista em estudos da arte entre os séculos XIX e XX. Percebe-se um bom modelo no texto *l’Institut d’art de l’Université de Lille*, do historiador da arte François Benoît, contemporâneo de Focillon. Nele, é discorrida a sua ação em defesa da objetividade científica e de rejeição a elementos expressivos. Quando Benoît explanou a respeito da crítica de arte, para ele esse estudo não poderia ser baseado em um sentimento pessoal, e sim por “leis físicas e regras técnicas”²¹. Para esse autor, ainda ligado a uma estética do belo, o historiador da arte jamais poderia fazer “literatura”²². É possível entender esse direcionamento como uma tentativa de eliminar o impulso poético das narrativas da História da Arte. Entretanto, não se pode rejeitar a relevância que a poética tem para esses escritos, em razão de trazer elementos que ajudam a flexibilizar a linguagem ou até mesmo produzir maior intensidade e significados para as ideias apresentadas. Desse modo, a linguagem literária seria um potente elemento de aproximação entre a realidade e a escrita.

Como Adorno demonstrou, o ensaio seria uma forma estética para se falar do objeto; nele, não se buscaria uma construção fechada do objeto nem se utilizaria artifícios da indução ou de dedução²³. Para o autor, a autonomia estética desse gênero literário pode ter sido tomada emprestada pelo próprio domínio da arte. O ensaio, contudo, se difere do objeto artístico devido aos conceitos, que é o seu meio específico. Adorno nos indicou que o ensaio não seguiria as regras da ciência e de teorias organizadas; nele, a incerteza e o método estariam lado a lado, afinal, “a felicidade e o jogo são essenciais”²⁴. Ao contrário da lógica cientificista e da tentativa de apresentar o objeto de modo puro, universal, imutável e coerente, no ensaio não haveria nenhum problema em se debruçar por elementos mutáveis, efêmeros, contraditórios, transitórios e lacunares. De acordo com esse filósofo, o

²⁰ *Ibid.*

²¹ BENOÎT, *l’Institut d’art de L’Université de Lille*, p. 62.

²² *Ibid.*

²³ ADORNO, *O ensaio como forma*, p. 28.

²⁴ *Ibid.*

ensaio resistiria “à violência do dogma” e não buscaria a construção de uma estrutura filosófica²⁵. O ensaio se eleva pela contradição, os paradoxos são elementos importantes na narrativa:

Este [o ensaio] leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total.²⁶

Como foi dito, para Adorno, o ensaio habita na região do despropósito; nele, não haveria espaço para a fascinação na apresentação do objeto buscando apenas a finalidade última. Ademais, a pausa se faz presente: “diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos”²⁷.

No que diz respeito à reflexão de Focillon acerca da ligação entre a forma e a mente. Antes de pensarmos sua abordagem do elo entre esses dois termos, é necessário dizer que, apesar da edição em português traduzir o termo *esprit* para o conceito espírito, no francês essa palavra também pode significar *mente*, como no alemão o termo *geist* pode ter essas duas traduções. Como foi apresentado, a forma permeia o domínio do espaço e da matéria; ademais, Focillon indica que, antes de se presentificar no mundo visível, a forma seria uma visão da mente. A forma na mente poderia ser considerada, também, como “especulação sobre a extensão reduzida à compreensão geométrica”²⁸. Percebe-se, aqui, uma tentativa de ordenamento das formas no âmbito da mente. Segundo Focillon, as formas vertem certos movimentos da mente quando se encontram no espaço, e isso ocorre quando elas se misturam com a vida²⁹. Por esse motivo, da mesma maneira que a forma difunde vivência na matéria-espaço, ela também estaria na mente, pois ela se propaga no imaginário humano. Focillon apontou algumas indagações sobre a vivência das formas na mente, de qual maneira elas estariam no pensamento, como

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁸ FOCILLON, Vida das Formas, p. 66.

²⁹ *Ibid.*

elas se comportariam e qual seria seu movimento antes de elas se incorporarem. O autor utiliza algumas imagens para tal problema:

Será que elas [as formas] vivem como deusas mães em uma região diferente de onde vêm a nós quando as evocamos? Ou, então, que se desenvolvem lentamente, nascidas de um germe obscuro, como os animais? Deve-se pensar que, nos espaços ainda não dimensionados nem definidos da vida espiritual, elas se enriquecem de forças desconhecidas que não seríamos capazes de nomear e que lhes conferem para sempre o prestígio da originalidade?³⁰

Ao relatar esses problemas, Focillon não procurou dar-lhes uma resposta final, pelo contrário, ele admite, por especulação, que tais pontos permaneceriam sem respostas ou até mesmo sem uma resposta efetiva. Ao mesmo tempo que poderia permitir uma compreensão geométrica das formas na mente, os seus espaços não seriam mensurados ou descritos. Ademais, existiriam obstáculos em se estabelecer uma oposição entre espírito e matéria, (forma e mente): “Achamos que não há antagonismo entre espírito e forma e que o mundo das formas no espírito é idêntico, em seu princípio, ao mundo das formas no espaço e na matéria: entre eles há apenas uma diferença de perspectiva.”³¹.

Convém, aqui, fazer uma aproximação do autor com a filosofia de Henri Bergson, apesar de Focillon não nos deixar referências a esse filósofo em *Vida das formas*. Bergson é conhecido por sua crítica à antinomia cartesiana entre a mente-corpo ou mesmo da distinção radical presente entre o idealismo e o realismo. Desde René Descartes, esses dois elementos, mente e corpo, são expostos como duas substâncias inteiramente distintas. Segundo Bergson, entretanto, no ato da experiência existiria uma relação ininterrupta de ida e volta entre o corpo e a mente; assim, esses componentes não poderiam ser tratados como substâncias distintas. Ainda que Bergson apresente uma proposta claramente dualista em *Matéria e Memória*, ele afirmou que tanto o idealismo como o realismo seriam teses excessivas oferecidas à concepção da matéria. De acordo com o autor, um objeto não teria sua existência apenas na mente: “é falso reduzir a matéria à representação que temos dela, falso também fazer da matéria algo que produziria

³⁰ *Ibid.*, p. 87.

³¹ *Ibid.*

em nós representações, mas que seria de uma natureza diferente delas”³². Com o intuito de decifrar esse problema filosófico, Bergson apresentou a matéria como um “conjunto de imagens”, por isso “consideramos a matéria antes da dissociação que o idealismo e o realismo operaram entre sua existência e sua aparência, pois seria algo além que uma simples representação e ainda menos que uma coisa intitulada pelo realista”³³. De acordo com o autor, o objeto teria a existência em si, e, ao mesmo tempo, o objeto é a imagem dele mesmo enquanto é percebido:

O objeto é bem diferente daquilo que se percebe, que ele não tem nem a cor que o olho lhe atribui, nem a resistência que a mão encontra nele. Essa cor e essa resistência estão, para ele, no objeto: não são estados de nosso espírito, são os elementos constitutivos de uma existência independente da nossa. Portanto, para o senso comum, o objeto existe nele mesmo e, por outro lado, o objeto é a imagem dele mesmo tal como a percebemos: é uma imagem, mas uma imagem que existe em si³⁴.

É observada, aqui, uma proposta de teoria da imagem a partir da percepção para se entender a relação entre a representação e a coisa; a matéria é diferente daquilo que se percebe e, ao mesmo tempo, é a própria imagem dela enquanto é percebida. Focillon, apesar de não adentrar nos ramos da teoria da imagem, apresentou a forma em uma unidade entre a matéria e a mente. De acordo com ele, as ideias e a vida afetiva do artista seriam formas. O artista desfruta da vida e está imerso nela; ainda que seja, antes de tudo, ser humano, ele opera por elementos da natureza e seria capaz de potencializar um privilégio ao “criar metáforas, recordar, imaginar e sentir através de formas”³⁵. A atividade da mente, assim como a da vida, para Focillon³⁶, é uma operação e um fenômeno formal. O artista presentifica aos nossos olhos a própria técnica da mente, ele “dá-nos uma espécie de moldagem desta técnica que podemos ver e tocar”³⁷. Segundo Focillon, os artistas podem criar formas com seus impulsos, como os desejos, as cóleras, as ternuras e os amores. Para o autor, a forma é a própria ação do sentimento; ela não seria a alegoria ou símbolo dele, como muitas vezes pode ser dissimulado. Para Focillon: “a forma é

³² BERGSON, *Matéria e Memória*, p. 1.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 2.

³⁵ FOCILLON, *Vida das Formas*, p. 93

³⁶ *Ibid.*, p. 88.

³⁷ *Ibid.*

uma atividade peculiar do sentimento; ela não seria alegoria ou símbolo do sentimento, mas sim a ação dele, por isso a forma não seria a representação das emoções; ela as traduz por meio da prática”³⁸.

No que concerne a forma e o tempo³⁹, Focillon mostra o problema de maneira paradoxal, elevando a relação entre arte e tempo ao lugar da incerteza, como na passagem a seguir:

Será esta maravilha [a arte], ao mesmo tempo fora do tempo e sujeita ao tempo, um simples fenômeno de atividades das culturas em capítulo geral? Ou será um universo que se junta ao universo, e que possui suas próprias leis, suas matérias, seu desenvolvimento, uma física, uma química, uma biologia, e que engendra uma humanidade à parte?⁴⁰

É visível nesta passagem, e inclusive em outras, a dubiedade apresentada por Focillon da condição temporal da obra de arte. O autor “expôs o paradoxo que a obra de arte apresenta diante do tempo: se ela estaria fora dele ou sujeita a ele; se ela seria uma atividade específica ou se estaria submetida às outras ocupações”⁴¹. Por fim, segundo Focillon, a obra de arte poderia simultaneamente se conectar com a cultura e os movimentos históricos de sua época, e ainda ter em si uma historicidade própria, sendo um movimento de ruptura que não se resumiria aos eventos externos a ela.

No que diz respeito à historiografia da arte, é necessário atentar-se para as formas de linguagem dos discursos, com o intuito de se compreender melhor o texto. A linguagem existe previamente e leva consigo elementos expressivos, composta de forma e conteúdo. Assim, ao passo que a narrativa constrói o conteúdo, ela o apresenta propriamente sobre formas. O ensaio, no que lhe concerne, se coloca como possibilidade de narrativa para os historiadores da arte, uma vez que permite o jogo e a escrita despretensiosa. Focillon se utiliza desse tipo de texto apresentando de maneira fluida a importância da obra de arte. Em resumo, foi visto a escolha do autor em meditar sobre a forma artística pela via do ensaio, uma

³⁸ FONSECA, Henri Focillon: O formalismo na História da Arte francesa, p. 42.

³⁹ Esse assunto é desenvolvido pela autora no artigo “O problema do tempo na obra de arte: releituras de Henri Focillon”.

⁴⁰ FOCILLON, Vida das Formas, p. 10.

⁴¹ FONSECA, O problema do tempo na obra de arte: releituras de Henri Focillon, p. 171.

narrativa pela qual é desenvolvida uma “teorização” líquida, oferecendo a liberdade de sentido e de determinações. Por isso, a sua *Vida das formas* não seria uma resposta conclusiva aos problemas da obra de arte, mas segue na abertura de caminhos projetivos. Nesse livro, o autor apresentou a relevância da obra de arte enquanto forma artística, interpretada juntamente ao fazer artístico e em especial enfatizando a potência inventiva desse ato. Por isso, é necessário se atentar para obra de arte enquanto produção sensível do conhecimento, tendo consideração pela condição própria dela. Para tal propósito, Focillon apresentou o caráter dicotômico e até paradoxal da existência da forma artística, sem se limitar às definições unilaterais. Foi capaz de traduzir dubiedades do objeto, sendo bastante evidenciado na sua forma de escrita que se diferencia de textos sobretudo científicos.

Recebido em: 20/11/22 - Aceito em: 13/01/23

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor O ensaio como forma. In: ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. 1ª. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 15-45.

BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BENOÎT, François. Institut d'art de L'Université de Lille. *Revue de Synthèse Historique*, Paris, XXVIII-1, fev. 1914. p. 59-62.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FIEDLER, Konrad. *De la esencia del arte*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1958.

FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Paris: Librairie Ernest Leroux, 1934.

_____. *Vida das Formas: seguido de elogio da mão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FONSECA, Lorena. *Henri Focillon: O Formalismo na História da Arte Francesa*. Monografia – Departamento de História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

_____. O problema do tempo na obra de arte: Releituras de Henri Focillon. *ARS (São Paulo)*, 19(41), 2021, 166-212. Disponível em: <
<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/174836> >

WHITE, Hayden. Teoria da Literatura e a escrita da história. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, p. 23-48.

Corpo: uma partilha reflexiva que atravessa a Arte e a Arquitetura¹

Body: a reflexive sharing which crossed Art and Architecture

Yasmin Elganim Vieira²

RESUMO

De modo cintilar, o artigo propõe uma reflexão sobre o corpo, ponto comum e fulcral que atravessa a discussão da arte e da arquitetura. Sem desejo de propor uma classificação para o corpo, demonstra-se algumas de suas estruturas e propriedades sensíveis e concomitantes: ser abertura, ser pele, ser espacial e ser movimento. Esses desdobramentos sucedem-se de escritos de teorias da corporeidade da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e do desconstrutivismo de Jean-Luc Nancy, e da análise da representação do corpo nas esculturas modernas de Giacometti, Rodin e Brancusi. Justapostos costumam uma sensibilidade de questões que permite fomentar a noção de *corpo em situação*. Aqui, a filosofia e a arte se dão como paisagem teórica e crítica para a disciplina da arquitetura e descortinam, com essa noção, uma questão fundamental para a discussão arquitetônica: o espaço como um processo vivo, móvel e fugaz.

Palavras-chaves: Corpo. Espaço. Merleau-Ponty. Nancy. Escultura.

ABSTRACT

In a scintillating way, the article proposes a reflection on the body, a common and central point that crosses the discussion of art and architecture. With no desire to propose a classification for the body, some of its sensitive and concomitant structures and properties are demonstrated: being openness, being skin, being spatial and being movement. These developments follow from the writings of theories of corporeity from Maurice Merleau-Ponty's phenomenology and from

¹ Este texto é um desdobramento de: VIEIRA, Yasmin Elganim. Uma arquitetura ao corpo: investigações sobre a profundidade fenomenológica para a potencialização da percepção no espaço construído. Orientação: Stéphane Huchet. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU), Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EA-UFGM), Belo Horizonte, 2020. Essa dissertação foi conduzida na área de concentração “Teoria, Produção e Experiência do Espaço” e linha de pesquisa “Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e suas relações com outras Artes e Ciências”.

² Pesquisadora independente, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais (2020) / E-mail: yasminelganim@gmail.com

Jean-Luc Nancy's deconstructivism, and from the analysis of the representation of the body in modern sculptures by Giacometti, Rodin and Brancusi. Juxtaposed weave together a sensitivity of issues that allows for the fostering of the notion of the body in a situation. Here, philosophy and art are presented as a theoretical and critical landscape for the discipline of architecture and, with this notion, reveal a fundamental question for the architectural discussion: space as a living, mobile and fleeting process.

Keywords: Body. Space. Merleau-Ponty. Nancy. Sculpture.

CINTILAÇÕES

Referenciado de diversas formas e de frente a diferentes contextos, o corpo sempre foi recorrente nos tratados e proposições arquitetônicas. No Renascimento, com o “Homem Vitruviano” de Leonardo da Vinci, o corpo era referência projetual, modelo figurativo e proporcional para a construção dos templos. No século XIX, houve uma consciência do corpo na arquitetura pelo viés sensível e de sua qualidade espacial, oriunda dos escritos do alemão Gottfried Semper. Contudo, logo no período moderno, ocorreu uma rejeição dos atributos decorativos da sua “arte de vestir” em favor de um pensamento mais racionalista. Isso foi expresso, sobretudo, pelo funcionalismo moderno que negligenciou a relação entre corpo e arquitetura e pelas construções habitacionais da primeira metade do século XX, quando se pensou um edifício padronizado e produzido em série baseado no “Modular” de Le Corbusier. Na contemporaneidade, surgiram várias teorias divergentes sobre o corpo humano no discurso arquitetônico: neomarxista, pós-estruturalista (desconstrutivista) e fenomenológica³.

Assim como na arquitetura, o corpo faz parte intrinsecamente da arte e está presente em toda a sua história: dos vestígios humanos nas paredes das cavernas às tumbas egípcias, das estátuas gregas que exalam o corpo perfeito ao corpo glorificado na arte medieval, da anatomia do Renascimento à corporeidade mais livre da modernidade para, enfim, a arte contemporânea o trazer encenado e em

³ NESBITT, Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965- 1995, 2006, p.74 – 79.

ação⁴. As teorias como neomarxista, pós-estruturalista e fenomenológica, presentes no discurso arquitetônico, também atravessam o campo artístico, problematizando o corpo de diferentes modos.

Realidade física, plena materialidade, ritmo de sangue, conjunto de tecidos, ossos, músculos, órgãos, o corpo se exhibe como o meio do homem viver, de ter um mundo e de se relacionar com ele. É o corpo que experimenta a arte e a arquitetura, porque ambas são da ordem do sensível, do tangível, do visível, do audível. É o corpo que funde todos os seus aspectos materiais e imateriais. A arquitetura só existe, verdadeiramente, na medida em que há habitantes, em que há corpos se movendo e experimentando a sua substância: seus espaços. E a arte só existe, verdadeiramente, quando possui um receptor. É pelo corpo que suas existências são percebidas e, é nesse sentido que o corpo se torna uma reflexão que interessa tanto a arte quanto à arquitetura: se definem-se reciprocamente.

Num sentido de aproximação, convergência, contaminação e interdisciplinaridade, o campo da arte e da arquitetura compartilham questões corpóreas e espaciais. Nesse texto interessa como a aproximação com a arte pode constituir um arcabouço crítico para a disciplina da arquitetura. As inúmeras reflexões que sustentam o campo plástico artístico, seja numa vertente mais construtivista ou pictórica, mostram-se muito atenta às questões de corpo e de suas dinâmicas, quanto questões de qualidade espacial e experimental propiciada pelo espaço. Se referindo à arte como campo plástico e à arquitetura como horizonte tectônico, Huchet escreve: “se não é possível afirmar que toda manifestação ‘plástica’ é sempre tectônica, fica claro que toda manifestação tectônica já é sempre ‘plástica’”⁵. Ou seja, questões plásticas que perpassam a arquitetura já fazem parte e estão sendo problematizadas no campo das artes. Situações arquitetônicas ocorrem nos Construtivistas Russos, nos *Environments*, no Minimalismo...

⁴ GOMBRICH, A História da arte, 2015.

⁵ HUCHET, *Campo tectônico e campo “plástico” - de Gottfried Semper ao grupo Archigram: pequena genealogia fragmentária*, p. 171.

Não é o objetivo aqui desdobrar esses momentos fundamentais da história dessa aproximação. Aqui, parte-se de uma abordagem menos convencional de aproximação: as esculturas modernas que representam o corpo. Ao trazerem estruturas e propriedades sensíveis, as esculturas modernas trouxeram o corpo para além do visível. Acredita-se que essa investigação possa chegar em camadas sensíveis e fomentar uma compreensão de corpo que deve perpassar na disciplina da arquitetura e abrir novas trocas experimentais e transdisciplinares com o campo da arte. Contudo, ressalta-se que, embora seja fértil qualquer diálogo entre ambas disciplinas, a aproximação de ambas não significa a diluição de suas especificidades e linguagens. Diferentemente da arte, a arquitetura possui constante interação entre movimento, experiência e, principalmente, com uma dimensão programática. Por isso, aproximá-las não significa negar suas especificidades, mas a partir do *comum* firmar ainda mais as suas existências, desenvolvê-las um em *seus* termos⁶.

PROPRIEDADES CORPÓREAS SENSÍVEIS

Uma multiplicidade de entendimentos, concepções e representações envolvem o corpo. Sem o objetivo de categorizá-lo, pretende-se explorar uma compreensão sensível do corpo intrinsecamente conectado com o seu entorno. Privilegia-se, nesse sentido, dentro do campo da filosofia, abordagens que respeitam a materialidade da exterioridade do que existe, sem restabelecer a divisão entre corpo e mundo. Articula-se a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e o desconstrutivismo de Jean-Luc Nancy que, apesar de terem diferenças em seus estudos, enfatizam o corpo que se quer aqui desenvolver: corpo como ser-no-mundo.

Merleau-Ponty abordou a noção de corpo como próprio: meio pelo qual o mundo existe para um sujeito. Sobre esse encontro entre o sujeito e seu corpo, ele

⁶ Para uma reflexão mais aprofundada sobre a relação entre arte e arquitetura ver: FOSTER, Hall. *O complexo arte-arquitetura*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, 285 e HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe. *Intenções Espaciais: A plástica exponencial da arte [1900-2000]*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012, 239 p.

escreveu: “não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes, sou meu corpo”⁷. Para o filósofo, o corpo se exhibe não no sentido de posse, mas de ser o homem. Por outro lado, Nancy argumenta que o corpo não é próprio, nunca é propriamente “eu”, porque o corpo precisa ser estrangeiro, ser outro, ser fora. Ou seja, “o corpo é *nosso* e nos é *próprio* na exata medida em que não nos pertence e se subtrai à intimidade do nosso próprio ser”⁸. O corpo é na medida que se abre para aquilo que não é. Tudo que o rodeia e o concebe se faz de intrusão, como se o corpo fosse apropriado por esse que não é ele e que, no entanto, se torna o estado mais adequado de existir.

Um eu extenso não existe: se eu é extenso, é porque está também entregue aos outros. Ou melhor, o extenso que eu sou, só o posso ser tendo-me retraído, subtraído, retirado e ob-jectado. [...] Os corpos são sempre e antes de tudo outros – assim como os outros são sempre e antes de tudo corpos. Desconhecerei sempre meu corpo [...].⁹

Contudo, ambas noções colocam o corpo como um ser que experimenta a realidade, que possui uma visão *sua* das coisas, pois “tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido”¹⁰.

Outra diferença entre os filósofos, na concepção de Merleau-Ponty, as definições de corpo como organismo não constituem as partes que o fazem existir, mas os seus desdobramentos como um corpo total, como uma unidade: a “totalidade do ser e sua própria presença no mundo, [...] se define pela ‘posse de si’”¹¹. Como bem figura nas esculturas de Alberto Giacometti, para Merleau-Ponty, o corpo se entrega de uma vez só (Figura 01). É por isso que, segundo Sartre, “é para dar expressão sensível a essa presença pura, a esse dom de si, a esse surgimento

⁷ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, p. 208.

⁸ NANCY, *58 Indícios sobre o corpo*, p. 53.

⁹ NANCY, *Corpus*, p. 30.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, p. 3.

¹¹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, p. 208.

instantâneo que Giacometti recorre à alongação”¹². O artista suprime as partes do corpo e busca o *inteiro* do homem, sua instantaneidade, sua unidade.



Figura 01: Alberto Giacometti, *Standing Woman*, bronze pintado, 166 × 16.5 × 34.2 cm, 1948. Coleção: The Museum of Modern Art, Nova York. Fonte: moma.org.

Já para Nancy, o corpo “não tem partes, uma totalidade, funções ou finalidade, [...] um corpo nunca está completamente inteiro”¹³. Isso porque ele compreende que o corpo, para receber aquilo que não é para ser o que é, precisa ter essa condição de não acabável. “O corpo é o ser-exposto do ser. É por isso que a exposição não pode ser a extensão de uma única superfície”¹⁴. Esse corpo fragmentado que defende Nancy se dá nas esculturas de Constantin Brancusi. Entalhados diretos na pedra ou madeira, Brancusi tira as protuberâncias, apaga, pouco a pouco, os traços do rosto, deixando apenas traços sugestivos que evocam o nariz, a boca, os olhos. Em sua inquietante exploração do corpo por meio da escultura, o corpo se encontra fragmentado, saturado, reordenado, invertido, contraído (Figura 02).

¹² SARTRE, *Alberto Giacometti*, p. 33.

¹³ NANCY, *Corpus*, p. 15.

¹⁴ NANCY, *Corpus*, p. 34

Contudo, a não totalidade que Nancy fala parece não negar o sentido de totalidade que fala Merleau-Ponty. Em Nancy, a negação dessa unidade parece expor o corpo como mais de uma unidade, no sentido de conter em si outras unidades, outras totalidades como o espaço, o outro, o objeto. Uma unidade sempre aberta à exterioridade material e, nesse sentido, de certa maneira propensa à desintegração. Tanto Merleau-Ponty quanto Nancy apontam a condição de um corpo que não existe nem interior e nem exterior. Ambos defendem que não há interioridade que não esteja exposta a exterioridade e não há exterioridade que não esteja exposta na interioridade. “O interior e o exterior são inseparáveis. O mundo está inteiro dentro de mim e eu estou inteiro fora de mim”¹⁵.



Figura 02: Constantin Brancusi, *Male Torso*, bronze polido, 45.7 × 102.4 × 17.7 cm, 1925
Coleção: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington.
Fonte: hirshhorn.si.edu.

A subjetividade não se trata apenas o “eu interior”, mas está em constante ligação com o exterior. “A verdade não “habita” apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito *consagrado* ao mundo.”¹⁶

Assim como Merleau-Ponty escreve sobre não existir o homem interior, Nancy fala de um corpo como um “ser lançado aí”¹⁷. Como uma existência sempre endereçada ao fora, aberta. “Um corpo é o lugar que se abre, que distende, que

¹⁵ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, p. 18.

¹⁶ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, p. 6.

¹⁷ NANCY, *Corpus*, p. 14.

espaça pés e cabeça: dando-lhes lugar para que se de um acontecimento [...]”¹⁸. Nesse sentido, pode-se afirmar que, na realidade, o corpo fragmentado de Brancusi e de Nancy quer expor o corpo aberto *em relação* com as coisas, com o mundo, com o espaço. Ao trazer uma qualidade de superfície reflexiva, Brancusi literalmente sobrepõe o espaço exterior no corpo e o corpo no. Em suas esculturas, o corpo se expressa numa esfera perfeita ou num tronco de árvore que, embora todas se movam na direção da abstração, não querem ser abstratas, mas aproximar da pulsação do momento que o corpo não é nem interior e nem exterior, mas ambos. O corpo das suas esculturas mostra a imperiosidade das pulsões, a rapidez de suas demandas, a maneira como o corpo está sempre relacionado com as coisas, nunca sendo apenas um corpo, sempre em aberto (Figura 03). Tal como a totalidade das esculturas esqueléticas e alongadas de Giacometti, acentuadas pela linha vertical que tendem ao infinito, apenas mostram o desenvolvimento interminável ao que corpo está submetido, demonstrando a totalidade aberta da qual o corpo se constitui, como acredita Merleau-Ponty. E essa é a primeira propriedade de corpo que se quer apontar aqui: *ser abertura*.

Temos a experiência de um mundo, não no sentido de um sistema de relações que deter-minam inteiramente cada acontecimento, mas no sentido de uma totalidade aberta cuja síntese não pode ser acabada. Temos a experiência de um Eu, não no sentido de uma subjetividade absoluta, mas indivisivelmente desfeito e refeito pelo curso do tempo.¹⁹

¹⁸ NANCY, *Corpus*, p. 18.

¹⁹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, p. 296.



Figura 03: Constantin Brancusi,
Mademoiselle Pogany II, bronze polido, 43,4 x 19 x 26,5 cm, 1920
Coleção: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
Fonte: mam.rio.

E quem realiza essa abertura é a pele. Membrana permeável que controla a temperatura do corpo, a pele permite ao corpo estar sempre em contato com o mundo, com as coisas, com o espaço. Ao exalar porosidade, abertura, interstício, fronteira, ela está longe de ser um envelope hermeticamente fechado. *Ser pele* coloca o corpo para existir à beira, *entre* seu eu e o espaço, constituindo-se dos dois. Segundo Nancy, a pele se exhibe como o limite, “a fractura e a intersecção da estranheza no contínuo do sentido, no contínuo da matéria. Ou seja, pela pele o corpo se abre ao mundo”²⁰. A pele, como local de abertura sensível, aparece nas esculturas de Auguste Rodin. O artista esculpe a vida e a dinamicidade que existem na pele do homem como uma interposição do mundo exterior para o mundo interior. A interioridade de suas esculturas transborda para além de suas fronteiras, extrapola pelos poros e se move em direção ao espaço do espectador, e esse transborda para dentro constituindo suas esculturas enquanto uma ação conjunta, que se torna o interior e o exterior (Figura 04).

“[...] corpo é uma pele diversamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, furada, evasiva, invasiva, tensa, distendida, excitada, siderada, ligada, desligada. De todas estas maneiras, [...] o transcendental está na modificação indeterminada e na modulação espaçosa da pele [...]”²¹

²⁰ NANCY, *Corpus*, p. 18.

²¹ NANCY, *Corpus*, p. 16.



Figura 04: Auguste Rodin, *Danaïd*, mármore, 36 × 71 × 53 cm, 1889
Coleção: Musée Rodin, Paris.
Fonte: musee-rodin.fr.

Essa *única* referência não advém de um acaso incompreensível. Não se pode dizer que o corpo existe só nele, ele também pertence ao espaço, faz parte integral dele, porque o corpo não encerra em si mesmo, ele existe *em relação* ao espaço. “Ser corpo [...] é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço [...] A espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo”²². A existência corporal não repousa sobre si mesma, porque o corpo não existiria como existe se não houvesse o espaço. O corpo existe enquanto sujeito *do* espaço, que o desperta para consciência de estar no mundo e de existir. O corpo não está dentro nem ao lado, mas existe *com* o espaço. Ocasionalmente um ao outro, ambos formam uma só estrutura. Nancy disse bem: “Aqui, agora, segundo este espaço, este batimento, esta efração da substância que é o corpo existente, a existência absolutamente corporal. Eu sou, cada vez que sou, a flexão de um lugar, a dobra ou a folga por onde (se) profere”²³. Ao *ser espacial*, o corpo configura-se enquanto condição de todo contato, de toda relação com o espaço, porque tudo o que existe para o

²² MERLEAU- PONTY, *Fenomenologia da percepção*, p. 205 – 206.

²³ NANCY, *Corpus*, p. 27.

homem, existe por ele; e o espaço configura-se enquanto fundo de toda existência, de todo viver, de toda experiência.

Ainda, o corpo exterioriza movimento. Dotado pela iminência do movimento, o corpo retrai-se em si na sua partida, enquanto parte e se aparta do seu aqui. Cada um desses aspectos e agrupamentos momentâneos terá sido o resultado de um anterior e poderá vir a ser a causa de um seguindo. Ou seja, *ser movimento* permite ao corpo possuir a capacidade de assumir, no curso do movimento, um aspecto diferente e colocar-se em relações diferentes, constituindo, portanto, o centro de uma ação presente. O corpo constituir-se do movimento abstrato e do movimento concreto, que criam um “sistema de ações possíveis, um corpo virtual cujo ‘lugar’ fenomenal é definido por sua tarefa e por sua situação”²⁴. O abstrato proporciona ao corpo a possibilidade de se colocar no possível, que seria a iminência do movimento e aquilo que o coloca como postura em vista de certa tarefa. Ainda que possa existir uma passividade do corpo, a capacidade de se portar *no virtual*, de se movimentar no próximo instante garante a atualização do seu ser no espaço. No caso do movimento concreto, esse corresponde aos gestos do corpo e seus atos frente à sua situação atual e efetiva, são seus dobramentos *em ato*. O movimento faz o corpo “ser-lançado-aí, [...] expandido e contraído sobre o limite do ‘aí’, do ‘aqui-agora’ e do ‘isto’”²⁵.

O movimento abstrato cava, no interior do mundo pleno no qual se desenrolava o movimento concreto, uma zona de reflexão e de subjetividade, ele sobrepõe ao espaço físico um espaço virtual ou humano. O movimento concreto é, portanto, centrípeto, enquanto o movimento abstrato é centrífugo; o primeiro ocorre no ser ou no atual, o segundo no possível ou no não-ser; o primeiro adere a um fundo dado, o segundo desdobra ele mesmo seu fundo.²⁶

²⁴ MERLEAU- PONTY, *Fenomenologia da percepção*, p. 336.

²⁵ NANCY, *Corpus*, p. 15.

²⁶ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, p. 160.



Figura 05: Rodin, “*L’homme qui marche*”, vista frontal, 213,5 × 71,7 cm, bronze, 1900. Coleção: Metropolitan Museum of Art Museum, Nova York. Fonte: metmuseum.org.

Rodin e Giacometti esculpem a iminência do movimento, que alcançam no domínio do corpo escultórico, a sutileza da passagem do imediatamente anterior para o por vir. Ambos expressam o movimento como transição de uma atitude para outra e modelam o gesto como fôlego entre entrega e permanência, tensão entre a mobilidade e a imobilidade. Suscitando a *instabilidade* do instante do seu ato, os seus caminantes apresentam a tensão entre possibilidade e “impossibilidade” de ação (Figura 05 – Figura 06).

Essencial aqui: possuir existência espacial significa que “ser é sinônimo de ser situado”²⁷. Ao existir sempre *em relação* ao espaço, o corpo está sempre *em situação*, a ocupar um lugar *único*. “Os corpos são lugares de existência, e não há existência sem lugar, sem aí, sem um “aqui”²⁸. O aqui até o ali revela as dimensões próprias da espacialidade do corpo, que as introduz no espaço na medida em que o habita. O “aqui” do corpo significa a ancoragem de um corpo ativo em face de suas tarefas. O corpo está sempre, em primeiro lugar, envolto por um espaço e objetos específicos num contexto particular. Não há como o sujeito abandonar o seu lugar, o seu ponto de vista. “Eu compreendo o mundo porque para mim existe o próximo e o distante, primeiros planos e horizontes, e porque assim o mundo se expõe e adquire um sentido diante de mim, quer dizer, finalmente porque eu estou

²⁷ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, p. 339.

²⁸ NANCY, *Corpus*, p.15.

situado ele e porque ele me compreende”²⁹. O corpo em situação está nas esculturas de Giacometti. Segundo Sartre, “a sua busca pelo absoluto acaba por fazer sua obra depender da relatividade dos pontos de vista que se adotam sobre ela”³⁰. Suas esculturas se conservam sempre à distância, não importa quanto o espectador se aproxime delas, elas continuam sempre à distância. Giacometti cria o vazio a partir do cheio para esculpir a aparência situada do corpo, fazendo suas esculturas carregarem o vazio que as envolve por onde forem. Para tal, ele teve que “desengordurar o espaço, comprimi-lo e fazê-lo drenar toda a sua exterioridade”³¹.



Figura 06: Alberto Giacometti, *Walking Man I* (*Homme qui marche I*), bronze, 180.5 x 27 x 97 cm, 1960. Coleção Fondation Giacometti, Paris. Fonte: guggenheim-bilbao.eus

O “aqui”, instância espaço-temporal da fenomenologia de Merleau-Ponty, que também está presente na filosofia desconstrutivista de Nancy, aponta como a posição do corpo no espaço não se refere apenas a uma posição de localização, mas também de uma *situação existencial* referente ao que está a sua volta. Ser abertura, ser pele, ser espacial e ser movimento fazem que o *corpo em situação* seja compreendido no liame dessas definições e representa um conceito de espaço como uma realidade sensível, que fulgura e se esvai em cada contato com o corpo. Antes de qualquer

²⁹ MERLEAU-PONTT, *Fenomenologia da percepção*, p. 547.

³⁰ SARTRE, *Alberto Giacometti*, p.28.

³¹ SARTRE, *Alberto Giacometti*, p. 23.

propriedade métrica, o espaço possui medidas relacionais, posto que o próximo e o longínquo nascem a partir do corpo. O corpo carrega o espaço em cada partida, carrega o *seu* espaço.

O que é uma partida, mesmo a mais simples, senão esse instante em que tal corpo não está mais aí, *aqui* mesmo onde estava? Esse instante em que dá lugar ao único abrir do espaçamento que ele próprio é? O corpo que parte leva consigo o seu espaçamento, enleva-se como espaçamento, e de certo modo põe-se à parte, retrai-se em si – mas ao mesmo tempo, deixa esse mesmo espaçamento “atrás de si”, isto é, no seu lugar, e este lugar mantém-se o seu, absolutamente intacto e absolutamente abandonado.³²

ESPAÇO ESPACIALIZANTE

O *corpo em situação* faz não apenas o espaço ser uma das suas variáveis constitutivas dessa relação, mas também o tempo, o que evoca o fluxo temporal incessante do corpo que se situa e as mutações do lugar do corpo no espaço. O movimento corpóreo não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, traça a distância espaço-temporal atravessando-a. Mas para se configurarem num processo contínuo de *reestruturação*, contendo nele mesma a possibilidade de sua transformação e de uma outra situação, o corpo está no espaço não num desdobramento progressivo, sucessivo, linear do tempo, mas numa eterna descontinuidade na continuidade. A temporalidade entre o corpo e o espaço se faz na quebra, na alteração, na interrupção.

Compreendemos, então, que a temporalidade não se constitui por extensão ou agregação, acumulação ou envolvimento, mas — por ser o presente inacabado, indeciso e lacunar — se faz por alteração, quebra e transformação, estilhaçamento e reorganização de um mesmo “campo”, por desintegração e reconstituição (sempre “aberta”) do seu sentido.³³

Estar sempre em uma nova situação significa que o espaço que o corpo se encontra situado se torna sempre vivo, móvel e fugaz. Essa condição coloca a efemeridade

³² NANCY, *Corpus*, p. 33.

³³ CARDOSO, *O olhar dos viajantes (do etnólogo)*, p. 356.

como realidade do espaço, o coloca para ser na instabilidade. É nesse sentido que se pode afirmar que o espaço possui caráter dual: está já constituído, mas também nunca está nunca completamente constituído. Sob o primeiro aspecto, o corpo é solicitado e sob o segundo está aberto a uma infinidade de “*situ-ações*”. O primeiro corresponde ao espaço espacializado: o espaço objetivo, externo e físico. O segundo, ao espaço espacializante: cujas dimensões são substituíveis, o alto, o baixo, o lado sempre estão a mudar. Quando o corpo está em constante situação, ele passa do “espaço espacializado ao espaço espacializante”³⁴. Ou seja, o *corpo em situação* se encontra no espaço espacializante, um espaço que possui uma dupla condição: ser e vir-a-ser, existência e potência...

[...] ou eu não reflito, vivo nas coisas e considero vagamente o espaço ora como ambiente das coisas, ora com seu atributo comum, ou então eu reflito, retomo o espaço em sua fonte, penso atualmente as relações que estão sob essa palavra, e percebo então que elas só vivem por um sujeito que as trace e as suporte, passo do espaço espacializado espaço espacializante.³⁵

Compreender a fugacidade do espaço, que está sempre a se transformar por causa da situação do corpo no espaço, há mais de um século faz parte das discussões do campo da arte. Seu percurso foi Cézanne, passando por Matisse, até chegar em Pollock. Eles expressam o espaço e as coisas do plano pictórico se construindo e se desconstruindo em relação ao espectador, não separam as coisas fixas que aparecem ao olhar da sua maneira fugaz de aparecer. Na escultura, depois da escultura moderna, o Minimalismo trouxe literalmente o corpo do habitante em situação no espaço concreto.

E essa concepção de espaço acarreta pensar, nas discussões arquitetônicas, a efemeridade do contato com o habitante e que, por isso, a arquitetura não deve existir como um objeto acabado, mas como um processo. As relações entre corpo e espaço devem estar constantemente sendo construídas e reconstruídas. Isso enfatiza a importância de assentar a experiência do habitante na duração e de sua atualização. Coloca o espaço arquitetônico para existir como suporte e mediação

³⁴ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, p. 328.

³⁵ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, p. 328.

da experiência espacial, feito de *condições* e compreendido por um viés experiencial como uma estrutura de “*rel-ações*”. Consequentemente, isso destaca a importância da topologia dentro da disciplina da arquitetura como meio de pensar o espaço e a sua relação com o habitante. Ao projetar o espaço, as medidas devem ser relacionais: como fechado-dentro, aberto-fora, intervalos, aderência, distância...

O corpo em situação e seu espaço fugaz pode ser relacionado com o que o arquiteto Bernard Tschumi escreveu sobre o significado final de qualquer sequência espacial depender da relação entre “*space/event/movement (SEM)*” – espaço, evento e movimento. Tschumi quer introduzir a ordem da experiência e a ordem do tempo na arquitetura, momentos, intervalos, sequências, refletindo sobre o seu caráter dinâmico e seu significado no momento em que o habitante vive a obra, no momento da sua situação. A relação “SEM” abarca o espaço situado e se insere na questão da experiência corpórea, para tornar a experiência do habitante no espaço arquitetônico assentada na duração³⁶.

FECHAMENTO

A arquitetura e a arte trabalham um núcleo situacional que precisa ser problematizado, tensionado, explorado, posto que para compreender o corpo e sua experiência, não se pode colocá-lo nem distante nem o posicionar num ponto de vista externo a ele, mas *a* partir dele, valorizando, nesse sentido, o pessoal, o individual. Ainda, a dependência existencial do corpo com o espaço também apresenta como uma discussão imprescindível para ambos, porque demonstra a impossibilidade de pensá-los separados. Tanto a arte quanto a arquitetura precisam reforçar com estofo sensível, vivo e experimental o espaço para intensificar e potencializar a relação existencial e encarnada com o corpo. Trata-se de pensar

³⁶TSCHUMI, *Architecture and disjunction*, 1996.

que engajar o corpo no espaço pode contribuir para confirmar e potencializar a experiência de estar no mundo.

Recebido em: 28/02/22 - Aceito em: 11/04/22

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Sérgio. *O olhar dos viajantes (do etnólogo)*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.347-360.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da arte*. 16 ed. Rio De Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2015, 688 p.

HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe. Campo tectônico e campo “plástico” - de Gottfried Semper ao grupo Archigram: pequena genealogia fragmentária. In: MALARD, Maria Lúcia (Org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p.170-230.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 4 ed. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011, 672 p.

_____. *O visível e o invisível*. 4 ed. Tradução José Artur Giannotti e Armando Mora. São Paulo: Perspectiva, 2000, 280 p.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000, 124 p.

_____. *58 Indícios sobre o corpo*. Revista UFMG, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez. 2012. Disponível em: <
https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf >. Acesso: 10 out. 2019.

NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965- 1995*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p.661.

RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. Tradução Marion Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, 2003, 174 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Alberto Giacometti*. Tradução Célia Eivaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2020, 79 p.

TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1996.

Relato do isolamento social: minha (re)descoberta de Edward Hopper

Report of social isolation: my (re)discovery of Edward Hopper

Giselle Hissa Safar¹

RESUMO

As mudanças profundas nas dinâmicas sociais causadas pelas medidas impostas para combate à pandemia do COVID-19 trouxeram prejuízo à economia mundial, às relações de trabalho e expuseram, entre outras mazelas, a fragilidade da sociedade em lidar com situações de distanciamento e isolamento. Por outro lado, essas mesmas mudanças exigiram atitudes de enfrentamento que se mostraram como uma grande oportunidade dos indivíduos se conhecerem melhor. O presente relato descreve uma experiência pessoal vivenciada nos primeiros meses do isolamento social na qual, por meio da relação estética estabelecida com as obras do artista Edward Hopper (1882-1964), foi possível perceber características psicoemocionais reveladoras de minha identidade.

Palavras-chave: Edward Hopper, solidão, isolamento social, autoconhecimento, arte.

ABSTRACT

The profound changes in social dynamics caused by the measures imposed to combat the COVID-19 pandemic have harmed the world economy, labour relations and exposed, among other ills, the fragility of society in dealing with situations of distancing and isolation. On the other hand, these same changes required coping attitudes that proved to be a great opportunity for individuals to get to know each other better. The present report describes a personal experience lived in the first months of social isolation in which, through the aesthetic relationship established with the works of the artist Edward Hopper (1882-1964), it was possible to perceive psycho-emotional characteristics that reveal my

¹ Doutora em Design e professora aposentada de História da Arte e do Design - Universidade do Estado de Minas Gerais / giselle.safar@gmail.com

identity.

Keywords: Edward Hopper, loneliness, social isolation, self-knowledge, art;

Faça com que minha solidão me sirva de companhia. Faça com que eu tenha a coragem de me enfrentar. Faça com que eu saiba ficar com o nada e mesmo assim me sentir como se estivesse plena de tudo.

(Clarice Lispector, 1999, p. 124)

A pandemia do COVID-19 e as estratégias de enfrentamento e controle que foram empregadas, causaram mudanças profundas nas dinâmicas sociais: distanciamento social, isolamento social, quarentena, limitação de atividades de trabalho, rigorosas medidas de assepsia e antissepsia se fizeram presentes, com significativo impacto sobre a sociedade.

Acredito que muito ainda há para ser pesquisado, refletido e registrado sobre esse momento, mas não há dúvida que, no plano psicoemocional, sentimentos negativos como medo, tristeza, desânimo, estresse, ansiedade, insônia, entre outros, se tornaram uma realidade na vida de muitas pessoas (DIAS *et al*, 2020). Por outro lado, a desordem gerada por esse episódio, levou a reflexões, principalmente no âmbito individual, quando então, muitos de nós, isolados e forçados à inércia, pudemos nos conhecer melhor e rever alguns valores.

A experiência aqui relatada ocorreu logo no início da pandemia no Brasil, quando estávamos com cerca de cem dias de isolamento social. Todos que vivenciaram esse momento terão histórias para contar, boas ou não, mas ninguém passará incólume por uma situação que, não deveria, mas pegou o mundo de surpresa.

Nesse cenário, de tantas incertezas e temores, posso me considerar uma pessoa privilegiada porque pude cumprir as condições de quarentena com relativo conforto e ausência de preocupações, de modo diverso da maior parte da população de nosso país que sofre dificuldades de toda natureza.

Era de se esperar que o prolongado afastamento do convívio social e das atividades do trabalho me afetasse negativamente. Sempre tive muito receio da aposentadoria justamente porque, *workaholic* assumida, temia que a ausência de horários,

obrigações e responsabilidades me deixasse ansiosa ou deprimida. Da mesma forma, como professora universitária, sempre estive em contato com pessoas, alunos, colegas, gente de todas as idades e modos de pensar, numa convivência que promove a circulação de ideias e faz bem ao espírito. O isolamento social que eu, como parte de grupo de risco, acatei, acabou por me oferecer uma simulação de quando eu me afastasse profissionalmente, na inevitável aposentadoria e foi com certa surpresa que me vi encarando esse momento com relativa serenidade. A arte e um artista específico desempenharam um papel importante nessa reação e é justamente essa experiência que desejo relatar. Mas vamos com calma.

Durante a pandemia e o decorrente isolamento, fiz de tudo. Acompanhei atenciosamente a cobertura da mídia sobre a situação, me indignei com os desvarios dos gestores públicos, me emocionei com histórias de superação e solidariedade, me tornei doadora de organizações mundiais de assistência, colaborei com instituições de caridade e mobilizações locais, telefonei para conversar com parentes que não via há muitos anos, mantive contato com filhos e amigos por meio das redes sociais (embora elas não sejam muito fáceis para mim), enviei *posts* engraçados e críticos, compartilhei vídeos lindos e declarei meu afeto a todos que me importavam.

Também me ocupei bastante. Comprei (pela internet, é claro) e li muitos títulos novos, reli livros dos quais gostava, limpei e organizei, com disposição feroz, armários e estantes de meu apartamento, preparei aulas, escrevi, participei de reuniões, bancas e eventos online, joguei paciência (com cartas de verdade), fiz palavras cruzadas (digitais) e comecei um “diário da pandemia” que deixei de lado depois de três dias. Como *baby boomer* que sou, meu principal canal de comunicação com o mundo ainda é a televisão, então eu a mantive ligada quase o tempo todo, alternando minha atenção entre documentários, repetições infundáveis de filmes e séries contagiantes enquanto fazia outras atividades (eu preciso de ruídos e coisas acontecendo à minha volta para poder me concentrar). Enfim, preenchi meu tempo com prazeres e obrigações que, normalmente, ficavam bem abaixo do trabalho na lista de afazeres que eu me impunha cotidianamente.

Nos primeiros dois meses não senti tédio, não fiquei ansiosa, mas também não tive nenhum momento de epifania. Mal sabia que essa sensação profunda de compreensão viria a acontecer deflagrada por uma prosaica paisagem urbana.

Da janela de minha sala, no quarto andar de um edifício de apartamentos, vejo a Igreja da Boa Viagem em meio a um quarteirão ajardinado e rodeada de muitas árvores. É uma imagem da qual gosto muito por sua semelhança com outras tantas de igrejas europeias medievais. Pois bem, certa noite, já bem tarde, olhando pela janela os jardins iluminados da igreja, vi uma pessoa sentada, sozinha, envolvida pelo silêncio (algo raro numa região tão próxima ao centro da cidade) e por um jogo de luz e sombra, produzido, acidentalmente, pela iluminação pública e a folhagem das árvores. A sensação de *déjà vu* foi muito forte, mas num primeiro momento não identifiquei a origem.

Impressionada pela força da sensação e sempre orgulhosa de minha boa memória, insisti na lembrança, mas somente depois de um bom tempo, me ocorreu o nome de Edward Hopper. É importante esclarecer que eu conhecia pouco sobre esse pintor. Além de algumas obras emblemáticas, sabia que era norte-americano ligado ao realismo e que teve seu auge entre 1930 e 1950.

Faço aqui um pequeno desvio da narrativa para confessar que minha relação com a fruição artística, particularmente pinturas, é um tanto peculiar. Sou professora de História da Arte e meu repertório, adquirido ao longo de trinta e sete anos de estudos, leituras, documentários e visitas a museus é bastante bom, principalmente quanto às questões objetivas de uma obra tais como, quem fez, como e quando fez, qual o contexto de época da criação, quais suas características plásticas e compositivas, seu significado simbólico, entre outras. Infelizmente, o domínio desses aspectos objetivos me leva a ver as pinturas como documentos e me dificulta a fruição subjetiva, tornando raros os momentos de estesia.

Ah sim, eu os tive. Dois raríssimos momentos de emoção pura frente a uma obra de arte. A primeira, em 1997, com um quadro de Monet exposto no Masp de São Paulo e que eu não conhecia; a segunda numa inesperada exposição de obras de Van Gogh e Gauguin autênticas no Museu Santa Giulia, na cidade de Brescia, na

Itália em 2008. Tenho para mim que esses dois momentos foram possíveis apenas porque eu estava desprevenida e não tinha informações objetivas que pudessem me afastar das emoções que a obra de Monet e a tempestade de cores apresentada pela expografia interativa do Museu Santa Giulia provocavam.

Foi, portanto, com certa cautela que busquei mais informações sobre o artista e suas obras. Decidi fazê-lo apenas depois de apreciar o maior número de quadros que eu pudesse sem saber muita coisa. Assim fiz. Por meio do site <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper> passei dez dias intercalando minhas atividades com a visão de cerca de 182 trabalhos de Edward Hopper. Foi uma experiência magnífica. Em diferentes horas do dia, em geral no fim da noite, eu percorria as obras e escolhia aquelas com as quais me identificava. Isso mesmo, a sensação era de identificação, reconhecimento e, ao mesmo tempo, da mais absoluta serenidade como se aquelas imagens expressassem um sentimento de inevitabilidade. Contando assim, em poucas palavras, não é possível expressar toda a emoção contida naqueles momentos. Nada dramático, é verdade, mas um certo tipo de melancolia agradável, como quando a gente folheia um antigo álbum de fotografias de família (daqueles de verdade com fotos amareladas e cantoneiras). Somente depois dessa fase é que procurei saber mais sobre o artista e sua obra, movida pela curiosidade em descobrir se o que havia sentido em relação às suas pinturas era coerente com que os especialistas diziam sobre seu trabalho.

Mas quem foi Hopper? Não foi difícil obter as informações biográficas. Há muita literatura a respeito dele e cumpre informar que utilizei principalmente Renner (1992), Shilvers (1996) e Murphy (2007).

Edward Hopper (1882-1967) (FIG 1) nasceu na cidade de Nyack, New York, numa família de classe média que o estimulou a seguir a carreira artística, permitindo seus estudos na New York School of Art onde recebeu forte influência da pintura impressionista e realista por meio de William Merritt Chase e Robert Henri, respectivamente. Essa influência viria a ser consolidada com três viagens a Europa nas quais mostrou interesse nos aspectos compositivos e no olhar sobre a vida urbana presentes em Édouard Manet e Edgar Degas.

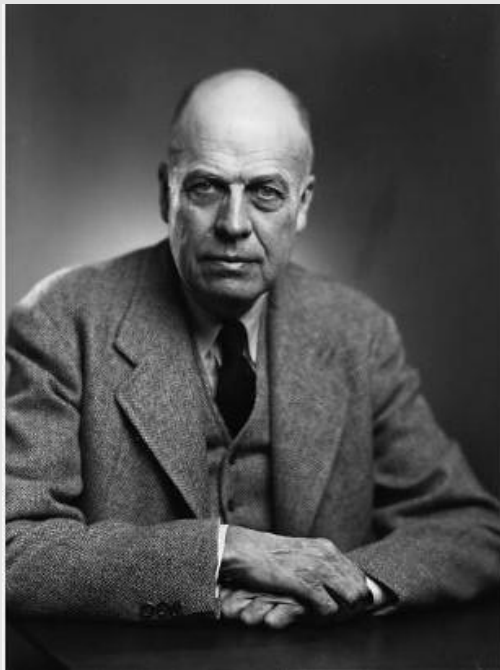


Figura 1: Edward Hopper (1882-1964), 1940. Fonte: Foto de Oscar White, Corbis Historical, via Getty Images



Figura 2: O artista com sua esposa Josephine Hopper, 1937. Fonte: Foto de Bernard Hoffman, LIFE Photo Collection, via Getty Images

A partir de 1910 Hopper participou de várias exposições coletivas e, em 1920, após sua primeira individual, começou a adquirir proeminência como artista. Vivenciou um casamento estável desde 1924 com a pintora Josephine Nevison (1883 – 1968) (FIG. 2) que foi sua modelo, principal encorajadora e responsável por detalhados registros de sua carreira. Manteve, ao longo de toda a vida, um estúdio em Greenwich Village e adquiriu o hábito de passar os verões na região de New England, mais especificamente em sua casa em Cape Cod, Massachusetts, cenário de várias de suas obras.

Na década de 1930 atingiu a maturidade de seu estilo e recebeu grande reconhecimento nacional, tendo influenciado toda uma geração de artistas realistas norte-americanos. Apesar do sucesso comercial e premiações recebidas ao longo das décadas de 1940 e 1950, Edward Hopper foi perdendo terreno para o Expressionismo Abstrato que emergiu fortemente no cenário artístico dos Estados Unidos no período após a Segunda Guerra Mundial.

A solidão da condição moderna é um tema constante na obra de Edward Hopper.

Seus locais escolhidos são frequentemente vazios da atividade humana e frequentemente implicam a natureza transitória da vida contemporânea. Em postos de gasolina, trilhos de trem e pontes desertos, a ideia de viajar é repleta de solidão e mistério. Outras cenas são habitadas apenas por uma única figura pensativa ou por um par de figuras que parecem não se comunicar. Essas pessoas raramente são representadas em suas próprias casas; em vez disso, passam um tempo no abrigo temporário de cinemas, quartos de hotel ou restaurantes² (MURPHY, 2007, não paginado).

As cenas apresentam-se em formas bem delineadas, com uma iluminação forte, sem detalhes desnecessários. Os pontos de vista lembram ângulos fotográficos, como se fossem espectadores acidentais de momentos da vida de outras pessoas. Uma quietude estranha, mas não assustadora, envolve as cenas, causando impacto psicológico (FIGS. 3 a 9).

Os especialistas são unânimes: Hopper é o pintor da cena americana retratando “a solidão, o vazio e a estagnação da vida urbana” (SHILVERS, 1996, p. 262), em cenas nas quais “os fantasmas do isolamento e da alienação são frequentemente invocados” (RENNER, 1992, p.90) e “os ambientes urbanos, paisagens da Nova Inglaterra e interiores são permeados por uma sensação de silêncio e distanciamento” (MURPHY, 2007, não paginado).



Figura 3: Nighthawks, 1942. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper>

² His chosen locations are often vacant of human activity, and they frequently imply the transitory nature of contemporary life. At deserted gas stations, railroad tracks, and bridges, the idea of travel is fraught with loneliness and Mystery. Other scenes are inhabited only by a single pensive figure or by a pair of figures who seem not to communicate with one another. These people are rarely represented in their own homes; instead, they pass time in the temporary shelter of movie theaters, hotel rooms, or restaurants.

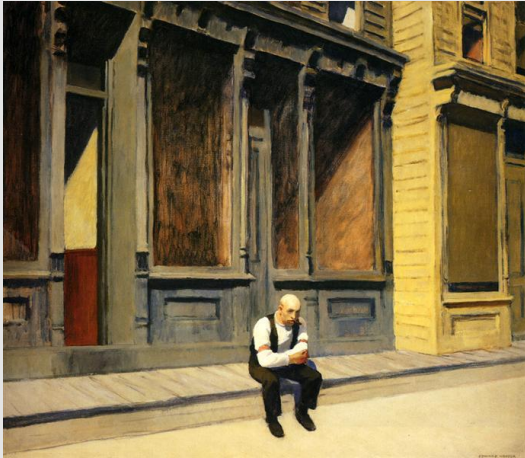


Figura 4 – *Sunday*, 1926

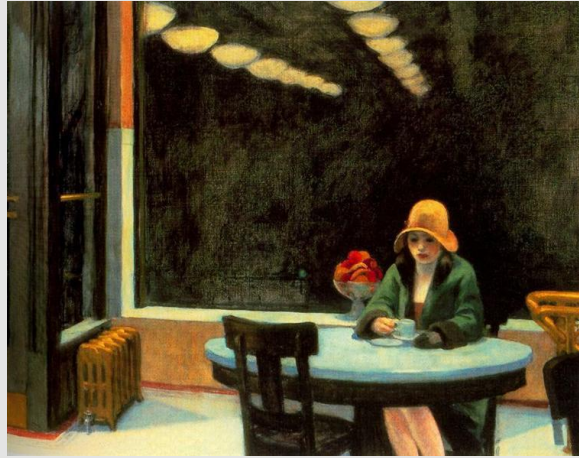


Figura 5 – *Automat*, 1927



Figura 6 – *Sheridan Theatre*, 1937



Figura 7 – *Compartment car*, 1938



Figura 8 – *Gas*, 1940

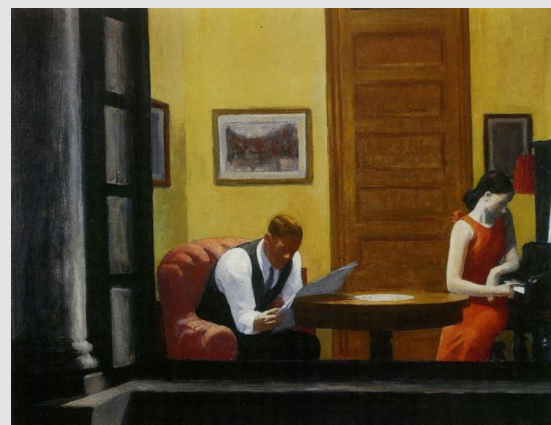


Figura 9 – *Room in New York*, 1940.

Fonte para figuras 4 a 9 - <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper>

Cada uma dessas cenas resulta da captura de um momento de pausa na performance da vida, que, no meu caso, representava um intervalo silencioso em meio aos sons estridentes da desordem pandêmica.

Hopper negava que a solidão fosse um forte tema de suas obras (LEVIN, 2007: KARNAL, 2018) talvez por não ver nelas, assim como eu não via, a projeção de sentimentos tristes ou angustiantes normalmente associados ao isolamento. Para ele, um homem tranquilo, quieto, metódico, de humor gentil e que vivia um relacionamento feliz (LEVIN, 2007) sua pintura falava por si mesma e se comprazia em ser o registro do mundo ao redor. Levei algum tempo para entender que a solidão e o isolamento que os críticos e historiadores viam nas pinturas de Hopper eram simplesmente o registro empático de um ser humano observando, com certo fatalismo, as pessoas normais e comuns à sua volta.

Na tentativa de me convencer que não havia nada “errado” com o que as pinturas silenciosas me despertavam, lembrei de uma colocação de Berger (1999) aparentemente óbvia, é verdade, mas bem apropriada ao universo acadêmico no qual estou inserida e no qual, condicionados à leitura de especialistas, somos levados a não valorizar os próprios sentimentos em relação a uma obra de arte.

Uma imagem é uma cena que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, destacada do lugar e do tempo em que primeiro fez sua aparição e a preservou – por alguns momentos ou séculos. Toda imagem incorpora uma forma de ver. [...] contudo, embora toda imagem incorpore uma maneira de ver, nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também de nosso próprio modo de ver (BERGER, 1999, p. 11-12).

Compreendi que minha apreciação/identificação com as pinturas de Hopper residia justamente na percepção de que a solidão nelas retratada não doía e nem me incomodava, mas refletia a serenidade de quem, pelo menos por alguns momentos, foi capaz de evitar os conflitos a partir dos quais a vida se faz presente e, no diálogo silencioso com si mesmo, adquirir a segurança de sua própria identidade. Em Edward Hopper não projetei os sentimentos tristes atribuídos à solidão porque dela não tenho medo. Fiz as pazes com a condição de estar só.

Finalizo com uma citação de Karnal (2018) que me tocou profundamente e explica de uma forma elegante a relação desenvolvida com as pinturas de Edward Hopper.

A solidão deve ser uma vitória, uma conquista, um esforço pessoal para evitar o excesso de barulho interno e externo. A solidão é distinta da afirmação de que sou autônomo e independente. Ninguém é completamente autônomo e independente. Somos gregários, tribais,

sociais e vivemos em grupos maiores. A percepção da diferença, da chamada alteridade, do contato desafiador com as pessoas é uma chave essencial de crescimento. Apenas na solidão tornada solitude eu consigo um período de mínimo distanciamento para redescobrir quem eu sou e, acima de tudo, quem eu não sou (KARNAL, 2018, p. 129-130)

Recebido em: 19/08-22 - Aceito em 11/10/22

REFERÊNCIAS

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, 164 p.

DIAS, JAA, DIAS, MFSL, OLIVEIRA, ZM, *et al.* Reflexões sobre distanciamento, isolamento social e quarentena como medidas preventivas da covid-19. **Revista de Enfermagem do Centro Oeste Mineiro** v. 10, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.19175/recom.v10i0.3795>

KARNAL, Leandro. **O dilema do porco espinho**: como encarar a solidão. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018, 192 p.

LEVIN, Gail, **Edward Hopper: An Intimate Biography**, New York: Alfred A. Knopf, 1995.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**, Rio de Janeiro: Rocco Digital, 1999.

MURPHY, Jessica. Edward Hopper (1882–1967). In **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 –. http://www.metmuseum.org/toah/hd/hopp/hd_hopp.htm (June 2007)

RENNER, Rolf Günter. **Edward Hopper 1882-1967**: transformações do real. Köln: Taschen, 1992, 96 p.

SHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 584 p.

WIKIART.ORG - ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS. Site sem fins lucrativos elaborado e alimentado por voluntários online e cujo objetivo é tornar a arte do mundo acessível a qualquer pessoa e em qualquer lugar. Possui cerca de 250.000 obras de arte de 3.000 artistas, apresentadas em 8 idiomas. As obras estão em museus, universidades, prefeituras e outros edifícios civis de mais de 100 países.

Disponível em: <https://www.wikiart.org/>. Acesso entre 15 e 25 jun. 2020.

Sistematização da Ciência Perspética: fontes e enunciados teóricos nos Tratados da Ótica e da Perspetiva de Inácio Vieira

Systematization of the perspectic science: sources and theoretical statements in the treatises of optics and perspective by Inácio Vieira

João Cabeleira¹

RESUMO

O artigo examina os procedimentos geométricos, na base da delineação e projecção da imagem quadraturista, através dos enunciados, notas e esquemas presentes nos *Tractado da Óptica* (1714) e *Tractado de Prospectiva* (1716), ambos redigidos por Inácio Vieira (1678-1739). O matemático jesuíta, professor na *Aula da Sphera* de Lisboa, ordena os seus manuscritos numa clara progressão que parte do reconhecimento da vista e propriedades da imagem na retina para estruturar as possibilidades na sua interpretação gráfica, orientada por valores de natureza geométrico-matemática, tal como métodos para a manipulação da experiência visual. Uma sequência ampliada pela identificação das propriedades de reflexão e refração da luz conforme os *Tractado da Catóptrica* (1716) e *Tractado de Dióptrica* (c. 1717). Tratando da perspectiva, tanto a *natural* como a *artificial*, a obra segue um modelo prático e sistemático orientado à sua aplicação, nomeadamente por arquitectos e pintores, e onde se assimilam e ordenam conteúdos da tratadística europeia coeva. Como tal, os textos da *Óptica* e da *Prospectiva* de Vieira são lidos de modo a reconhecer em profundidade a sua estrutura e âmbitos temáticos expressos, identificação de fontes, e, com particular ênfase, explorar os enunciados expressos e respectivos esquemas gráficos de modo expor os procedimentos necessários à delineação e projecção da quadratura, na conquista da ilusão proporcionada pelas architecturas imaginárias.

Palavras Chave: Quadratura; Perspectiva; Tratadística;

¹ Filiação institucional: Escola de Arquitectura, Arte e Design da Universidade do Minho/
Lab2PT Laboratório de Paisagens, Património e Território / Atividade: Professor Auxiliar / e-mail: joaocoelho@eaad.uminho.pt

ABSTRACT

The article examines the geometric procedures, at the basis of the delineation and projection of the Quadratura image, throughout the statements, notes and schemas present at the *Tractado de Óptica* (1714) and *Tractado de Prospectiva* (1716), both written by Inácio Vieira (1678-1739). The Jesuit mathematician, lecturer at Lisbon's *Aula da Sphera*, orders the manuscripts in a clear progression since the recognition of the sight and properties of the retina's image from which are structured the possibilities of its graphical interpretation, oriented under values of geometric-mathematical nature, as well as methods to manoeuvre visual experience. A sequence amplified by acknowledge of light reflection and refraction undertaken at the *Tractado da Catóptrica* (1716) and *Tractado de Dióptrica* (c. 1717). Dealing with Perspective, both *natural* and *artificial*, the manuscripts follow a practical and systematic model oriented towards its application, namely by architects and painters, in which are assimilated and ordered contents from coeval European treatises. As such, Vieira's texts on Optics and Perspective are here examined in order to fully recognize its structure and thematic areas, identify sources, and, with a particular emphasis, explore the expressed statements and graphical schemes in order to expose the necessary procedures to the delineation and projection of the Quadratura, at the pursuit of the illusion provided by the Imaginary Architectures.

Keywords: Quadratura; Perspective; Treatises

O presente artigo parte da investigação *Arquitecturas Imaginárias: Espaço Real e Ilusório no Barroco Português* de cujo título se depreende o objecto (espaços condicionados pela representação quadraturista), contextura espacial (Portugal) e temporal (o período Barroco) a par do âmbito disciplinar em que se move a investigação (cultura arquitectónica à qual é intrínseca o domínio e prática da perspectiva). Aí, a Quadratura foi tida sob parâmetros da cultura científica de suporte à delineação perspéctica a par dos argumentos espaciais que lhe conferem valor arquitectónico.

Dos resultados alcançados destacamos a clarificação do procedimento para projecção da imagem na superfície tectónica, exposto nos tratados coevos segundo esquemas ideais desarredados da prática pictórica. Um processo, no essencial, descortinado por via de práticas comuns da oficina do pintor e para a

qual são chamadas proposições da geometria euclidiana. Por outro lado, a avaliação da imagem quadraturista (por via da restituição perspéctica ou da reabilitação da ideia arquitectónica, desconstruindo a imagem ou reconsiderando o processo de composição espacial) permitiu apurar estratégias de análise e aprofundar o conhecimento sobre a produção portuguesa, reconhecendo propriedades arquitectónicas do espaço quadraturista e a ambicionada síntese visual entre representado e construído.

Porém, aqui visamos examinar os procedimentos geométricos base, necessários à delineação e projecção da imagem quadraturista, através dos enunciados, notas e esquemas presentes nos *Tractado da Óptica* (1714) e *Tractado de Prospectiva* (1716), redigidos por Inácio Vieira (1678-1739). Neste enalce, exploram-se em profundidade âmbitos temáticos, fontes e autoridades aí expressas, e clarificam-se os procedimentos necessários ao desenho e projecção das arquitecturas imaginárias. Uma exploração não sequencial face aos manuscritos, mas ordenada a partir dos temas e problemas do desenho perspéctico permitindo descortinar ferramentas imprescindíveis à avaliação dos desígnios imagéticos e espaciais da obra de quadratura, tal como os ensaiados sobre a *Assunção da Virgem* (1754), de Luís Gonçalves Sena, na abóbada da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora da Conceição em Santarém.

DA FABRICA DO OLHO AOS ENGANOS E DESENGANOS DA VISTA.

No panorama moderno português, e à excepção do manuscrito quinhentista de António Rodrigues, *Livro de perspectiva* (1576), a reflexão sobre a representação perspéctica é escassa e esvaziada de fundamentação científica que a exponha de modo sistemático. Neste contexto a *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiua* (1615), de Philippe Nunes, não vai além da enunciação do velo albertiano, do cone visual e da recessão perspéctica segundo o ângulo dos raios visuais (embora

não esclareça a sua rigorosa formulação gráfica), enquanto o *Tratado de Prospectiva* (1631), de Pedro Nunes Tinoco, é uma tradução não terminada do *Libro Secondo* de Serlio (1545) que, contudo, corrige o autor bolonhês na determinação de profundidades.

Só no início do século XVIII esta ciência é alvo de uma ampla sistematização teórica pelo matemático Jesuíta Inácio Vieira que, lente na *Aula da Sphera* de Lisboa, redige os manuscritos do *Tractado da Óptica* (1714), *Tractado de Prospectiva* (1716), *Tratado de Catoptrica* (1716), e *Tractado de Dióptrica* (c. 1717). Nestes reconhece-se, sequencialmente, a óptica física (anatomia do olho e propriedades/formação da imagem na retina) e óptica geométrica (interpretação gráfica da imagem vista). Um encadeamento, no qual se reconhece a importância da integridade da representação perspéctica, informada pela reflexão pré-moderna (Aristóteles, Euclides, Vitruvius, Alhazen, Bacon e Witellio), pelos compêndios científicos seiscentistas (Kircher, Schott, Scheiner, Tacquet, Aguilonius e Dechales) e onde se inclui o emprego da perspectiva à arquitetura *picta* (Pozzo). Aí, Vieira reúne a amplitude das conquistas perspécticas seiscentistas e setecentistas, ainda que, conforme se depreende das fontes citadas, se vincule mais aos canais internos da Companhia de Jesus.

Nesta valorização científica e orientação prática do discurso, em linha com a sua acção na *Aula da Sphera*, revela-se a importância de uma correcta representação do espaço, explicitando-se os fundamentos da perspectiva e respectivos procedimentos gráficos. Porém, é no que se refere à instrumentalização da representação perspéctica, na conformação de um espaço sensitivo tão caro à cultura imagética barroca, que a obra se destaca: seja na *Óptica*, onde o autor observa condições *Dos enganos e desenganos da vista*,² ou na *Prospectiva*, sistematizando estratégias de suporte à grande ilusão em *tetos e abóbedas*.³ Versando a aplicação da perspectiva na formulação de simulacros espaciais

² VIEIRA, *Tractado da Óptica*, f.247-375.

³ VIEIRA, *Tractado de Prospectiva*, f. 270-295.

explora-se a manipulação da apreensão visual do espaço integrando-os no âmbito operativo da arquitetura (ainda que através da matéria pictórica) encaminhando-nos a um mundo imaginário, desafiador de lógicas perceptivas e racionais.

No *Tractado da Óptica* o autor designa os dois campos desta ciência: um relativo ao estudo do *órgão*; o outro às *couzas vizoais*. Se o primeiro remete à fisiologia do olho, o segundo examina os factos vistos como entidades matemáticas e geométricas passíveis de, na sua conversão gráfica, simular e manipular a experiência visual, sendo, no essencial, sobre este último aspecto que nos debruçamos.

Então, como se delineia a perspectiva? Quais as suas condicionantes operativas? De que modo a imagem produzida condiciona os sentidos e a relação do sujeito com o mundo? Até onde interfere esta no juízo do natural? Deixando as questões mais operativas para mais adiante, e respondendo às últimas, Vieira afirma que:

(...) não podiao caber enganos nos olhos, nem nos outros sentidos, porque cuidarão, que enganandose os sentidos nececitava muito o entendimento havia de errar, pois não tinha por onde se desenganar, porque como o nosso entendimento era em muitas couzas dependente do que lhe entra pellos sentidos, se estes não representão objecto como em sy he não pode o entendimento desenganarse, pois nem por sy o pode fazer, e lhe faltao as informasoens verdadeiras dos sentidos para o desengano.⁴

Apontando, a partir de fontes clássicas (Epicuro e Diogenes Laercio), que o engano da razão se deve ao engano dos sentidos que nos relacionam com o mundo, continua afirmando que:

(...) aos sentidos exteriores não se pode atribuir engano, ou desengano formal, e quanto muito só se lhe pode atribuir hum engano, ou desengano fundamental, causal, ou occasional; enquanto por cauza ou occasião de certos actos dos sentidos exteriores, ou interiores forma o entendimento juízos muito disformes ao que o objecto em sy he; e servem a enganar, ou desenganar: donde propriamente o engano da vista não he outra couza mais, que hua discordância ou deformidade da imagem vizoal com o objecto da vista, ou vizivel.⁵

⁴ VIEIRA, *Tractado da Óptica*, f.247/248.

⁵ VIEIRA, *Tractado da Óptica*, f.248.

Da consideração do engano enquanto resultado da diferença entre percebido e concreto, Vieira remete para a pintura/quadratura e a sua condição de engano do olhar. Porém, se a imagem pictórica é um simulacro da experiência óptica do natural, dever-se-ão salvaguardar as devidas diferenças entre a imagem artificial fixada no plano bidimensional, que dá a ver, e a imagem que se *pinta* no globo ocular, resultante do processo continuado de ver.

FUNDAMENTOS DA DELINEAÇÃO PERSPÉCTICA

Sendo que nos séculos XVII e XVIII não existia ainda um modelo dominante no que toca à delineação perspéctica, continua-se a empregar na prática, e em simultâneo, a *costruzione abbreviata* de Alberti (1435), a *costruzione legittima* de Piero (1474), a *costruzione con punti di distanza* de Vignola (1583), ou a *costruzione con i punti di concorso* de Guidobaldo del Monte (1600). O uso destas distintas metodologias reporta-se às fontes em circulação em cada contexto, e que no caso de Vieira entroncam na construção com ponto de distância por via das suas principais fontes: Dechales (*Cursus seu mundus mathematicus*_1674) e Pozzo (*Perspectiva pictorum, et architectorum*_169/1700).

Porém, detenhamo-nos na caracterização dos elementos basilares da perspectiva, de modo a clarificar conteúdos expostos por Vieira em *Dos fundam[en]tos da Perspectiva*, no 1º quadro da *Prospectiva*.⁶

Uma vez que a imagem perspéctica se vincula ao posicionamento e direcção do olhar é em função do ponto de vista que se organiza todo o espaço perspéctico abstracto: plano do quadro (frontal ao observador e perpendicular ao raio visual cêntrico); plano de terra (no qual se ergue o observador); e plano do horizonte

⁶ VIEIRA, Inácio. *Tractado de Prospectiva*, f. 004.

(plano horizontal ao nível do ponto de vista). Por sua vez, da intersecção destes planos resultam os elementos estruturantes à resolução da imagem no plano do desenho (o quadro) como a Linha Terra (LT_intersecção do plano terra com o quadro), e a Linha do Horizonte (LH_intersecção do plano do horizonte com o quadro), assim como, sobre LH, os pontos de convergência principal (P_ponto de fuga das rectas perpendiculares ao quadro, resultante da intersecção do raio visual cêntrico com o quadro) e de distância (D_ponto de fuga das rectas horizontais a 45° com o quadro, resultante da intersecção de recta horizontal a 45° com o quadro passantes pelo ponto de vista).

Retomando à exposição de Vieira (fig. 1), verifica-se que esta segue o Livro I, Tractatus XIX, de Dechales, explicitando todos os seus constituintes: *taboa* (plano da secção do cone visual, o quadro), da *Linha terrestre ou da terra* (intersecção da *taboa* com o plano terrestre), da *Linha horizontal* (a linha do horizonte correspondente a intersecção do plano do horizonte, horizontal à altura do ponto de vista, com a *taboa*) o *Ponto principal* (intersecção da *linha de distancia*, o raio visual principal, com a *taboa*, lugar no desenho de convergência das rectas de profundidade) o *Ponto da distância* (rebatimento o observador no quadro segundo um plano de perfil, ponto no desenho da convergência de rectas a 45° com a *taboa*) e *Linha principal* (plano de perfil de referência que contém o observador). Uma exposição devidamente acompanhada por experimentação mecânica, a qual permite avaliar a transformação ocorrida entre os factos e sua imagem perspéctica, ou seja entre a *Ichonografia geométrica* e *projecta*, legitimando, e dando a ver, os procedimentos enunciados.

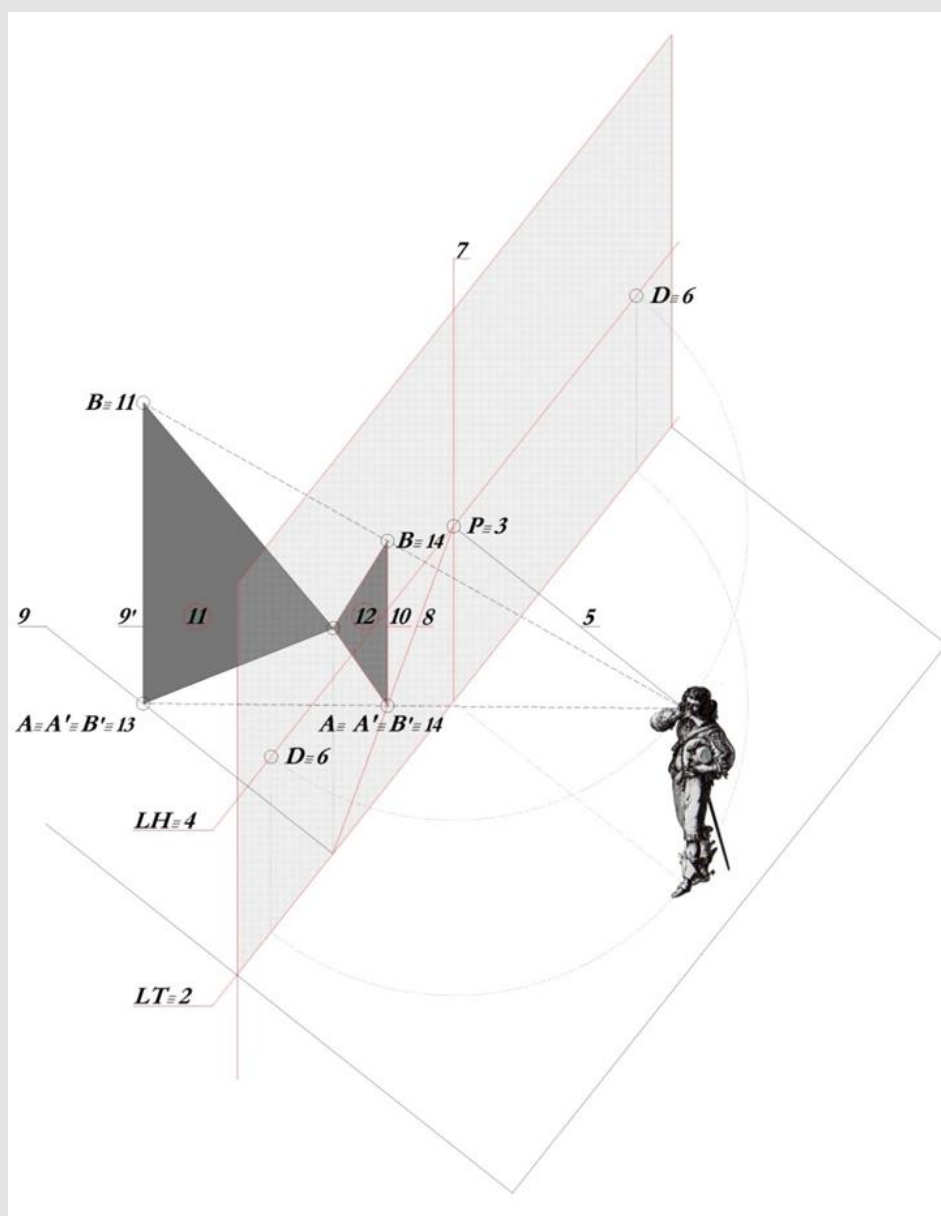


Figura 1: Esquema do espaço perspético e seus constituintes com os termos enunciados por Vieira e conversão na nomenclatura corrente: 1, Taboia (plano do quadro); 2, Linha Terrestre (linha terra); 3, Ponto Principal; 4, Linha horizontal (linha do horizonte); 5, Linha da distancia (raio visual principal); 6, Pontos da distancia (pontos de distância); 7, Linha Principal (vertical principal ou traço do plano de perfil de referência); 8, Rayo (perspetiva de reta perpendicular ao quadro); 9 e 9', Linha objectiva (reta no espaço, neste caso é uma linha objectiva horizontal e linha objectiva vertical); 10, Apparensia (representação perspética de entidade); 11, Plano objectivo (elemento em verdadeira grandeza); 12, Plano projecto (elemento na projeção); 13, Ichonografia geométrica (projeções horizontais); 14, Ichonografia projecta (perspectiva, projeção no plano do quadro).

Clarificados os fundamentos, é-nos possível avançar na rotação do quadro no espaço, vinculada a reorientação do ponto de vista, conduzindo-nos à especificidade da imagem de *Sotto in Su*. No quadro 3º, *Dos pontos q [ue] chamão Accidentais, e das apparencias dos corpos de qualquer sorte inclinados*,⁷ a linha 11ª, *Como acharemos as apparencias quando a taboa está inclinada*,⁸ revela essa variação na posição do quadro a partir do discurso de Dechales:

*A pintura não tem só seo lugar no plano vertical, ou reto ao horizonte, mas em qualquer outro plano, todas as vezes, que neste se observarem as leis dos planos inclinados. Seja a vista C /fig^o261/ tirece a perpendicular CD esta não dá a linha horizontal: tirece a linha paralela ao horizonte pella vista C, e seja CE, paralela a FG tirada // no plano horizontal, e perpendicular a FA comua secção do plano horizontal com a taboa: CE toque a taboa em E, o ponto E será o concurso de todas as linhas paralelas à linha FG pello n^o21. E feita HE igual a CE.*⁹

Do enunciado interessa-nos reter o vínculo entre a vista e a *taboa*, que, entretanto, se inclina, e conseqüente alteração de relações, como o apontado em relação às rectas *FG* e suas paralelas. Do vínculo entre a vista *C* e o quadro resulta o ponto principal *D*, conseqüente a recta passante pelo ponto de vista na perpendicular à *taboa* (o ponto de convergência das perpendiculares ao plano da secção perspectica). Contudo, ao alterar a posição da *taboa*, as rectas com a direcção de *FG*, que no caso da *taboa* vertical teriam convergência coincidente à das perpendiculares à *taboa*, têm agora convergência em *E* de acordo com o enunciado dos *punctum concursus* de Guidobaldo (1600). Uma ideia determinante no reposicionamento da *taboa* no espaço, bem como, para a agilização na correspondência entre conformação espacial e respectiva variação de aparência no desenho.

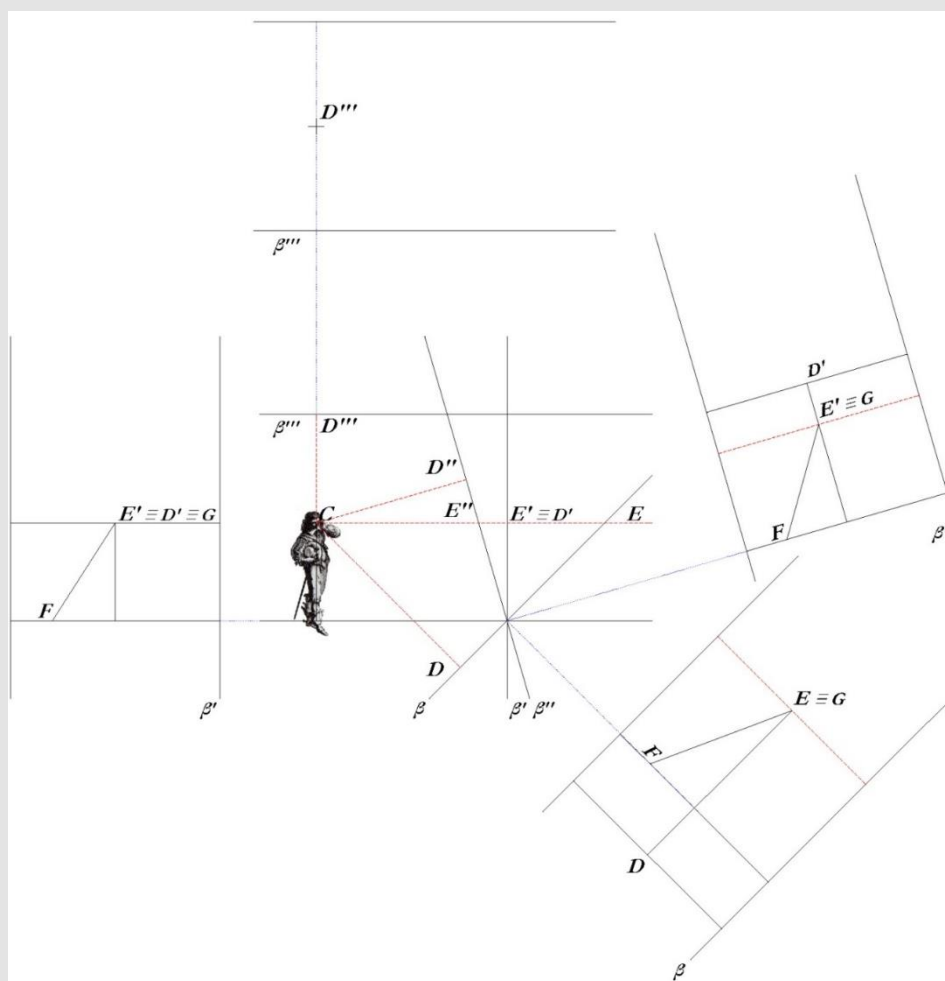
Seguindo a nomenclatura de Vieira (fig. 2) no esquema 261 (*β*, plano da *taboa*; *C*, ponto de vista; *D*, *ponto principal* ou projecção do ponto de vista na *taboa*; *E*,

⁷ VIEIRA, Inácio. *Tractado de Prospectiva*, f. 232.

⁸ VIEIRA, Inácio. *Tractado de Prospectiva*, f. 248.

⁹ VIEIRA, Inácio. *Tractado de Prospectiva*, f.248-249

ponto *acidental* ou de convergência da direcção **FG** a representar) aplicamos o enunciado testando-o sobre dois planos inclinados (β e β''), um plano frontal (β'), e outro horizontal (β''') e averiguamos das diferenças na imagem produzida da recta **FG** (pertencente ao geometral e perpendicular à *linha terrestre*). No caso, a determinação de **D** e **E** foi auxiliada por perfil do espaço verificando-se aí a relação entre os diferentes planos e o ponto de vista.



Consideração da variabilidade de posição da *taboa* no espaço a partir do enunciado do esquema 261 de VIEIRA, Inácio. *Tractado de Prospectiva*, f. 248-249.

Esta explicação dá o mote para que no quadro 4º, *Dos tetos e abóbedas*,¹⁰ se explorem as questões específicas da quadratura, nomeadamente a natureza da superfície de representação que, passando a estar na horizontal e acima do observador, poderá ainda ser irregular ou curva conforme configuração do espaço

¹⁰ VIEIRA, Inácio. *Tractado de Prospectiva*, f. 270.

de suporte. Porém, apesar desta rotação do plano do quadro no espaço, o autor adverte que a mecânica projectiva se conserva devendo-se apenas ter em conta os vínculos espaciais específicos (ponto de vista, *taboa* e *linha objectiva*).

Ainda assim, se Vieira apresenta no manuscrito da *Prospectiva* a *praxe* sistematizada por Dechales em relação aos planos inclinados, no da *Óptica* explorara mecanismos e procedimentos para a projecção de imagens em planos oblíquos (princípios da anamorfose) no capítulo 7º, *De alguns problemas curiosos pera o engano e dezengano da vista*.¹¹ Se a fonte citada é Dechales (*Opticae, liber secundus_1674*), deveremos contudo considerar a partir dos desenhos e enunciados, o acesso de Vieira à obra de Dubreuil (*La Perspective pratique III_1649*) e, certamente, à de Nicéron (*La perspective curieuse_1638*).

Debatendo-nos no problema 1º, *Como disporemos algumas imagens quadradas*,¹² é abordada a variedade de suportes para a delineação de imagens de leitura oblíqua e cujas partes se encontram disseminadas no espaço, seguindo rigorosamente Dechales, embora na sua génese esteja o enunciado de Vignola/Danti (1583), *Come si faccino quelle pitture, che dall'occhio non possono esser viste se non riflesse allo specchio*. No problema 2º, *Deliniar hua imagem disforme, que vista de determinado lugar pareça perfeita e bem elaborada* (f.267), o autor debruça-se na construção da anamorfose plana estruturada por via de quadrícula devidamente deformada sobre plano oblíquo em relação ao raio visual principal. Aqui, abandonando a sequência de Dechales, Vieira apropria-se dos procedimentos de Dubreuil, inclusivamente dos seus desenhos, e que também poderíamos remeter à *Tavola 12* de Nicéron.

A construção da anamorfose (fig. 3) é organizada em três etapas. A 1ª corresponde à inscrição de quadrícula regular sobre a imagem protótipo, aquilo que se pretende ver perfeito e bem elaborado de onde resulta “(...) *hua fig[ur]a a*

¹¹ VIEIRA, Inácio. *Tractado da Óptica*, f. 263.

¹² VIEIRA, Inácio. *Tractado da Óptica*, f. 264.

*q[ue] os pintores chamão cuadrícola, ou grade.*¹³ A 2ª fase refere-se à projecção de quadrícula deformada na superfície em que se pretende materializar a imagem. E a 3ª corresponde ao delineamento da imagem usando como referência a quadrícula projectada.

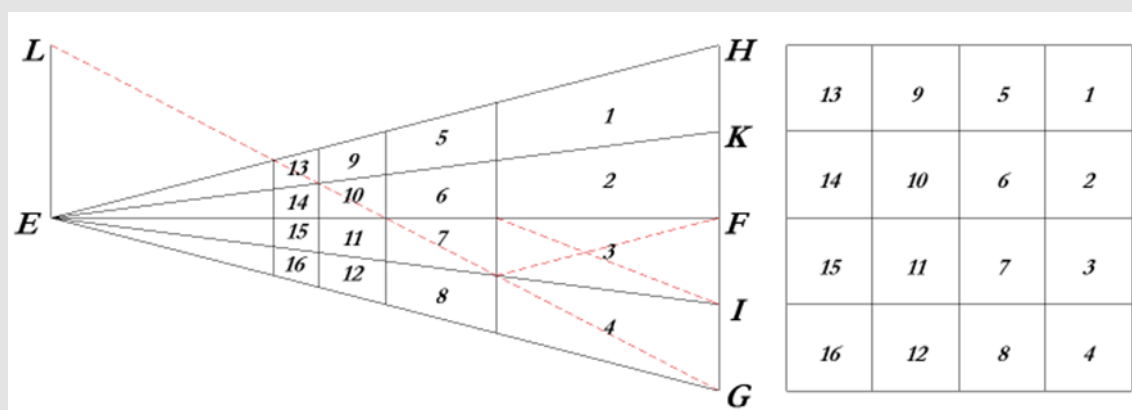


Figura 3: Esquema de projeção anamórfica a partir do enunciado das figuras 113 e 114 de VIEIRA, Inácio. *Tractado da Óptica*, f. 268.

O procedimento tem particular importância no desenvolvimento de aptidões técnicas imprescindíveis à prática quadraturista, nomeadamente no que se reporta à definição de uma malha/quadrícula de suporte à projecção e consequente transferência da imagem entre o protótipo (o desenho) e sua projecção no espaço (quadratura). Contudo, tenhamos presente que nem os pressupostos são simultâneos nem os procedimentos exactamente coincidentes dadas as circunstâncias do suporte, espaço e escala da grande operação espacial quadraturista.

Retomando a *Prospectiva*, Vieira passa dos fundamentos à inscrição de figuras no plano de terra (alternando entre Dechaes e Pozzo),¹⁴ à delimitação de volumes e espaço para, em *Dos tetos, e abóbedas*, passar à delimitação da imagem de espaço vista de baixo para cima. Aí, as figuras 281 e 282 (seguramente de Dubreuil, mas tomadas via Dechaes) expõem procedimento assente no desenho

¹³ VIEIRA, Inácio. *Tractado da Óptica*, f. 268.

¹⁴ “O Padre Dechaes o manda fazer nesta forma (...) Esta praxe he de Andre Posso (...)” VIEIRA, Inácio. *Tractado de Prospectiva*, f.036.

da base da figura (a planta da estrutura arquitectónica que arrombará a superfície da representação), sendo a partir daí que se delinea o espaço ambicionado em profundidade seguindo as regras de convergência e recessão métrica anteriormente enunciadas.

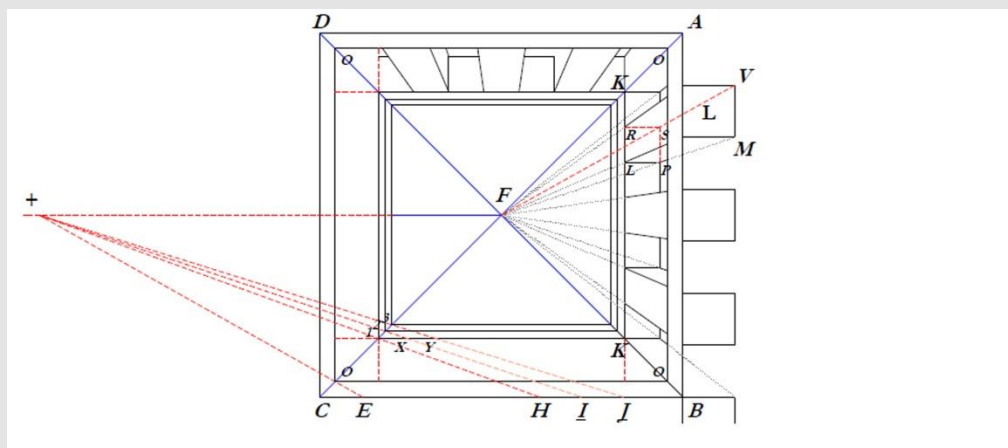


Figura 4: Redesenho da figura 282 de VIEIRA, Inácio. *Tractado de Prospectiva*, f. 270.

No enunciado (fig. 4) é definida na *taboa* o centro da imagem (F_ponto principal), o limite correspondente à linha da terra (CB), e o ponto de distância + (sobre recta passante por F e paralela à linha da terra). Fixados os componentes fundamentais do desenho e planta da estrutura a representar, inicia-se a delineação das verticais convergentes em F, e determinação de profundidades (que registadas em verdadeira grandeza sobre a linha terra, CE, EH, HI e IJ, são calculadas graficamente por intersecção das retas convergentes em + com a recta vertical CF). Assim, e tendo presente que o espaço a representar é conformado por sucessivos perímetros paralelos à *taboa*, teremos uma sucessão de quadrados homotéticos geridos a partir de F.

Enunciando Vieira princípios universais à delineação da quadratura, é possível a partir destes o desenvolvimento de programas arquitectónicos e imagéticos, mais ou menos complexos, que, porém, pressupõe sempre o reconhecimento do espaço em que se opera e, simultaneamente a concepção do espaço idealizado a representar que, no filão da tradição moderna, corresponde à fixação da proposta

arquitectónica nas suas diferentes peças de desenho. Assuntos que Vieira tratara no início da *Prospettiva*, em *Deliniação perspectica da planta geometria de qualq[ue]r templo*, ou em *Digressão oportuna Da Architetonica Civil. Linha única das ordens desta Sciencia*. A primeira é necessária à:

*(...) deliniação geometrica do corpo; seja templo, ou edificio, do que queremos, e pretendemos por em prespectiva, e nos agora damos em 1º lugar a planta geometrica da Igreja, e sancrestia do Collegio de S. Antão da Companhia de Jezu, em cujas partes se ouver diferença, não tem outra razão senão porque de hua parte se vé a planta geometrica das bazes, e da outra a planta geometrica da cornija (...).*¹⁵

Contudo, apesar de se referir à igreja do Colégio de Santo Antão de Lisboa, no qual funcionava a *Aula da Sphera*, a figura repete (na forma e nomeação) a ilustração de Dechaes. Já no segundo momento Vieira entra na discussão da forma arquitectónica, teoria das ordens e composição, cuja pertinência é fundamentada por:

*(...) não poder dar hum passo sem conhecer os princípios porporçoens, e medidas das cinco ordens, q[ue] a Architectura Civil comprehende não merecerá assim tomar quem para servir a coriozidade; e formar hu perspetico tratar juntamente da Architetonica; pois todos sabemos, que a perspetiva tida se empenha em formar em plano com cores, e pincel a valentia da Architectura, expondo com todos resaltos e sacadas, medidas, e porporçoens, o que o (f.091) architeto mais destre pôs em sólido para admiração da arte, e ornato dos edificios, e gostozo galenteio da vista.*¹⁶

Vieira defende a necessidade da representação arquitectónica obedecer aos princípios compositivos da arquitectura 'sólida'. O autor é certamente inspirado por Pozzo, reproduzindo em desenho a gravura do tratado *Ordines Architecturae, desumpti ex Palladio & Scamozzie*. Contudo, o texto e figuras consecutivas evidenciam outra fonte, *Arte y uso de la architectura* (1639), de Frei Lourenço de São Nicolau, além das referências obrigatórias a Vitruvius, Serlio ou Vignola. De uma leitura atenta do manuscrito ressalta, apesar da forte filiação à obra do frade castelhano, o espírito de síntese entre fontes.

¹⁵ VIEIRA, Inácio. *Tractado de Prospectiva*, f.052.

¹⁶ VIEIRA, Inácio. *Tractado de Prospectiva*, f.090-91.

A ideia de levantamento arquitectónico e fixação do projecto das arquitecturas imaginárias, a justapor ao espaço concreto, consequentemente vertidas em imagem perspéctica não é alheia à metodologia patente em *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693) de Pozzo.

Porém, se até aqui nos envolvemos no projecto quadraturista e das arquitecturas idealizadas, o problema da projecção entre o modelo plano e a superfície curva é a questão essencial da prática quadraturista à qual Vieira introduz, na *Prospectiva*, alguns esclarecimentos que, apesar de não serem originais, revelam o seu espírito sistemático e prático.

Os procedimentos evidenciados concordam com as recentes especulações de Hoffmann (2009) e Camerota (2010) que, no exame e especulação da prática de Pozzo, apontam para o controlo das linhas na curvatura da abóbada, o recurso a dois fios ligados ao centro da abóbada (lugar da projecção do ponto de vista): um para guiar “rectamente a régua” na delineação das linhas e outro, suspenso por pêndulo, para impedir eventuais derivações da régua materializando o respectivo plano projectante da recta. Um modelo fundado em enunciado e ilustração do propósito LXXVII de Maignan (*Prospectiva horária_1648*), face à necessidade de controlar a deformação das linhas horárias nas suas meridianas catóptricas (fig. 5), e também na aplicação da proposição 18^a do livro 11 de Euclides (proposição sob a qual se esclarece a obtenção de plano perpendicular a outro a partir de recta perpendicular à superfície: se uma linha recta é perpendicular a qualquer plano, em seguida, todos os planos que a contêm são perpendiculares ao mesmo plano).

Conteúdos omissos por parte da tratadística especializada em quadratura à excepção de, pelo menos no âmbito do nosso conhecimento, Dechaes (1674) e Vieira (1716).

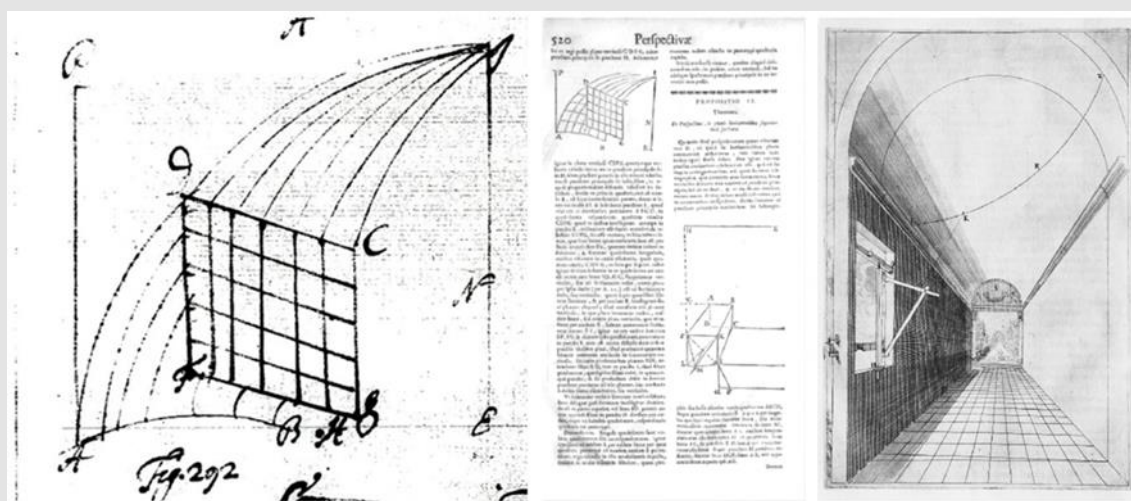


Figura 5: Figura 292 de Vieira (1716), Propostio VIII de Dechaes (1674) e propósito LXXVII de Maignan (1648)

Da consideração destas componentes técnicas é surpreendente a sua aplicabilidade à projecção quadraturista, distante das elaboradas presunções teóricas e aparatos expressos pela tratadística especializada (Danti, Maignan ou Bosse) ou conjeturadas contemporâneas (Di Marzio). Afigurando-se-nos essas como exercício especulativo na investigação e demonstração das leis projectivas, dominadas e aplicadas em círculos de elevada erudição artística e científica, no âmbito concreto da prática quadraturista mais alargada a projecção poder-se-ia resolver a partir de instrumentos e procedimentos comuns das oficinas de pintura. Exemplo desse paralelismo entre teoria e prática é o caso da determinação da projecção de linhas rectas em superfícies curvas que no enunciado de Dechaes/Vieira se resolve através da conformação espacial da proposição 18^a do livro 11 de Euclides e que, na quadratura de Sena seria solucionado por corda/régua vincula a dois pontos (que na delineação de verticais seriam o ponto central de convergência projectado na abóbada e ponto na base da entidade linear coincidente com o plano de protótipo) que orientariam a delineação.

CONCLUSÃO

Os desenvolvimentos da perspectiva ao longo da idade moderna consagram-na sob dois pressupostos que se balançam mutuamente: capacidade de conhecimento e transformação do mundo; ou de registo da realidade sensível. Contudo, ambas as opções partem do mesmo conjunto de procedimentos e regras projectivas variando apenas a natureza da imagem, do seu suporte e escala, sendo exactamente esse posicionamento e orientação à *praxis* da delineação perspectivica que encontramos na obra de Vieira.

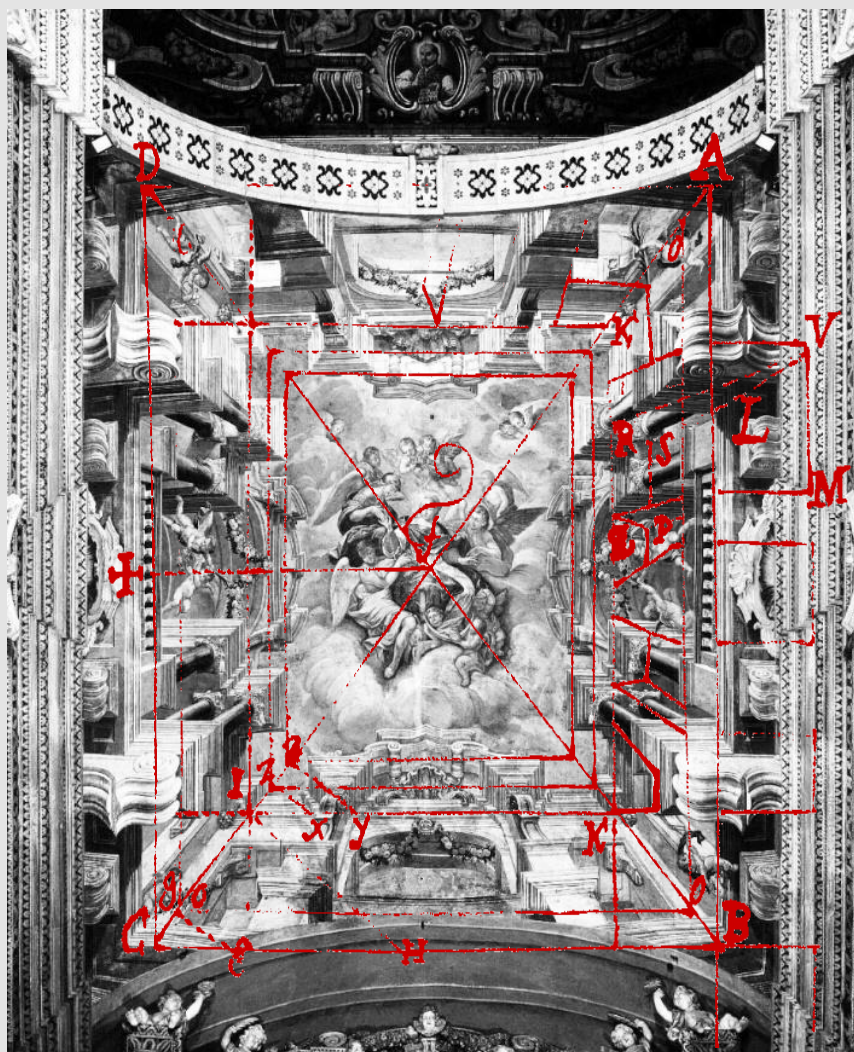


Figura 6: Sobreposição do esquema 282 de VIEIRA, Inácio. *Tractado de Prospectiva*. Estampa s.n. E a Assunção da Virgem (1754), Luís Gonçalves Sena, Igreja da Imaculada Conceição, Santarém.

Assim, e no âmbito da cultura visual barroca, as potencialidades da quadratura como simulacro espacial fazem com que esta se imponha como instrumento propositivo transformador do concreto ultrapassando limitações do espaço físico. Porém, esta é fortemente alicerçada nas conquistas da representação do espaço, nomeadamente, naquilo a que se refere à aplicação consciente de um sistema que traduz, sob procedimentos matemático-geométricos, a interpretação óptica de uma realidade visível (fig. 6). Neste âmbito, a perspectiva liberta a representação do natural, do *imitar*, para se impor como instrumento do engenho criador que ao relacionar ideia, ficção perspéctica e objecto transforma o espaço, interferindo sobre a sua percepção. É precisamente neste campo de acção que a sistematização empreendida por Inácio Vieira se revela como documento essencial à compreensão da matéria perspéctica, identificação de fontes e prática local.

Enviado em: - Aceito em: 12/01/23

BIBLIOGRAFIA

CABELEIRA, João. INÁCIO VIEIRA: OPTICS AND PERSPECTIVE. INSTRUMENTS TOWARDS A SENSITIVE SPACE. In *Nexus Network Journal, Architecture and Mathematics*. Torino: Kim Williams Books, Birkhäuser, Vol. 13, nº. 2, p.315-335. 2011, disponível em: <https://doi.org/10.1007/s00004-011-0069-1>

DECHALES, Claude François Milliet. *Cursus seu mundus mathematicus*. Lyon: Officina Anissoniana, 1674.

LEITÃO, Henrique; **MELLO**, Magno Moraes. A PINTURA BARROCA E A CULTURA MATEMÁTICA DOS JESUÍTAS: O TRACTADO DE PROSPECTIVA DE INÁCIO VIEIRA,

S.J. (1715). In *Revista de História da Arte*. Lisboa; UNL, Sep. nº1, p. 94-142, 2005,
ISSN: 1646-1762, disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/12431>

POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum, et architectorum. Prospettiva de pittori, e architetti. Tomo I*. Trento: Temi, 2009. (1ª ed Roma: Giacomo Komarek Boemo, 1693).

_____. *Perspectiva pictorum, et architectorum. Prospettiva de pittori, e architetti. Tomo II*. Trento: Temi, 2009. (1ª ed Roma: Giacomo Komarek Boemo, 1700).

VIEIRA, Inácio. *Tractado da Catóptrica*. Lisboa: manuscrito, 1717.

_____. *Tractado de Óptica*. Lisboa: manuscrito, 1714.

_____. *Tractado de Prospectiva*. Lisboa: manuscrito, 1716.

Mudanças e Permanências no estatuto social do pintor em Portugal no século XVI

Changes and permanence in the social status of the painter in Portugal in the 16th century

Adriana Gonçalves de Carvalho

RESUMO

Neste artigo analiso a situação social do pintor em Portugal no século XVI, tendo em vista a atuação dos tratados de pintura produzidos no período. Busco compreender como essa literatura artística influenciou os pintores portugueses na busca da liberalidade da pintura e conseqüentemente na mudança do estatuto social do pintor. Partindo da análise da situação do pintor, desde o fim da idade média, no qual ele foi considerado um artesão até fins do século XVI, examino como se deu a construção do conceito de artífice em Portugal, e os motivos que levaram a sua longa permanência. Observamos que a mudança no status social do artista, só poderia ter surgido em um novo contexto, que se iniciou em Portugal com os primeiros indícios do aparecimento do Humanismo, que inspirava uma nova atitude perante a Antiguidade. Nesta busca de uma arte que trouxesse os elementos da Antiguidade foi necessário recrutar estrangeiros, que foram convidados realizar algumas encomendas régias em Portugal. São estes estrangeiros que introduzem os elementos clássicos na arte de Portugal. Entretanto, a arte portuguesa incorpora esses elementos de forma mais lenta, devido à organização corporativa que se mantém durante um longo período. A reivindicação de um estatuto liberal para os artistas e que os distinguisse dos meros artesãos era sustentada pela concepção das artes do desenho como uma atividade intelectual e não mera atividade manual. Os tratadistas do Renascimento italiano já argumentavam no século XV que a pintura era uma ciência matemática. Em Portugal, os artistas ainda trabalhavam em um restrito sistema que inibia a liberdade criadora e nivelava a produção artística com a uma mera produção técnica, manual e coletiva. Os pintores seguiram como oficiais mecânicos até a segunda metade do século XVI, devido à tradição do trabalho das oficinas, essa individualização do artista aparece mais tarde com o movimento Maneirista.

Palavras chaves: Estatuto social do pintor, literatura artística, arte em Portugal.

ABSTRACT

In this article I analyze the social situation of the painter in Portugal in the 16th century, in view of the performance of the painting treatises produced in the period. I seek to understand how this artistic literature influenced Portuguese painters in the search for liberality in painting and, consequently, in changing the painter's social status. Starting from the analysis of the situation of the painter, from the end of the Middle Ages, in which he was considered a craftsman until the end of the 16th century, I examine how the concept of craftsman was constructed in Portugal, and the reasons that led to his long permanence. We observe that the change in the artist's social status could only have arisen in a new context, which began in Portugal with the first signs of the emergence of Humanism, which inspired a new attitude towards Antiquity. In this search for an art that would bring the elements of Antiquity, it was necessary to recruit foreigners, who were invited to carry out some royal commissions in Portugal. It is these foreigners who introduce classical elements into Portuguese art. However, Portuguese art incorporates these elements more slowly, due to the corporate organization that is maintained over a long period. The demand for a liberal status for artists that distinguished them from mere craftsmen was supported by the conception of the arts of design as an intellectual activity and not a mere manual activity. The writers of the Italian Renaissance already argued in the 15th century that painting was a mathematical science. In Portugal, artists still worked in a restricted system that inhibited creative freedom and leveled artistic production with a mere technical, manual and collective production. Painters continued as mechanical officers until the second half of the 16th century, due to the tradition of working in workshops, this individualization of the artist appears later with the Mannerist movement.

Keywords: painter's social status; artistic literature; art in Portugal;

Neste artigo analisaremos a situação social do pintor em Portugal no século XVI, tendo em vista os tratados de pintura produzidos no período e compreender como essa literatura artística influenciou os pintores portugueses na busca da liberalidade da pintura e conseqüentemente na mudança do estatuto social do pintor.

Em Portugal, o pintor foi considerado um artesão até fins do século XVI. Seguindo uma tradição medieval, esse artífice exercia o seu ofício dentro da

rígida estrutura artesanal das *corporações de ofícios*¹ que surgiram de forma autônoma. Essas organizações tinham por objetivo a defesa dos seus membros, mas também estabeleciam os deveres a serem cumpridos. Os *regimentos* eram o instrumento utilizado para se estabelecer as normas do trabalho e continham as regras que orientavam o exercício do ofício. As regras eram postas pelas corporações; ditavam as normas que regulamentavam a atividade laboral como um ofício mecânico e estabeleciam uma rígida hierarquia para aqueles que exerciam o ofício.

O conceito de artífice foi inspirado no período medieval em Portugal, pelos ensinamentos bíblicos, nos quais a sua capacidade vinha da coparticipação na inigualável beleza de Deus e na sua capacidade de fazer². Partindo dessa concepção bíblica, na qual Deus fez o mundo a partir do *Nada* e que o homem, na sua tentativa de repetir o ato divino, parte de uma matéria preexistente e na qual elabora, segundo uma sabedoria que foi instilada por Deus, as obras de arte. Esse artífice era a mão que executava, pois a verdadeira sabedoria era Divina. Essa concepção era comum tanto em Portugal quanto nas outras regiões da Europa medieval.

A mudança no *status* social do artista, só poderia ter surgido em um novo contexto³, que se iniciou em Portugal com os primeiros indícios do aparecimento do Humanismo, que inspirava uma nova atitude perante a Antiguidade. Esse Humanismo, entretanto, buscava na língua e na cultura latina sua ligação com a Antiguidade, pois neste período as artes plásticas eram vistas como subalternas.

Foi na cidade de Évora, um dos principais redutos do Renascimento em Portugal, local onde o frei dominicano André de Resende (1500-1573), se dedicou a buscar os traços da Antiguidade na cidade. No entanto, a dificuldade em encontrar artefatos da Antiguidade que possuíssem elementos da arte clássica, e que eram

¹ As corporações de *ofícios* eram organizações de classe que agrupavam os mestres de determinado grupo de artífices, unidos por pela solidariedade, para o auxílio espiritual, financeiro e laboral.

² PEREIRA, José Fernandes. *De artesão a artista*. In: *Tratados de Arte em Portugal*. Coordenação Rafael Moreira e Ana Duarte Rodrigues. Lisboa: Scribe, 2011.

³ PEREIRA, José Fernandes. *De artesão a artista*. In: *Tratados de Arte em Portugal*. Coordenação Rafael Moreira e Ana Duarte Rodrigues. Lisboa: Scribe, 2011.

tão abundantes na Península Itálica, pode ser um indício de como ocorreu o desenvolvimento da estética renascentista em Portugal. O historiador, José Fernandes Pereira, observou que algumas peças foram trazidas de outros locais, como os artefatos levados à Évora pelo bispo D. Miguel da Silva, em seu retorno de Roma. Entretanto, observamos que estes modelos clássicos não impactaram na atividade artística ou promoveram mudança de paradigma dos escultores portugueses.

Os tratadistas do Renascimento italiano já argumentavam no século XV que a pintura era uma ciência matemática. A aplicação dos novos métodos científicos fez com que o artista que os utilizasse declarasse a sua superioridade sobre os meros artesãos. Em Portugal, os artistas trabalhavam “dentro de um restrito panorama que inibia a liberdade criadora e nivelava a produção artística com a uma mera produção técnica e manual”⁴. Nesta busca de uma arte que trouxesse os elementos da Antiguidade foi necessário recrutar estrangeiros como nos casos de Chanterene⁵, João de Ruão ou mesmo do iluminador holandês Antônio de Holanda, que foram convidados à Portugal para realizar algumas encomendas régias. São estes estrangeiros que introduzem os elementos clássicos na arte de Portugal.

O filho de Antônio Holanda, Francisco de Holanda, foi favorecido por participar do ambiente da corte portuguesa e se beneficiou do círculo humanista onde circulavam André de Resende e o escultor Nicolau Chanterene, e que também era frequentado pelo Rei Dom João III. Estes contatos na corte facilitaram Francisco de Holanda ser enviado como emissário à Itália e sua missão era fazer os registros gráficos da arte da Antiguidade. Observamos que este grupo estava interessado nos elementos da estética clássica, provenientes do mundo antigo, e que tinham sido

⁴ VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda - Vida, Pensamento e obra*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982. P.27

⁵ Nicolau de Chanterene (França, c. 1470 – 1551) foi um escultor de origem francesa que desenvolveu grande parte da sua obra em Portugal entre os anos de 1517 e 1551. Teve papel marcante no século XVI português, sendo autor dos mais precoces depoimentos da linguagem do renascimento em Portugal, ao contrário do que era comum no período do gótico final português.

redescobertos na Península Itálica e foram inseridos na arte italiana do século XV. Entretanto, a arte portuguesa incorpora esses elementos de forma mais lenta, e isso segundo Vilela, era porque a organização corporativa mantém-se durante um longo período. Os pintores faziam parte de uma corporação que tinha regulamento próprio e ainda trabalhavam em oficinas coletivas, de inspiração medieval.

Para Antony Blunt⁶, a reivindicação de um estatuto liberal para os artistas e que os distinguisse dos meros artesãos era sustentada pela concepção das artes do desenho como uma atividade intelectual e não mera atividade manual. Em Portugal foi a elaboração dos novos *regimentos dos ofícios* no início do século XVI, que,

“deixa entrever com a maior clareza o lugar que cabia, no âmbito mestral, à classe dos pintores. Consagrada, então, a fórmula “bandeira dos ofícios” como agrupamento de profissões autônomas incluindo autoridades da bandeira (juizes, escrivão, mordomos) e autoridades de cada ofício representado (examinadores-vedores, encarregados do exame do mester), a classe dos pintores aparece anexada, na Regulação dos Ofícios de 1539, à Bandeira de S. Jorge”⁷

As mudanças na regulamentação dos ofícios deixam perceptível a permanência dos antigos elementos da organização corporativa medieval. A pintura portuguesa anterior a 1539 tinha como característica o trabalho da oficina que concebia e executava coletivamente a obra. O artista medieval era um homem inspirado por sua fé e ocultava a sua própria personalidade por trás da sua criação. Compreendermos que essa fé inspiradora será decisiva para entendermos a situação do artista português entre os séculos XV e XVI.

O ambiente espiritual em que viviam esses artistas influenciava na elaboração do seu trabalho. Isso nos faz perceber que, naquele momento, seus objetivos diferiam dos seus contemporâneos florentinos, “que viam na aventura de ciência uma sede de descoberta que conduz tudo e guia a arte em linha reta do Arcaísmo ao Classicismo”⁸. A estética naturalista do Renascimento italiano faz a pintura cristã autônoma se desligar e tornar-se mais laica. Essa concepção de Raymond

⁶ BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

⁷ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995. P.134

⁸ BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. P.101

Bayer pode nos indicar o porquê, em Portugal, a estética renascentista não conseguiu atingir seu auge. A cultura portuguesa ainda estava arraigada a pensamentos teológicos medievais. Sabemos que nesse período não existia uma tendência individualista dos pintores em Portugal e que esses pintores realizavam suas tarefas coletivamente, tendo em vista a melhor execução formal.

A produção artística que era desenvolvida nas oficinas por meio da parceria entre os artífices⁹, continuou seguindo a disciplina das corporações. Esse trabalho coletivo ocorria em associações intimamente unidas, propiciando o surgimento do estilo de oficina. Para isso utilizavam uma metodologia ensinada pelo mestre da oficina, na qual os artífices seguiam as mesmas receitas e técnicas, produzindo obras com o mesmo nível de qualidade. Este método era utilizado até pelos pintores da corte. Segundo Serrão, mesmo beneficiados pelas regalias do cargo, os artistas cortesãos ainda trabalhavam em parceria com outros artífices e estavam subordinados às obrigações da respectiva *Bandeira*. Os pintores seguiram como *oficiais mecânicos* até a segunda metade do século XVI, conforme registrado no *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa*, publicado, em 1572, por Duarte Nunes de Leão. Na obra, constam os requisitos para a inspeção da pintura e as regras para a ascensão hierárquica dos ofícios ainda dentro de uma tradição medieval. Entretanto, é possível identificar alguns elementos da afirmação de individualidade criadora por parte dos pintores, que buscavam desligar-se das obrigações referentes à *Bandeira de São Jorge*.

O Renascimento italiano trouxe com ele uma nova concepção da atividade artística, na qual a individualidade do artista estaria ligada à criação pictórica que destacava a sua personalidade. Em Portugal, devido à tradição do trabalho das oficinas, essa individualização do artista aparece mais tarde com o

⁹ Todas as obras de pintura realizadas em regime de parceria e nas quais se podem detectar diversas mãos. Valem, como exemplos específicos, as pinturas da chamada escola do Mestre do Sardoal, oficina ativa na zona de Coimbra no decurso do primeiro quartel do século XVI; as pinturas da oficina de Frei Carlos, o monge flamengo do Mosteiro do Espinheiro; e muitos dos retábulos do primeiro terço do século XVI, caso dos polípticos de Santa Auta, do Paraíso e de Santiago.

movimento Maneirista. Francisco de Holanda¹⁰ ao se refere ao ambiente artístico do século XVI, como sendo uma época velha e sem arte, provavelmente estava contrapondo o que tinha visto em sua viagem à Itália, com as normas do ofício mecânico que norteava a pintura portuguesa naquele momento. Sabemos que em Portugal até meados do século XVI, o pintor foi considerado um mero artífice assalariado, um oficial mecânico que exercia o seu trabalho dentro da rígida estrutura coletiva das corporações artesanais.

A posição social do artista em Portugal era uma das maiores preocupações de Francisco de Holanda. O tratadista defendeu em sua teoria da pintura a legitimação do estatuto de liberalidade da pintura. Em sua defesa da superioridade dos artistas e do caráter intelectual da pintura, Holanda apontava que a condição artesanal e oficinal que perdurava em Portugal como sendo o motivo da arte se encontrar naquele estágio.

Percebemos aqui que o tratadista estava preocupado com um dos aspectos da teoria do Renascimento, que era a reivindicação do estatuto de *arte liberal* para a pintura. Ao acompanhar a situação da arte portuguesa, Francisco de Holanda tenta contribuir para a mudança do *status* do artista. Utiliza como estratégia a escrita do seu tratado, *Da Pintura Antígua*, no qual afirma que a sua intenção era mostrar aos portugueses o que é a pintura: “Se é arte, se ofício, se coisa nobre, se inobre, se é coisa leve e ridícula, ou mui gravíssima e intelectual”¹¹. O tratadista aponta que o problema em Portugal era que, além de não ter um estatuto de *arte liberal*, não havia mecenato e os pintores eram mal remunerados e não tinham liberdade criativa.

“Os Portugueses, inda que alguns naçamos de gentis engenhos e espíritos, como nascem muitos, todavia temos por desprezo e galantaria fazer pouca conta das artes, e quasi nos enjuriámos de saber muito d’ellas, onde sempre as deixamos imperfeitas e por acabar. [...] Ora as pagas e os preços que em Itália se dão pela pintura também me parecem

¹⁰ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél González Garcia. Lisboa: INCM, 1984.

¹¹ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél González Garcia. Lisboa: INCM, 1984. P.89

“muita parte de em nenhum outro lugar se poder pintar, senão dentro dela”¹²

Holanda viajou para a Península Itálica, em 1538, para integrar a embaixada portuguesa em Roma. Tutelado por Dom Pedro de Mascarenhas, permaneceu por lá até meados de 1540 e, nesse período, visitou cidades como Nápoles e Veneza. Mas foi em Roma que conheceu Michelangelo e teve acesso a uma ampla bibliografia filosófica e artística que foram importantes para o seu desenvolvimento intelectual. Durante essa viagem, Holanda teve a oportunidade de comparar como a posição social do artista em Portugal era tão diferente da situação dos artistas da Península Itálica. Constatou o pouco valor que tinha a arte da pintura em sua terra: “E vindo eu de Itália há pouco tempo, trazendo os olhos cheos da altura do seu merecimento e os ouvidos dos seus louvores, conhecendo nesta minha pátria a grande defferença com que esta nobre sciência é tratada, determinei-me bem”¹³.

O objetivo de Holanda era recolher os elementos gráficos sobre as *Antiquallas* de Roma, tarefa que cumpriu através do desenho, os quais foram reunidos no *Álbum dos Desenhos das Antiquallas*¹⁴. É expressivo o número de esculturas da Antiguidade¹⁵ que ele reproduziu, e foi a visão da Roma Antiga, contemplada por meio da arquitetura e da pintura, que levou Francisco de Holanda a um elogio permanente da Antiguidade. Em seu tratado *Diálogos em Roma* repete a famosa ideia das três idades da arte, defendida por Vasari:

“Há aí grande diferença entre o antigo que é muitos anos antes que Nosso Senhor Jesus Cristo encarnasse, na monarquia da Grécia e também na dos Romanos; e entre o antigo a que chamo velho, que são as coisas que se faziam no tempo velho dos Reis de Castela e Portugal. (...) Porque também aquele primeiro antigo é o excelente e elegante; e

¹² HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél Gonzaléz Garcia. Lisboa: INCM, 1984. P.239

¹³ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél Gonzaléz Garcia. Lisboa: INCM, 1984. P.219

¹⁴ O manuscrito do *Álbum dos Desenhos das Antiquallas* atualmente se encontra na Biblioteca do Escorial a datação provável é dos anos em que permaneceu na Itália.

¹⁵ Holanda seguiu um critério de qualidade e de valorização na escolha das obras que reproduziu Destacamos a Estátua Equestre de Marco Aurélio no Capitólio, o Apoio de Belvedere, o Laoconte, Hércules e o touro de Creta, o Mársias suspenso, o Spinario, a Estátua Equestre de Gattamelata em Pádua, além da Coluna de Trajano e da coluna antonina entre outras.

este velho é péssimo e sem arte. E o que hoje se pinta, onde se sabe pintar, que é somente em Itália, podemos-lhe também chamar antigo sendo feito hoje em este dia”¹⁶

Percebemos, também, que o gosto estético de Francisco de Holanda é pela arte clássica, tanto a antiga quanto a representação do antigo que estava sendo feita entre os renascentistas. Como vimos, a necessidade do apego ao modelo antigo se devia em parte à necessidade de legitimação da pintura como *arte liberal* feita pelos primeiros tratadistas. Percebemos, no entanto, que, para Holanda, a defesa do estatuto de liberalidade do artista estava relacionada a uma questão econômica. Ao comparar o pagamento das obras de arte na Península Itálica com o praticado em Portugal, reparamos que o justifica assim: “em Itália, pinta-se bem por muitas razões, e fora de Itália pinta-se mal por muitas razões”¹⁷. O tratadista identifica no diálogo com Michelangelo a relação entre as condições sociais dos artistas e o pagamento e benefícios que podem ser adquiridos com a pintura. Por meio da fala de Michelangelo o autor afirma: “Bem sei que em Spanha não são tão bons pagadores da pintura como em Itália, e por isso estranhareis as grandes pagas d'ella”¹⁸

Para o tratadista, foram os mecenas na Península Itálica, figuras importantes para o desenvolvimento das artes. Segundo Holanda, todos os príncipes e nobres encomendavam obras a artistas para sua glória pessoal. Além da falta de apoio e de um mecenato mais atuante, na sua opinião, era evidente que em Portugal a arte não reunia as condições ideais para o seu pleno desenvolvimento. Segundo o tratadista, a maioria dos artistas não estava envolvida na luta pelo reconhecimento do estatuto dos artistas, nem na busca da inclusão da Pintura entre as *artes liberais*, no que podemos chamar de Renascimento Português. Holanda apontou como problemas da arte em Portugal os aspectos técnicos e pedagógicos; e solicitou a

¹⁶ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél González Garcia. Lisboa: INCM, 1984. P.63

¹⁷ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél González Garcia. Lisboa: INCM, 1984. P.238

¹⁸ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angél González Garcia. Lisboa: INCM, 1984. P.287

fundação de uma academia de pintura em Portugal, nos moldes das academias italianas.

O ensino das artes em Portugal permaneceu vinculado à tradição oficial com características medievais até o século XVIII. A transmissão do conhecimento artístico se dava por meio da relação mestre-aprendiz ou em oficinas conventuais. Entretanto, não foi só Holanda que se queixava da falta da institucionalização do ensino artístico. Esse tema também está presente na obra de Félix da Costa¹⁹ *Antiguidade da Arte Portuguesa*, escrito em 1696 e publicado pela primeira vez em 1967. Nesse tratado o autor buscava o apoio real para a criação de uma academia de arte, argumentando a respeito da dignidade da pintura com o intuito de sensibilizar os poderes públicos vigentes.

A concepção teórica da arte de Holanda englobava o método de produção artística e tinha um caráter científico. Para ele, a arte começa antes da sua execução. Era pela *Idea* que se dava o processo de criação e esse era o tratadista um processo interior só acessível aos olhos interiores e que deve ser alvo de grandíssimo silêncio e segredo.

A criação artística era apresentada por Holanda como um método genérico e suas concepções estavam distantes da teoria da visão de Alberti. O seu discurso possui elementos dos fundamentos neoplatônicos, baseados em Marsílio Ficino e nas concepções de Michelangelo. Para ele, a arte era uma criação divina e Deus foi o primeiro artista. Em seguida, o artista imitando a divindade produz uma obra de arte que seria a revelação do que habita em nós de forma invisível. Observamos que o conceito de *Idea* para Holanda é o mesmo de *disegno interno* de Zuccaro, que, no pensamento de Holanda, caracterizava uma etapa superior da criação artística e estava além da materialização da obra de arte, pois, para ele, a *Idea*

¹⁹ Félix da Costa seu pai foi o pintor Luís da Costa, que traduziu para o Português o Livro *Quatro Livros de Simetria* de Dürer. Félix da Costa era, além de tratadista, um artista que trabalhava com gravação e desenhava retábulos. Entrou para a Irmandade de São Lucas em 1674 e escreveu, em 1696, seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, Divino e Humano que a exercitou e honras que os Monarcas fizeram a seus Artífices*, o manuscrito só foi publicado trezentos anos depois pela Universidade de Yale em 1967.

alcançava tal perfeição que a mão do homem não consegue imitar. A segunda etapa da produção artística é o *esquisso*²⁰, o qual explicada como sendo as primeiras linhas que ordenavam o pensamento, acreditamos que o *esquisso* pode ser comparado com o esboço da obra que ainda se apresentava de forma desordenada. Segundo Holanda, essa era a fase mais próxima da *Idea*, sendo anterior às etapas mais materiais e que seriam mais impuras e sujeitas à degradação. Apesar de impura, era na etapa material que se concretizava a obra de arte, e Holanda, como artista que era, sabia que a arte só existia ao se tornar visível aos olhos da carne. Desta forma, a última fase, o desenho, é, para ele, a matriz primeira da qual tudo nasce; é a materialização da arte ao estabelecer a composição geral da futura obra. Observamos que a sua visão teórica é neoplatônica, mas Holanda em seu tratado confrontava a doutrina oficial que derivava de Aristóteles e São Tomás de Aquino. O problema do estatuto do artista e a sua posição na sociedade, que reflete os objetivos da cultura do Renascimento, chegou a Portugal muito mais tarde. A consciência de uma individualidade e criatividade individual, defendida por Holanda, para quem a *Idea* era a principal parte da pintura, indica uma consciência da pintura como *arte liberal*. Sabemos, no entanto, que o conjunto de questões tipicamente renascentistas só surtiu algum efeito posteriormente, em pleno Maneirismo e sempre com grandes ressalvas.

“Foi no Maneirismo que nos italianizamos, mas em regra sem uma subordinação perfeita aos moldes italianos, ainda que num decidido caminho de modernização. Incorporámos a nova expressão já não renascentista, propriamente dita, que não recolhêramos em devido tempo, vinculados então aos flamengos, quem sabe se para guardar o nosso próprio carácter. ... e havia crescente consciencialização de importância e individualidade da arte- o que acarretará a conquista de um novo estatuto social, um estatuto de artistas liberais”²¹

Apesar da matriz do pensamento de Holanda ser Clássico, o seu tempo histórico foi maneirista, assim como muitas das suas teorias artísticas. Devemos lembrar que quando se fala em Maneirismo em Portugal, devemos nos ater a toda conjectura

²⁰ Esquisso é um conceito criado pelo Santo Agostinho, que significa os primeiros traços de um desenho, isto é, o esboço.

²¹ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995. P.32.

que o distingue do Maneirismo místico que se vivia em Itália. O Maneirismo português do qual Francisco de Holanda é contemporâneo, incorporou os princípios da Contrarreforma. A sua estrutura era dogmática e reforçava a iconografia sacra. O Concílio de Trento instalou em Portugal uma agenda que preconizava principalmente os aspectos comportamentais e reforçou a situação das artes em Portugal. Nas determinações de Trento não havia espaço para inovações; a arte deveria ser interpretada seguindo critérios éticos e teológicos. As artes figurativas, que passaram a ser referidas como imagens, deveriam ser utilizadas com o intuito de promover uma atitude piedosa. Depois do Concílio de Trento, todos os bispados portugueses realizaram os seus sínodos e publicaram as respectivas constituições sinodais, nas quais verifica-se a reprodução dos ditames vindos da Península Itálica. O objetivo era divulgar pelo reino português as novas regras do catolicismo.

Em Portugal, as instruções em relação às artes indicavam uma “diminuição senão anulação da anatomia e a desnecessária presença do modelo, porque o que se representa são seres ausentes”²² As imagens deveriam ser pedagógicas; precisavam evidenciar os rituais da celebração do culto, exaltando os mistérios da redenção e o exemplo dos santos. Os artistas estavam sujeitos à censura religiosa; a Igreja deveria aprovar as obras antes que elas fossem colocadas no altar. Observamos que ao artista estava vedado o controle da obra de arte; a escolha iconográfica passa a ter mais importância do que a qualidade artística. Seguindo as determinações do Concílio de Trento, foram proibidas a confecção de imagens dissolutas e a representação dos falsos dogmas. O artífice que desobedecesse a essas determinações poderia ser penalizado até com a excomunhão.

No século XVI, as corporações dos artífices, enquanto organizações de um grupo social, tinham como objetivo a solidariedade financeira, profissional e a regulamentação das relações laborais entre os artífices. Além da proteção, a

²² PEREIRA, José Fernandes. *De arteção a artista*. In: *Tratados de Arte em Portugal*. Coordenação Rafael Moreira e Ana Duarte Rodrigues. Lisboa: Scribe, 2011.P.89

corporação também tinha uma função reguladora da produção. Observamos que, contrária às tendências que estavam surgindo, a produção artística em Portugal manifestava uma rigidez estilística que era o resultado de uma uniformização pictórica. Segundo Serrão²³, era o que impedia o surgimento de um gênio ou a expressão da individualidade, característicos dos movimentos artísticos italianos. A atividade desenvolvida por um pintor em Portugal no século XVI era um ofício mecânico. O seu trabalho ia da pintura de retábulos ao douramento da talha, e era comum que o artista ocultasse a sua individualidade ou ideia própria. Como no mundo medieval o artista tentava apenas transmitir a fé e o respeito pelos dogmas da Igreja, no caso de uma imagem religiosa. A criação artística era partilhada entre os membros da oficina; uma obra de arte era o resultado de uma coletividade, impedindo o desenvolvimento pleno da criatividade individual. A personalidade do artista era anulada e subordinada aos interesses da *corporação de ofício* e dos encomendantes. Essa generalização foi mantida por D. João III em 1539.

“O artista não passava de artífice, um operário que executava a sua atividade laboral em uma estrutura corporativa. Os pintores estavam inseridos em uma das bandeiras das corporações, a Bandeira de São Jorge, juntamente com os ferradores, espadeiros, latoeiros, fundidores de artilharia”²⁴

A arte portuguesa da primeira metade do século XVI estava alheia a todas as questões, que consumia o homem renascentista e que impulsionava os artistas italianos na luta pela reivindicação do seu *status* social. Segundo Adriano de Gusmão, os elementos da estética gótica ainda eram perceptíveis na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI, e a assimilação de uma atitude moderna na arte veio com a renovação dos conceitos plásticos com a introdução na arte portuguesa dos padrões Maneiristas.

“Havendo, por força das mudanças de gosto e de novas e naturais influências, aderido a uma estética mais nítida e diretamente italianizada, os nossos pintores, ainda que com sensível atraso, não deixaram então de ser modernos. Quer dizer, abandonaram de vez os

²³ SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

²⁴ SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983. P.68

elementos de figuração arcaizante, tão manifestos na pintura dos primeiros decênios do século XVI, e adoptaram francamente a representação de tudo o que caracterizou o novo estilo, o chamado Maneirismo, quer nas arquitecturas desenhadas no fundo dos quadros, seguindo a ordem toscana, tal como na generalidade os artistas italianos preferiram, quer nos figurinos adoptados, umas vezes de acordo com a moda contemporânea nos trajos e toucados das figuras femininas, outras vezes segundo os modelos clássicos, ao pintarem guerreiros de casco antigo, vestidos de couraça e loriga, e calçados de cáligas. Os modelos humanos deixam de ser os flamengos, substituídos pelos de origem italiana, na doçura ideal das Virgens e na musculosa robustez de algozes e pastores”²⁵.

Podemos atribuir a introdução, em meados do século XVI, desses elementos plásticos, da influência italiana e do contato com a arte flamenca. A adesão aos elementos característicos do movimento Maneirista despertou a consciência da superioridade da arte do período em relação à antiga pintura portuguesa, o que propiciou uma melhoria da situação social dos pintores, que passam a ser prestigiados com o apoio de mecenas.

Sabemos que os artífices das gerações anteriores descendiam de modestas famílias e eram formados dentro das corporações, mantendo-se vinculados a elas como oficiais mecânicos e seguindo normas rígidas na elaboração de seus trabalhos. Nesse novo momento da pintura portuguesa os pintores buscam romper com as obrigações a que estavam vinculados. Os integrantes da *Bandeira de São Jorge* reivindicavam, por meio de petições, a supressão da tutela corporativa. Exemplo disso é a petição do pintor Diogo Teixeira que, em 1577, fez um requerimento ao Cardeal-Rei D. Henrique, no qual solicita e obtém desvinculação dos encargos que devia como oficial mecânico, à *Bandeira cooperativa de São Jorge*. Segundo Serrão, nessa agremiação estavam agrupados os pintores a óleo e os pintores de têmpera, os douradores, junto com os pintores de grades, de tabuletas, de paredes, de estandartes e os pintores de proas de barcos, de flâmulas e de portais. Foi a ideia de uma individualização do artista, com a tomada de consciência da qualidade e da nobreza da sua arte, que levou

²⁵ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995. P.134

os artistas a tentarem quebrar os laços seculares que os ligavam ao ofício mecânico.

Em uma carta régia de 2 de fevereiro de 1576, Dom Sebastião questiona a Câmara de Lisboa se os pintores de óleo serão vistos como oficiais mecânicos e se eles deveriam ser dispensados de entrar no ofício de São Jorge. O questionamento de Dom Sebastião se refere ao regimento de Dom Manuel, que era omissivo quanto à diferenciação entre os tipos de pintores. A solicitação por informação do monarca deve ser analisada como uma consequência pela reivindicação da liberalidade da pintura que vinha circulando no ambiente cultural de Lisboa. A petição de Diogo Teixeira, ao que parece, foi a primeira de um pintor reivindicando a liberação dos encargos da corporação. No requerimento, ele buscava desvincular-se da sujeição à *Bandeira de São Jorge*, utilizando como argumento a nobreza da arte da pintura, argumentado esse que era usado pelos antigos e pelos modernos. Segundo Serrão²⁶ Diogo Teixeira, justifica em seu pedido para desvinculação do regimento, o fato de que a pintura no tempo de Dom Manuel não estava no grau de perfeição que se encontrava naquele momento, pois não havia pessoas de qualidade que praticassem a dita arte. Esse documento aponta para um novo momento na arte em Portugal, com o surgimento de um novo tipo de artista, com espírito e tendências mais aristocráticas e que buscava um melhor *status* social por meio da valorização do seu ofício.

Seguiu-se à petição feita Diogo Teixeira a instauração de um inquérito oficial, tendo sido o despacho do monarca favorável ao pintor. Outros pintores²⁷ fizeram requerimentos semelhantes e também obtiveram despacho favorável. Em outras cidades, observa-se a existência de solicitações de alguns pintores que queriam

²⁶ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995.

²⁷ Os pintores lisboetas que solicitaram individualmente a regalia idêntica à que Diogo Teixeira conseguiu obter foram os pintores Gaspar Vieira (1577), Simão Rodrigues (1589), Domingos Vieira Serrão (1606), André Reinoso (1623), Antônio Pereira (1626) e Tomé da Costa de Resende (1636).

se desvincular da corporação. Entretanto, eles não foram agraciados com a aprovação.

“Em 1622, o pintor Miguel da Fonseca enviou requerimento à Câmara do Porto solicitando dispensa dos encargos da Procissão do Corpus Christi, e na qual afirmava que a Pintura, por pertencer à parte superior e intelectual, fica sem dúvida [na categoria de] arte liberal e por tal foi reputada por Galeno, e outros autores”²⁸

No período maneirista português observamos a busca do artista pelo reconhecimento da sua individualidade. O modelo do artífice restrito aos ditames da corporação artesanal medieval vai sendo substituído pelo artista que defende a nobreza e liberalidade da pintura. Entretanto, essas modificações nas relações do trabalho na oficina não atingem a todos. Os vínculos artesanais ainda estavam muito enraizados nos esquemas laborais e não desapareceram. Não houve modificações na regulamentação que beneficiassem a categoria dos pintores, os quais continuavam atrelados à *Bandeira de São Jorge*, e os contratos entre o aprendiz e o mestre pintor continuavam a seguir as condições de qualquer outro ofício mecânico.

“Vergílio Correia deu a conhecer dois elucidativos «contratos de servidão», um com o pintor lisboeta Antônio Francisco (1574), outro com um pintor de Lamego, Gonçalo Guedes (1589), que se comprometiam a ensinar a sua arte a jovens aprendizes, mediante rígidas condições exaradas em acta tabeliônica. No decurso das nossas investigações, recolhemos outros contratos do mesmo teor, muito curiosos, um com o pintor eborense José de Escobar (1585), outro com o pintor lisboeta Gregório Antunes (1611). Tais «instrumentos» notariais atestam a força dos hábitos das corporações medievais, bem enraizadas no espírito do labor mecânico por todo o país”²⁹.

A situação social dos artistas no período maneirista em Portugal continuou quase inalterada; a individualização artística foi assumida por um número restrito de pintores, todos eles de Lisboa. Entendemos que isso se deve a uma questão geopolítica. Era na capital Lisboa onde se encontrava o centro intelectual do reino. A relação entre os intelectuais e os artistas lisboetas pode ter facilitado a compreensão do movimento artístico filosófico baseado na *Idea*. Para Serrão a

²⁸ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995. P.135.

²⁹ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995.p.141.

elevação social de um determinado número de artistas se deve ao recebimento do financiamento da burguesia mercantil além do apoio do clero e de uma nobreza de espírito culto.

As ideias estéticas de Félix da Costa integravam-se nesse contexto³⁰, seguindo as concepções de Lomazzo e Zuccaro, e apresentavam semelhança com os tratados de Francisco de Holanda. No manuscrito *Antiguidade de Arte da Pintura* o tratadista abordava de forma metafísica o conceito de pintura no qual “Deus foi o primeiro pintor, e a pintura possui a própria idade do Mundo. Segundo Felix da Costa³¹ os elementos como o desenho e a cor foram recursos divinos usados no ato da criação, e a arte da pintura era a imitação da pintura divina, pois o pintor imita a divina onipotência. Como vimos anteriormente, esse era um argumento usado para justificar a liberalidade da pintura e elevar a dignidade do pintor e da sua arte. A teoria da arte de Félix da Costa apresenta a pintura como sendo composta de invenção, desenho e cor e, segundo o tratadista, era o equilíbrio que determinava a qualidade artística. Para se alinhar a uma tradição clássica, Félix da Costa usa como referência Sócrates, para o qual a pintura era imitação e representação com verdade. Sua concepção da arte é realista, entretanto, para o tratadista, a representação pictórica segue *olhos interiores* uma das bases da teoria da arte Maneirista.

Ao se referir ao *inventio* como a primeira parte da pintura, Felix da Costa tem como base o conceito de Zuccaro de *Idea*. Desta forma, “a pintura interna intelectual de onde procede a externa que é a obrada, ajustada à da imaginação, composta pelo discurso e apurada pela ciência da arte”³². Para Félix da Costa, a *Idea* é infundida diretamente por Deus na mente do pintor, como fonte de toda beleza. Essa concepção platônica era uma das premissas teóricas do maneirismo. Para o

³⁰ A admiração de Félix da Costa pelo maneirismo é observada pela admiração pelos pintores portugueses António Campelo, Gaspar Dias, Francisco Venegas e Diogo Teixeira, expoentes deste movimento em Portugal.

³¹ DA COSTA, Félix. *Antiguidade de Arte da Pintura, sua nobreza, Divino e Humano que a exercitou e honras que os Monarcas fizeram a seus Artífices*. Lisboa: Manuscrito, 1696. f.16.

³² DA COSTA, Félix. *Antiguidade de Arte da Pintura, sua nobreza, Divino e Humano que a exercitou e honras que os Monarcas fizeram a seus Artífices*. Lisboa: Manuscrito, 1696. f.12.

tratadista português, Deus não é só o primeiro modelo; é também a causa e a finalidade da pintura. Ele creditava à pintura a capacidade de ser persuasiva, “pois por meio da Pintura pretendeu a Santa Madre Igreja se converta a criatura ao seu Criador, como se tem experimentado em conversões feitas por meio de santas imagens”

A teoria clássica da arte relacionada a uma estética metafísica pode ser compreendida como um elemento retórico quando relaciona natureza, *engenho* e arte. As técnicas artísticas e o processo de aprendizagem, devem ter a natureza como objeto de estudo, ela deve ser estudada por meio de um processo educativo interdisciplinar. Essa função educativa caberia a uma Real Academia. Citando autores antigos como Horácio e Quintiliano, Felix da Costa afirmava que a ciência não se adquire sem um longo exercício, além de um bom gênio natural. Entretanto, o gênio e a imaginação não seriam suficientes para a perfeita elaboração de uma obra. O pintor precisaria ter conhecimentos sólidos sobre geometria, perspectiva, simetria, fisionomia, história, física e música. Somente esses conhecimentos possibilitariam diferenciar o verdadeiro pintor daqueles que se limitavam a copiar os outros, ou mesmo os pintores de imagens dos douradores. Em sua escrita, percebemos a influência dos tratadistas espanhóis Vicente Carducci e Gaspar Gutiérrez de los Ríos. O tratado de Felix da Costa traz informações sobre a situação da pintura na segunda metade do século XVII, e as sugestões do pintor pela criação de uma academia de arte ressalta a necessidade de conhecimentos científicos para elevar a pintura à condição de *artes liberais*.

A *Irmandade de São Lucas*³³, em Lisboa, foi fundada por um grupo de pintores no início do século XVII. O objetivo da Irmandade se insere no contexto sociocultural de reinvidicação da nobreza da pintura.

“Em 17 de Outubro de 1602, estes nove pintores — o primeiro na qualidade de juiz da Irmandade, os restantes de mordomos — firmaram contrato com as freiras da Anunciada para a cedência de uma capela na

³³ Os fundadores da Irmandade de São Lucas de Lisboa foram os pintores Simão Rodrigues, Fernão Gomes, Domingos Vieira Serrão e André de Morales (de óleo), e Luís Alvares de Andrade, Manuel da Costa, Sebastião Morera, Sebastião Antunes e Jerónimo de Aguiar pintores de têmpera.

igreja do Mosteiro, destinada à instalação da Irmandade, comprometendo-se os artistas a fazer às religiosas diversas obras no valor de 400.000 rs”³⁴

A criação da dita Irmandade que se estabeleceu em uma capela do Mosteiro da Anunciada fornecia auxílio laboral, espiritual e financeiro a seus integrantes. Segundo Serrão, entretanto, a ação da Irmandade em prol da emancipação dos pintores foi restrita, limitando-se a garantir auxílio religioso e social aos seus membros, mantendo em sua organização todos os esquemas das corporações medievais. Seguindo o exemplo da *Companhia de San Luca*, em Florença, era permitida a entrada como membro da *Irmandade de São Lucas*³⁵ todos aqueles que se declarassem praticantes do *debuxo*³⁶, ou seja, *o disegno*. Da mesma forma que em Florença, os seus membros continuavam ligados à *Bandeira de São Jorge* e seguiam cumprindo com os deveres corporativos. Observamos, no entanto, que mesmo após a criação da Irmandade os pintores de Lisboa, conforme a petição abaixo, ainda buscavam obter os privilégios que foram dados a Diego Teixeira.

“Em 7 de Fevereiro de 1612 foi enviada à Câmara Municipal de Lisboa uma procuração assinada por dezesseis pintores, no qual reivindicam de forma coletiva os privilégios de classe dos pintores, o fim da sujeição à Bandeira de São Jorge e o reconhecimento da nobreza da pintura”³⁷.

Essa ação coletiva possibilita entendermos a situação do pintor em Lisboa nos primeiros anos do século XVII. Esses artífices ainda buscavam se libertar dos vínculos seculares que os prendiam ao ofício mecânico, e concluímos que ansiavam pela melhoria da sua dignidade social. Ao fazer isso de forma coletiva, e não de modo individual como vimos anteriormente, pode ser considerado um manifesto de uma categoria oficial, pois essa provavelmente foi a primeira ação coletiva dos pintores das qual se tem notícia. Nessa petição coletiva, vemos reunidos pintores a óleo e douradores. A câmara municipal da cidade de Lisboa

³⁴ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995. P.155.

³⁵ Livro de *Compromisso* da Irmandade de São Lucas. Capítulo primeiro, ano de 1609. “Os pintores todos assi de olio, como de tempera, Architectos, Sculptores, Iluminadores, ou outras quaisquer pessoas que professarem debuxo”.

³⁶ Debuxo aqui entendido como os praticantes do *disegno*.

³⁷ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995.

reconheceu o estatuto de nobreza da pintura de óleo em 1612 e, com isso, os pintores de óleo obtiveram isenção de diversas obrigações que eram pertinentes aos oficiais mecânicos. Esse reconhecimento não abrangeu, entretanto, os pintores de têmpera e dourado. Os pintores portugueses, em especial os lisboetas, obtiveram o reconhecimento da sua individualidade e veem o seu ofício adquirir a prerrogativa de *arte liberal*. Assinar as obras passou a ser um hábito que pode ser explicado por essa emancipação.

Toda essa ação se passa no período que vai da segunda metade do século XVI ao início do século XVII, e pode ser creditada ao movimento maneirista. A pintura portuguesa aristocratiza-se, os pintores passam a atender a uma clientela mais culta e a produzir obras em consonância com o discurso dogmático. O Maneirismo Português, além de um movimento contrarreformista, foi também um movimento cortesão e burguês, “polarizado por um estrato aristocrático refinado, mas também por uma burguesia média, ascendente e poderosa, que se cultiva e olha para além-fronteiras”³⁸

A falta do ensino institucionalizado fez com que os pintores fossem confundidos com oficiais mecânicos. Os pintores André Gonçalves e Vieira Lusitano tentaram criar a Academia do Nu, mas quem conseguiu concretizá-la foi Cyrillo Wolkmar Machado, somente em 1780. A Academia de Desenho da Casa Pia foi criada em 1781, no mesmo ano que teve início o ensino público da pintura, com a inauguração da Aula Régia do Desenho. Segundo Cyrillo, um dos objetivos da Academia era estabelecer um critério sobre a qualidade das obras e que se distinguisse os artistas dos artesãos.

“A principal recomendação do maior número era hum remédio contra o abuso de se incumbirem das obras de Pintura aquelles que nunca professarão a Arte; visto que as outras profissões nobres, como a Advocacia, Medicina, e Música, têm privilégios que excluem os intrusos”³⁹.

³⁸ SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1995.P.160

³⁹ Machado, Cyrilo Volkmar. *Coleção de Memórias, Relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.P.28.

Determinou-se que só os artistas agregados à Academia poderiam ser contratados para a realização das grandes obras. Quem desrespeitasse essas determinações ficaria sujeito à punição. Apesar desse esforço, segundo relata Cyrillo, os abusos e os intrusos persistiram. A Irmandade de São Lucas foi extinta em 1792, pondo fim, segundo o autor, “às débeis tentativas que se faziam em Lisboa para melhorar a arte”.

A principal contribuição do fenômeno maneirista para os teóricos portugueses e artistas do período foi a assimilação do conceito de *maneira*, que fez com que os artistas assumissem as suas características individuais. Entretanto, os laços que prendiam os pintores ao universo das corporações foram mantidos. Os artífices tinham de contribuir, independentemente da modalidade praticada, e juntamente com outros ofícios mecânicos, com o pagamento das tributações municipais, vendo limitada a sua operacionalidade artística e a sua situação social. Concluimos que a situação social do artista português pouco mudou, mesmo com a provável tomada de consciência artística. Na prática, o estatuto do artista permaneceu nebuloso até fins do século XVIII.

Recebido em: 28/12/22 - Aceito em: 30/01/23

A construção do novo frontispício da igreja Matriz do Pilar de São João Del-Rei -1820-1860: alguns apontamentos históricos

The Construction of the new frontispiece of the Mother Church of the Pilar in São João del-Rei – 1820-1860: some historical appointments

André Guilherme Dornelles D'angelo e Vanessa Brasileiro

RESUMO

A atual Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, edifício religioso fundado em 1721 e tombado pelo IPHAN como Monumento Nacional desde 1938, considerado como um dos edifícios mais emblemáticos da arte e da arquitetura de Minas setecentistas, paradoxalmente é muito pouco estudado. As lacunas percebidas se justificam por ser um edifício muito transformado no tempo, tendo esse monumento sofrido sucessivas campanhas de obras: teve início ainda em 1755, com forte vinculação à arte joanina; num segundo momento, no período entre 1780 e 1810, volta-se para a arte rococó; e já no século XIX, a partir de 1820, após ampla remodelação arquitetônica ligada à nascente linguagem neoclássica, pouco valorizada pela nossa historiografia arquitetônica, completou-se sua imagem atual. O presente artigo propõe, assim, retomar essas questões e investigar a possível autoria do novo frontispício neoclássico, edificado pelo Mestre Candido José da Silva entre 1820 e 1854.

Palavras-Chaves: arquitetura religiosa luso-brasileira – século XIX; História Urbana; cultura arquitetônica

ABSTRACT

The Cathedral Basilica of Nossa Senhora do Pilar of São João del-Rei, a religious building founded in 1721 and listed by IPHAN as a National Monument since 1938, considered one of the most emblematic buildings in art and architecture of Minas Gerais in the 18th century, is paradoxically very little studied. The perceived gaps are justified by the fact that this building has been greatly transformed over time, having this monument undergone successive work campaigns: it began in

1755, with a strong connection to Joanine art; in a second moment, in the period between 1780 and 1810, it turned to rococo language; and already in the 19th century, from 1820 onwards, after extensive architectural remodeling linked to the nascent neoclassical language, underestimated by our architectural historiography, its current image was completed. This article therefore proposes to return to these questions and investigate the possible authorship of the new neoclassical frontispiece, built by Mestre Candido José da Silva between 1820 and 1854.

Keywords: Luso-Brazilian religious architecture – 19th century; Urban History; architectural culture

Pelos inúmeros relatos históricos, sabemos que o crescimento e a importância da cidade de São João del-Rei, ainda que fundada em 1713, alcançou o seu maior momento de desenvolvimento econômico, social e cultural durante o século XIX, e não no século XVIII como acontecera nas outras vilas da Capitania, embora seja inegável a importância da civilização do ouro e da cultura do chamado Barroco Mineiro, como elementos formadores da mentalidade e do modo de vida locais durante todo o século XVIII.

Autores importantes que trabalharam com a economia dessa região durante o século XIX, como Roberto Martins, Walmir Silva e Afonso de Alencastro Graça Filho, demonstraram, com grande competência acadêmica, o avanço e o desenvolvimento alcançado pela Vila de São João del-Rei durante o século XIX.¹ A partir desses estudos, podemos verificar com clareza que a cidade de São João del-Rei, como cabeça da grande Comarca do Rio das Mortes, encontrava-se numa posição privilegiada para o comércio, o que trouxe o seu rápido enriquecimento durante o século XIX. Nas palavras de Augusto Viegas, a Vila de São João del-Rei, constituíra verdadeiro entreposto comercial em relação às populações que essas velhas vias ligavam” (VIEGAS, 1942, p.110).

¹ Ver mais sobre esse tema in: “São João del-Rei, uma Cidade do Império” - Renato Pinto Venâncio e Maria Marata Araújo (org.), 2007, Edição do Arquivo Público Mineiro, e Afonso de Alencastro Graça Filho in: “A Princesa do Oeste e o Mito da Decadência de Minas Gerais – São João del-Rei (1831-1888)”

Como demonstra Graça Filho (2002), a região já estava direcionada a produzir e comercializar gêneros de primeira necessidade, principalmente agrários, que eram negociados na própria Província de Minas e em outras praças importantes, como Goiás, Mato Grosso, São Paulo e, principalmente, a Província do Rio de Janeiro. A antiga capital do Vice-Reinado tornara-se sede do Reino de Portugal, Brasil e Algarves com a chegada da Corte em 1808, o que estreitaria, ainda mais, as antigas relações políticas e culturais da Vila de São João del-Rei com a Corte. Este estreitamento logo traria o título de Cidade para São João del-Rei, em 06 de março de 1838, como um reconhecimento da sua importância e do seu desenvolvimento comercial, fenômeno que já era notado pelo acúmulo de capital desde a década de 1820. Desde 1822 já funcionava uma filial do Banco do Brasil na Vila, sendo que a partir de 1860, o Cel. Custódio de Almeida Magalhães, já abrira em São João del-Rei a sua *Casa Bancária* o que facilitaria ainda mais os negócios comerciais. Logicamente, isso teve consequências na área da arquitetura e das artes, ocorrendo rapidamente uma aproximação muito rápida com os valores de um academicismo neoclássico, e posteriormente com o gosto eclético, a partir de 1881, com a chegada da ferrovia à cidade, numa época que o Rio de Janeiro funcionava como um espelho estético para o desenvolvimento de costumes e hábitos culturais, muitos deles com raízes também no Vale do Paraíba carioca, lembrando que Vassouras, foi uma cidade fundada pelo êxodo de famílias abastadas emigradas da região de São João del-Rei, como a do famoso Barão de Itambé, que foi Vereador do Senado da Câmara e deixou um imponente edifício no antigo Largo da Câmara, que se manteve na posse da família até meados do século XX.

Feita essas considerações iniciais, podemos agora entrar no significado das reformas impostas no novo frontispício da Matriz do Pilar e sua relação com o estudo do percurso histórico desse monumento. Infelizmente, a presença de muitas lacunas na documentação dessa edificação, tem sido para os historiadores de São João del-Rei um grande problema, que vem gerando, à décadas, dúvidas de atribuições artísticas e arquitetônicas nessa igreja, que começaram a ser lançadas desde o livro referencial do decano dos historiadores são-joanenses, Augusto

Viegas, publicado em 1942 pela Imprensa Oficial do Estado de Minas e intitulado “*Noticias de São João del-Rei*”.

Por parte do IPHAN a verdade é que, não sendo eles muito íntimos da arquitetura neoclássica e eclética, a Matriz de São João del-Rei, acabou julgada num primeiro momento como sem grande valor para preservação, sendo também por isso, tombada apenas em 1949. Muito desse preconceito, vinha da presença marcante da arquitetura neoclássica, não só na nova fachada da Matriz de São João del-Rei, iniciada em 1816, mas também nas obras estendidas até 1854 (incluindo o novo adro), segundo informam Augusto Viegas e Luiz de Melo Alvarenga.

Do mesmo modo, ninguém se interessava naquele momento em tentar ver o sentido maior do espírito neoclássico, que além da fachada, modernizou, dentro do possível, o espaço interno da igreja, com o “branqueamento dos altares”, pinturas de falsas ordens arquitetônicas, e nova maneira de fazer a paginação dos pisos, visto que agora os enterros tinham sido proibidos dentro das igrejas em todo o Brasil por Lei Imperial de 1828, e já existiam os cemitérios na cidades, a partir de 1830.

Neste sentido, a questão da atribuição do elegante projeto neoclássico do novo frontispício da Matriz do Pilar de São João del-Rei, nunca foi bem estudada, e por anos se manteve a versão existente na parte existente da documentação dos Arquivo da Matriz do Pilar de São João del-Rei, que esse erudito risco Neoclássico, construído a partir de 1816, seria obra do pintor tiradentino, Manuel Vítor de Jesus, de quem de fato existe um recibo nos Arquivos de um risco para esse frontispício, feito em 1817. Mas seria o que foi construído?

Para tentar estruturar essa resposta, gostaríamos de dizer, que em princípio, não existe dúvida a respeito de Manuel Vítor de Jesus ter feito um risco para o frontispício da nova Matriz do Pilar de São João del-Rei entre os anos de 1817-1818, como consta no Livro de Termos. Está registrada e clara essa afirmação.

A questão que gostaríamos de colocar aqui nesse artigo, é que, se é consenso que uma atribuição em história da arte precisa de coerência entre documentação e produção artística, e a obra conhecida e amplamente documentada de Manoel Vitor de Jesus, está totalmente ligada e integrada ao estilo Rococó, sendo de muita qualidade. Mas quando referimo-nos aqui em relação ao frontispício da Matriz do Pilar de São João del-Rei, falamos não de uma obra qualquer. Falamos de uma obra que expressa um Neoclassicismo de muita qualidade. Que representa, em nível de excelência, o rigor e a ordem desse estilo com muita erudição. Não é um trabalho de amadores. E, assim, criamos um paradoxo. Como seria isso possível?

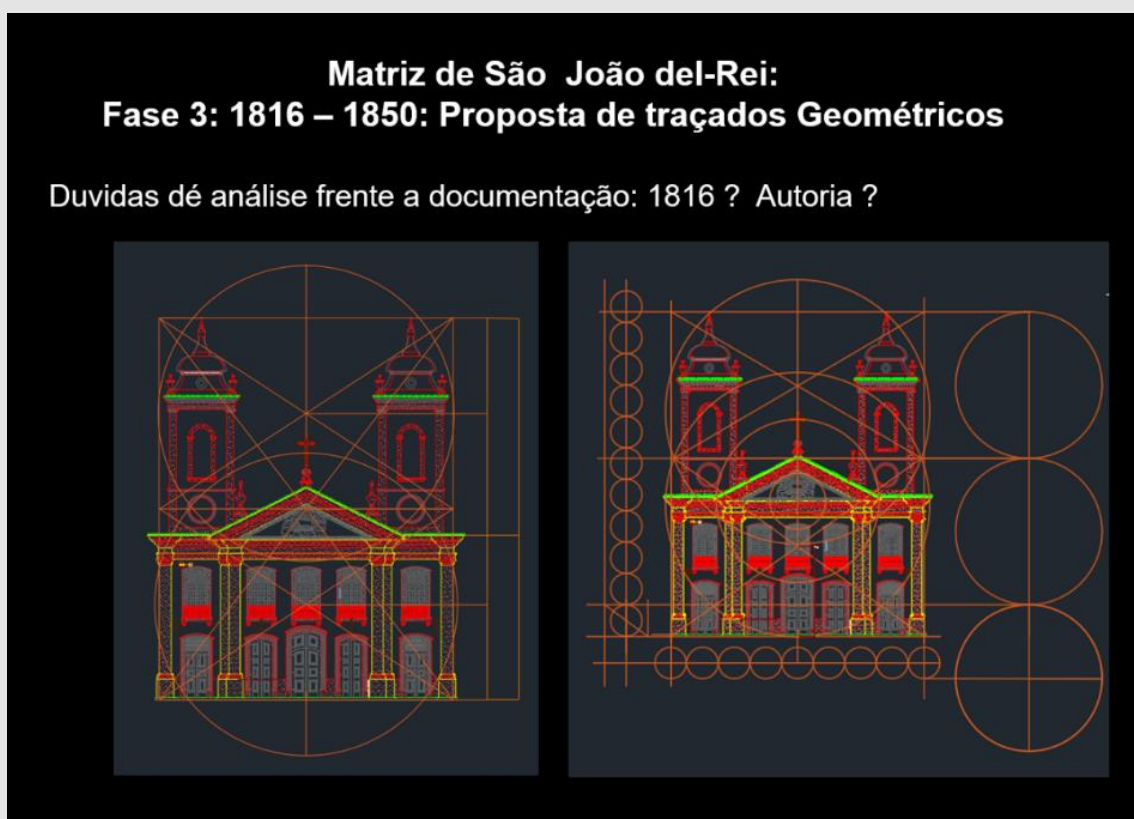
**Matriz de São João del-Rei:
Fase 1: 1816 - 1850**

1816- Que se pagou ao pintor Manuel Vitor de Jesus, de um um risco que fez e sua copia para o frontispício da nova Matriz do Pilar de São João del-Rei como consta no Livro de Termos.



Manuel Vitor de Jesus: Tiradentes c. 1755/1760 – 27 de abril de 1828) pintor, riscador e policromista.

Nos perguntamos, como alguém que trabalhou a vida inteira, artisticamente, com sinuosidade, liberdade e a assimetria das formas dentro da linguagem do rococó, como Manoel Vitor de Jesus, pode, de repente, se contrapor a isso tudo, sem que se conheça, neste estilo, nenhuma outra obra sua, uma transição que seja, que indique essa mudança? Neste sentido, pensamos ser impossível Manuel Vitor de Jesus ser considerado apto a fazer um projeto arquitetônico altamente sofisticado como esse, dentro do que melhor se produziu em termos de arquitetura religiosa em linguagem Neoclássica, estando certamente entre os melhores projetos produzidos fora da Corte, neste estilo, entre 1816 até 1852, quando foi acabado.



Além disso, quem concebeu esse projeto, utilizou uma estratégia urbanística que priorizava a monumentalização da igreja em relação à cidade, dando a ela uma importância arquitetônica na percepção da paisagem, que a primeira matriz, certamente não tinha. E como o autor do projeto conseguiu isso? Fazendo uma estratégia diferente do que foi feito no novo frontispício da Matriz de Tiradentes,

ainda que lá, a igreja dependesse menos dessa “engenhosidade”, já que a sua posição no topo da colina, já dominava a antiga Vila de São José del-Rei. Aqui a igreja estava mais no plano. Neste sentido, o arquiteto, na sua estratégia, visivelmente, prioriza a monumentalização da fachada na Nova Igreja Matriz, buscando um impacto visual que chama atenção para ela, localizada no coração da Vila, a partir de quem entra pelos principais caminhos da cidade, seja pelo Caminho do Matola, seja pelo Caminho do Bonfim. Mas ela também se destacaria para quem viesse pelo antigo caminho tronco, sentido Tijuco, ou Prainha. Logicamente, nessa estratégia, as vistas laterais e do fundo ficariam mais prejudicadas, pois para verticalizar a fachada e reproporcioná-la, o arquiteto precisava se livrar das amarras da volumetria do corpo da antiga Matriz. Para quem vinha pela Rua Direita, para monumentalizar ainda mais a fachada, ele não só usa o belo desenho do adro como um espaço de transição e que desloca a fachada além do alinhamento da rua, como procura dar a esse adro uma escala que o anterior não tinha, além do mesmo ter um desenho moderno, onde a curva foi utilizada com precisão geométrica, longe do efeito dramático do Barroco, como vemos no adro projetado por Francisco de Lima Cerqueira na igreja de São Francisco. No adro,

**Matriz de São João del-Rei:
Fase 3: 1816 - 1850**

Relações de Escala Urbana



Vista de São João del – Rei – entrada do Matola c. 1880 – Acervo do A.P.M

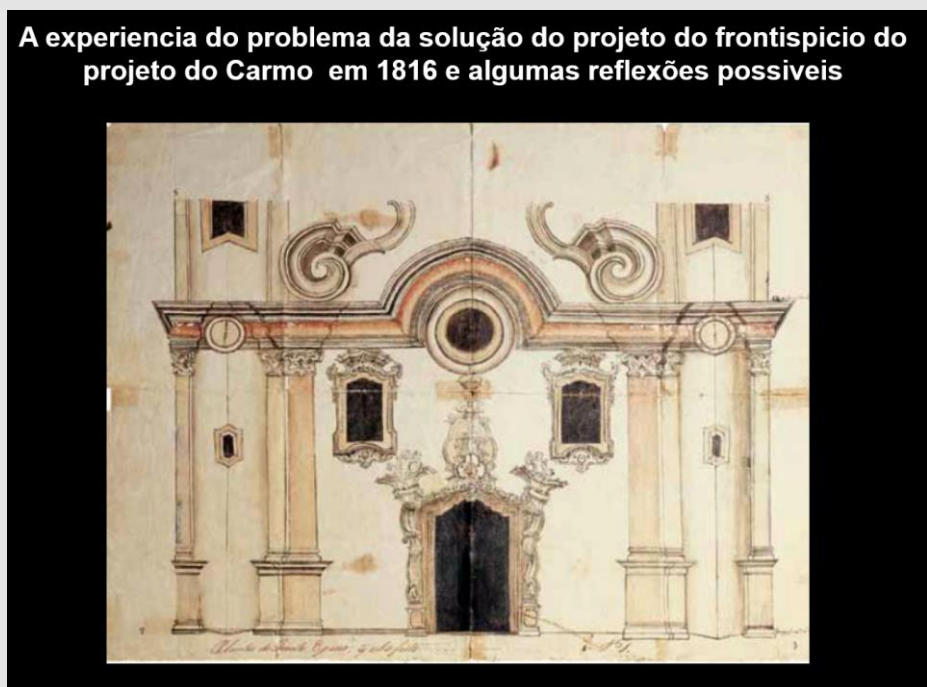
seus elementos já são clássicos, além da utilização das modernas grades de ferro.

Tem muita erudição arquitetônica envolvida em todo esse “engenho e arranjo arquitetônico e urbanístico” e, por isso, estamos convictos que Manuel Victor de Jesus não é o autor desse projeto. Mas quem seriam os candidatos para tal feito arquitetônico sem termos o apoio da documentação dos Arquivos da Matriz? Essa de fato é uma pergunta muito difícil de ser respondida, mas algumas hipóteses podem ser colocadas.

Primeiramente, devemos lembrar o que já foi dito sobre a importância que a Vila de São João del-Rei começava a ter nesse período através das suas articulações políticas e comerciais, principalmente com a cidade do Rio de Janeiro. No campo da arquitetura, a maior prova disso está nos arquivos da Ordem do Carmo. Em 1816, tendo falecido os grandes mestres de obra que atuavam em São João del-Rei, Francisco de Lima Cerqueira em 1808, e seu discípulo, o Alferes Aniceto de Souza Lopes, em 1815, a cidade não tem mais um grande arquiteto e construtor perito em obras de grande porte. Como informa Aluizio Viegas, que estudou profundamente a construção da Igreja do Carmo, a Mesa da Ordem, sem saber a quem recorrer para terminar as torres e a empena, como demonstra o termo de 1816², manda fazer um risco do frontispício da igreja, como ele se encontrava, e decide consultar um importante arquiteto no Rio, que é João da Silva Muniz, arquiteto da Corte, que tinha vindo com a família Real para o Rio de Janeiro. Neste período ele já tinha feito o projeto da Matriz do Santíssimo Sacramento, padroeira da Nova Freguesia da área, chamada de “Cidade Nova”, que ia se urbanizando

4 Aos treze do mez de Ag^{to} de mil e oito sentos e dezaseis no Consistorio da Caza do despaxo desta Ordem 3^a da Snr^a do Carmo onde se achavãoprezentes o R^{mo} Com^{mo}, Ir. Prior que serve pelo atual e ahí juntos com os mais Irmaons e Definitorio que foram chamados p^a esta Meza foi proposto que tendo se asentado em Meza mandar-se vir da Corte hum Risco p^a continuar a obra pelo melhor Arquitecto q^a na mesma ouvesse; e sendo convocado p^ahiso João da S^a Moniz, respondeu que a obra do Fronte Espicio que se acha feita, deveria ser abolida para principiar Arquitetura em plano novo; de outra maneira; como consta da sua Atestação que fica copiada no L^o Copiador a FLS 184: E considerando esta Ordem os inconvenientes p^a o fazerem, alem de 256\$000 que o mesmo Arquitecto pediopella fatura do Risco que se despunha a fazer. Asentarãouniformem^{te} em o parecer dos dois Mestres José Antonio Fontes e o Alf^e Valentim Corrêa Pais que forão chamados p^a o Exame e averiguação da Obra, e Asentarão q^a siguisse a m^{mo} pello Risco que ellesapresentarão o qual fica por todos asignados e Concordamos uniformem^{te} a continuação da m^{mo} da maneira que delle se observa con dois altares colaterais nos Lados das paredes e tribunas na forma do m^{mo} Risco e a beneplacito de todos. E para constar fiz este termo que todos assignarão depois de lhes ser lido por mim Secretario que o Escrevi a assigney.(ass.) O Com. José da Silva Pacheco / João de Souza Caldas / Manoel Moreira da Rocha secretario / Felipe Gomes Pereira, Thesoureiro / o Pe. Custodio de Castro Moreira / Manoel José da Costa / Caetano Alves de Magalhães / Procurador O Te. José Antonio Ferreira da Costa / o Pe. João Gonçalves Moira / o Pe. Manoel José Corrêa de Alvarenga / Antonio José da Silva Branco / Custodio José Alves Moreira / João Baptista de Magalhães / Valentim Moreira / Antonio Dias Raposo / Manoel Soares Lopes / Luiz Alves de Magalhães / Jeronimo José Roddrigues / Antonio José Coelho / Manoel José Simoens.

rapidamente com a chegada da Corte, e, posteriormente, também fez o projeto e foi mestre de obras da Igreja de São José. Era um arquiteto já de formação Neoclássica, mais na forma, cujo estilo tinha sido assimilado em Lisboa a partir de 1755.



Como vemos na leitura da documentação citada, o arquiteto João da Silva Muniz, de formação neoclássica, considerou o risco ultrapassado, orientou a demolição de tudo, e se ofereceu para fazer um risco atualizado, dentro dos preceitos modernos, pela quantia de 256\$000.³ Era realmente um absurdo a proposta do arquiteto João da Silva Muniz, mas demonstra duas coisas. A primeira é como os estilos que ficavam antigos e desprezados pelas novas modas da Corte, caíam em descrédito rapidamente. A segunda é que, naquele momento de prosperidade econômica, não se podia descartar, diante da complexidade e qualidade, já expostas, que envolviam o projeto do novo frontispício da Matriz do Pilar de São João del-Rei, que a

³ Como informa Aluizio Viegas, os mesários do Carmo acabaram agindo com bom senso. Resolveram, então, convocar dois bons artistas: Valentim Corrêa Paes e João Antônio Fontes (o primeiro notável escultor, e o segundo, um bom mestre pedreiro), que fizeram os planos para dar continuidade à obra, que é a que conhecemos, e que se arrastou por quase todo século XIX, sendo concluída a parte do definitório e parte do corredor lateral esquerdo na primeira década do século XX. Segundo Viegas, esse risco é planta do frontispício do Carmo incompleta, que está hoje no Museu da Inconfidência, erroneamente atribuída ao Aleijadinho, no que concordamos plenamente com o eminente professor e historiador são-joanense.

Irmandade do Santíssimo não tenha tido opção e recursos para encomendar um projeto atualizado no Rio de Janeiro. O caso acontecido no Carmo, pode até ter servido de alerta para uma mudança de hábitos e costumes que estavam em mutação, e alertado a Irmandade, que teria que investir uma quantia substancial nessa empreitada de fazer um projeto atualizado com o novo gosto. Sabemos, pela documentação, que em 1816, ainda se tiravam as pedras da pedreira para a construção do novo frontispício. Essa, no nosso entender, seria uma boa hipótese para justificar o descarte do projeto feito por Manuel Victor de Jesus.

Mas mesmo esta hipótese sendo válida, e acreditamos nisto, continuamos ainda sem uma opção para, pelo menos, sugerir quem seria o autor desse risco. E por que isso? Porque analisando toda a produção de arquitetura religiosa Barroca, Neoclássica e Eclética produzida na cidade do Rio de Janeiro, já publicada pela professora Sandra Alvim (1999), e estendendo essa avaliação a toda produção de arquitetura religiosa mais significativa das cidades importantes do Vale do Paraíba durante o século XIX, como Vassouras, Valença e Areias, não encontramos uma resposta total para o nosso problema historiográfico e artístico.

Fica claro, analisando esse projeto do ponto de vista da suas proporções e do traçado arquitetônico, que ele está totalmente em sintonia com os valores de rigor e ordem do Neoclassicismo mais erudito, com os modelos de verga das suas portas e janelas feitos em segmento de arco, ao gosto da arquitetura carioca do século XVIII. Isto é quase uma digital, para quem trabalha com história da arquitetura, de que esse projeto tem uma vinculação direta com os arquitetos do Rio de Janeiro, mas, por outro lado, essa solução de verga não corresponde ao arco pleno ligado ao repertório Neoclássico. Como também, as cúpulas são de filiação mais barroca, e até remetem, na sua estrutura de composição, ao projeto do Aleijadinho de 1774 para os Franciscanos de São João del-Rei, logicamente, reproporcionadas. Mas a composição plástica é muito parecida.

Dito isso, eu caminharia para três hipóteses possíveis de serem avaliadas:

1) A primeira, que acredito mais realista, é que, sendo essa uma Igreja Matriz, que sob o Padroado tinha suas ligações com a Coroa, algum Engenheiro Militar, solicitado pela Fábrica da Matriz, tenha sido o responsável pelo risco. Essa colaboração ocorreu duas vezes na Matriz do Pilar de Vila Rica.

2) A segunda, que tenha vindo um risco do Rio mais atualizado, mas que acabou sendo mudado em alguns aspectos pelo excelente construtor que era o mestre Cândido José da Silva, mas que não era um grande arquiteto⁴, pelo que conhecemos da sua obra como arquiteto na Matriz da Vila do Presídio do Rio Negro, de 1852, o que torna essa hipótese menos plausível.

Matriz do Presidio do Rio Preto/Mg

Projeto do Mestre Cândido José da Silva de 1852



⁴ Podemos fazer essa avaliação porque, pela documentação da igreja do Carmo, sabemos que ele assumiu a obra a partir de 1846. Em 1852, aos 64 anos, o Mestre Cândido José da Silva requer aumento do seu ordenado por ter sido convidado para construir a igreja matriz do Presídio do Rio Preto para a qual ele havia feito o *risco*. A Ordem concorda com o aumento desde que ele fique em São João del-Rei até o fim da obra. O risco dessa igreja de Rio Preto deixa muito a desejar e está muito longe das premissas de erudição do arquiteto que fez o novo risco da Matriz de São João del-Rei.

3) A terceira, que esse projeto tenha sido feito, pelo único arquiteto, construtor e ferreiro, de talento, que atuava em São João del-Rei nesse período, o português Jesuíno José Ferreira⁵.

Segundo as palavras de Aloísio Viegas (1988) que também escreveu muito sobre a Matriz do Pilar de São João del-Rei:

Na lateral direita da Igreja do Carmo está edificado o Cemitério da Ordem Terceira, cujo portão de ferro é o mais expressivo de todas as obras em ferro executadas no período colonial brasileiro. É digno de admiração. Foi projetado e executado pelo mestre ferreiro Jesuíno José Ferreira e tem a data do término da obra em 1836, encimando suas iniciais. A execução deste portão é um capítulo interessante das artes em Minas Gerais e, ainda que sucintamente, vale a pena descrever. O mestre ferreiro, Jesuíno José Ferreira, elaborou o risco e foi contratado pela Ordem do Carmo para executar a obra. No contrato especificou-se o tempo de duração e todas as condições, inclusive os pagamentos. Iniciada a obra, ela se revelou muito mais difícil do que imaginara o mestre Jesuíno. Não cumprindo o prazo estipulado no contrato e tendo recebido a maior parte do valor da obra, a Ordem acionou a Justiça e mestre Jesuíno foi preso e a sentença dada foi a conclusão da obra no mais breve espaço de tempo possível. Jesuíno, pela manhã ia para sua oficina de ferreiro sob escolta policial e lá trabalhava todo o dia e à noite era recolhido ao xadrez. Assim era a férrea Justiça colonial. Entretanto Jesuíno foi vingado pela própria história. Seus algozes foram esquecidos na noite do tempo e seu nome de artista permanece vivo na sua magnífica obra e também no risco que elaborou para a construção da Casa da Câmara e Cadeia, atual Prefeitura Municipal⁶ (VIEGAS, 1988)

⁵ Temos poucos dados desse artífice. As pesquisas ainda precisam ser aprofundadas. Segundo os relatos, era português de nacionalidade. Entretanto, o fato de ter feito o projeto do novo Cemitério do Carmo e o primeiro risco do novo Paço Municipal, ambos por volta de 1830, com forte influência dos padrões Neoclássicos, o torna um forte candidato para ter atualizado o frontispício da Matriz a esse novo gosto.

⁶ A autoria do projeto da nova Casa de Câmara e Cadeia de São João del-Rei, atual Prefeitura, é uma questão ainda em aberto. A documentação arrolada pelo Dr. Francisco Mourão Senior, em 1924, na publicação "Tradições de São João del-Rei", publicada pela Tipografia Comercial, fala de pagamento a vários riscos. É verdade que Jesuíno José Ferreira aparece sendo pago por um primeiro risco, em 1831, mas Venâncio José do Espírito Santo por duas versões do risco, o primeiro em 1834 e o segundo em 1835. Aparece também na documentação diversos pagamentos de risco a Quintiliano Gonçalves de Moura, que parece ser um copista. Augusto Viegas, na sua autoridade de decano dos historiadores são-joanenses, atribui o risco a Jesuíno José Ferreira. Não fica claro se fachada e planta fazem parte de um mesmo conjunto de riscos na documentação. José Gaede, outro historiador são-joanense, que conviveu com as netas de Venâncio José do Espírito Santo, no seu Livro sobre a construção da Igreja de São Francisco, afirma que elas tinham um livro de registros de trabalhos feitos por Venâncio, e que lá constava que ele tinha sido o arquiteto da atual Prefeitura e do novo risco da fachada da Igreja das Mercês, executada em 1877. São projetos de mesma linguagem ornamental, mas de estilos diferentes. Carlos Magno Araújo, que tem no seu acervo uma pequena tela de São Paulo, com a assinatura do pintor, considera a sua pintura mais Neoclássica. Assim é mais uma questão em aberto, que merece ser mais estudada no campo da Arquitetura.

Cemitério da Ordem Terceira do Carmo: 1820-1830
Projeto e Construção: Jesuino José Ferreira (mestre português)



Neste sentido, entendemos que temos uma boa chave de leitura no edifício anteriormente citado, o que fortalece nosso ponto de vista a favor dessa terceira hipótese. Isso porque, a análise do projeto do Cemitério do Carmo. Tem todo o espírito e características de simetria, rigor e ordem da linguagem Neoclássica, além das suas pilastras, os vãos do portal e antiga casa anexa, seguirem o mesmo modelo de verga de segmento de arte, à moda carioca, utilizado na construção da Matriz do Pilar. Além disso, a elegância do desenho do portão não nos deixa duvidar do talento para desenho e composição desse mestre, e suas qualidades para misturar a linguagem neoclássica com a do barroco. O desenho da grade desse sofisticado portão e o projeto desse cemitério, são provas do seu talento para isso. Mas teria ele a sensibilidade para engenhar as questões urbanísticas apontadas?



Pela documentação do adro, sabemos que o ferro para as grades foi comprado no Rio de Janeiro. Na metade do século XIX, com a facilidade de importação desse material e a presença da Corte Portuguesa, todas as igrejas do Rio começaram a ganhar adros com projetos muito parecidos com o da matriz de São João del-Rei, particularmente o que foi projetado para a igreja de São Francisco de Paula, quase idêntico na sua composição de elementos de ferro e cantaria. Certamente Jesuíno José Ferreira que, pela documentação, sabemos que trabalhou como ferreiro na construção desse adro, estaria também habilitado a projetá-lo. Infelizmente, existe pouca documentação sobre esse artífice que trabalhou tanto nas obras importantes de São João del-Rei do século XIX. No nosso olhar, não resta dúvida que ele conhecia bem o que se fazia no Rio de Janeiro nesse período, como demonstram as imagens selecionadas.



Neste sentido, sem documentação, entendemos, que frente as outras hipóteses apresentadas, que a presença de Jesuíno José Ferreira em São João del-Rei seria estilisticamente, a melhor resposta para explicar a arquitetura desse sofisticado projeto, lembrando que ele vai se desdobrar em outras modernizações em intervenções internas, dependentes do talento de um arquiteto mais ligado ao rococó, que atualizou a cimalha real, no final do século XIX, quando foi feita a construção do novo forro da nave, que ai sim poderíamos ver a presença do pintor sãojoanese Venâncio José do Espírito Santo, que também deve ter contribuído para a pintura das colunas de gosto neoclássico, hoje inexistentes, e credenciar a presença já em 1874, de seu filho Manoel Venâncio do Espírito Santo, que foi o responsável pela última campanha de obras, que ampliaria as sacristias, criaria a atual Capela do Santíssimo, faria a repintura do forro da Nave a tinta a óleo⁷.

Concluindo, entendemos entretanto, que é um trabalho que ainda carece de maior pesquisa documental que possa nos dar robustez de análise no campo da historia da arte e da arquitetura, para que possamos consolidar essa hipótese anteriormente colocada. Nesse trabalho será preciso principalmente encontrar mais documentos

⁷Segundo informação de Augusto Viegas, 1942, p.241: “Francisco de Oliveira Barreto, pintor que em 1880 trabalhou em reformas então executadas na Matriz, declara, em carta que me escreveu em julho de 1941, que naquela data, moço ainda, ai trabalhou sob a direção do pintor Manoel Venâncio, filho do grande artista Venâncio do Espírito Santo, sendo nessa ocasião apenas “retocada a pintura do forro do corpo da igreja, porque já estava aquela muito estragada, quase que não se enxergava bem, por ser muito antiga”.

sobre Jesuíno José Ferreira, hoje um artista ainda pouco estudado, para que se possa traçar um perfil artístico da sua obra. É um personagem desse meio, que de fato merece um trabalho mais profundo que nos possibilite entender melhor quem é o artista, sua área de atuação, seus laços profissionais e assim fortalecer a hipótese colocada e desenvolvida nesse artigo.

**Matriz de São João del-Rei:
Fase 3: 1816 - 1850**

1816- 1850



Foto Levantamentos 2019 – Acervo do IPHAN

Enviado em: 31/01/22 - Aceito em: 08/04/22

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Luís de Melo. **Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar.** São João del-Rei, 1994.

ALVIM, Sandra. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro**: plantas, fachadas e volumes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1999.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. **Efemérides de São João del-Rei**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1982.

GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. **A princesa do oeste e o mito da decadência de Minas Gerais**: São João del Rei (1831-1888). São Paulo: Annablume. São João del Rei: UFSJ, Funtir, 2002.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. **Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó**. In: Revista Barroco. Belo Horizonte: UFMG, 1983. (Publicação nº 12), p.231-142.

VIEGAS, Aloísio José. A Ordem Terceira de Nossa senhora do Monte do Carmo de São João del-Rei e sua igreja. In *Revista do IHG de São João del-Rei*, n. VI. São João del-Rei: IHGSJ, 1988, p.45-58.

VIEGAS, Augusto. Notícias de São João del-Rei. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1942.

De asistente de ingenieros a gobernador de Veracruz: el caso de Pedro Ponce Camacho (1718-1797)

From assistant of engineers to governor of Veracruz: the case of Ponce Camacho
(1718-1797)

Miguel Ángel Nieto Márquez¹

RESUMEN

Durante el siglo XVIII, el número de ingenieros militares destinados en Veracruz aumentó considerablemente. Uno de ellos fue Pedro Ponce Camacho, un delineador que accedió al Real Cuerpo de Ingenieros Militares gracias a la formación teórica y práctica recibida. En el presente estudio, se lleva a cabo una revisión de su vida, de su obra y de las relaciones sociales que desarrolló en el virreinato de Nueva España, donde trabajó durante 43 años. Gracias a los estudios existentes y a una serie de documentos inéditos hallados en distintos archivos españoles y mexicanos, ha sido posible aumentar los conocimientos acerca de este ingeniero, sobre el que se desarrollarán futuras investigaciones.

Palabras clave: Málaga, México, Francisco Crespo Ortiz, virrey marqués de Branciforte, presidiarios.

ABSTRACT

The number of military engineers stationed in Veracruz increased considerably during the eighteenth century. The draftsman Pedro Ponce Camacho was one of them because he joined the Royal Corps of Military Engineers due to his sufficient theoretical and practical training. In this paper, his life, his work and the

¹ Profesor contratado FPI de la Universidad de Sevilla; Graduado en Historia del Arte / manieto@us.es. Proyecto de Investigación: "Arquitecturas del poder. Emulación y pervivencias en América y el sudeste asiático (1746-1808)". Ministerio de Ciencia e Innovación. Plan Estatal 2021-2023 - Proyectos de Investigación No Orientada. Referencia: PID2021-122170NB-I00 / Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) IN402321: "El legado técnico constructivo de los ingenieros militares a la arquitectura de la Nueva España en el siglo XVIII" de la Dirección de asuntos de personal académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

relationships he developed in the Viceroyalty of New Spain for 43 years are reviewed. Thanks to existing studies and several documents found in different Spanish and Mexican archives, it has been possible to increase knowledge about his engineer. However, the aim of this article is to become the beginning of the future research.

Keywords: Malaga, Mexico, Francisco Crespo Ortiz, Viceroy Marquis of Branciforte, convicts.

INTRODUCCIÓN

En los últimos años se han sucedido diversos estudios sobre la labor de los ingenieros militares en el ámbito caribeño². Dichos técnicos fueron imprescindibles para articular las defensas de las posesiones españolas, pero también constituyeron una élite profesional que, por su destreza y habilidad, fue requerida para solventar todo tipo de advenimientos³. De hecho, sus labores trascendieron lo arquitectónico, destacando su participación en proyectos de distinta naturaleza e incluso su acceso a importantes cargos políticos y administrativos.

La importancia comercial del puerto de Veracruz hizo que durante el siglo XVIII aumentara considerablemente el número de ingenieros destinados en dicha ciudad. A este respecto, con el objetivo de mejorar las defensas veracruzanas frente al peligro de los ataques de las potencias extranjeras, llegaron profesionales de suma importancia como Carlos Luján, Lorenzo de Solís, Manuel de Santisteban o Miguel del Corral⁴. Además, durante la segunda mitad de dicho siglo llegaron al

² Entre los últimos estudios sobre la ingeniería militar española en el Caribe, caben destacar publicaciones como: GUTIÉRREZ, Fortificaciones en Iberoamérica. CRUZ FREIRE, GÁMEZ CASADO, LÓPEZ HERNÁNDEZ, LUENGO y MORALES, Estrategia y propaganda. Arquitectura militar en el Caribe (1689-1748). LUENGO, Mares fortificados. Protección y defensa de las rutas de globalización en el siglo XVIII. CRUZ FREIRE y LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ingeniería e ingenieros en la América hispana. Siglos XVIII y XIX. GÁMEZ CASADO, Ingeniería militar en el Nuevo Reino de Granada. Defensa, poder y sociedad en el Caribe sur (1739-1811).

³ Véase: MUÑOZ CORBALÁN, La profesión del ingeniero en la Ilustración, 11-34.

⁴ MARTÍNEZ AGUILAR y SANZ MOLINA, Por la defensa de un territorio: La proyección técnica de los ingenieros militares desde el fuerte de San Juan de Ulúa, 86-88.

virreinato otros técnicos que, a pesar de haber recibido una preparación diferente a la impartida en la Academia de Matemáticas de Barcelona, se convirtieron en figuras principales de la ingeniería militar novohispana. Este fue el caso de Pedro Ponce Camacho, un personaje enigmático que llegó a Nueva España como asistente del mencionado Luján y que terminó convirtiéndose en ingeniero director y en gobernador de Veracruz.

La figura de este ingeniero fue estudiada por José Antonio Calderón Quijano a mediados del siglo pasado, pero anteriormente Angulo Íñiguez ya había revelado varios datos relativos a algunos planos conservados en el Archivo General de Indias (Sevilla)⁵. Estos estudios fueron ampliados con las aportaciones de Horacio Capel y otros investigadores en el diccionario de ingenieros militares publicado en 1983, aunque J. Omar Moncada Maya ofrecería una contribución de más entidad en un libro complementario diez años más tarde⁶. Más recientemente, deben mencionarse otros estudios del mismo Moncada, Cisneros Guerrero o Nieto Márquez, si bien en estos casos se analiza la participación del ingeniero en proyectos más concretos, no existiendo aún ninguna publicación dedicada exclusivamente a su trayectoria vital y profesional⁷. Por tanto, el presente artículo pretende aportar a la comunidad científica un primer estudio exclusivo sobre Pedro Ponce que sirva como punto de partida para futuras investigaciones. Para ello, ha sido necesaria una concienzuda revisión bibliográfica y la consulta de una serie de documentos conservados en distintos archivos, de modo que la información ya conocida ha sido completada con nuevas noticias. De esta forma, en una primera

⁵ CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 1-72, CALDERÓN QUIJANO, Historia de las fortificaciones en Nueva España y ANGULO ÍÑIGUEZ, Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias. Estudio de planos y de su documentación.

⁶ CAPEL, GARCÍA, MONCADA, OLIVE, QUESADA, RODRÍGUEZ, SÁNCHEZ y TELLO, Los ingenieros militares en España, siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial, 376-378. MONCADA MAYA, Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVII al XVIII, 149-152.

⁷ CISNEROS GUERRERO y MONCADA MAYA, Proyecto de los ingenieros Pedro Ponce y Diego Panes para establecer una Fundación de Artillería en la Nueva España, siglo XVIII. NIETO MÁRQUEZ, Arquitectos e ingenieros militares en el Palacio Real de México. Proyectos fallidos para un cuartel de caballería (1761-1764), 279-299.

sección se ha procedido a una revisión de su biografía, analizándose seguidamente su papel en distintos puntos del virreinato, especialmente en la capital mexicana. Finalmente, se ha profundizado en sus relaciones sociales, pudiéndose corroborar que su personalidad y profesionalidad fueron claves en sus ascensos. Sin embargo, parece evidente que su desconocida etapa formativa en la metrópoli también debió influir considerablemente en su reconocida y amplia carrera, siendo este un tema que merece ser estudiado con mayor profundidad.

MEDIO SIGLO DE INGENIERÍA MILITAR

La longevidad del ingeniero Pedro Ponce posibilitó que fuera el único técnico que trabajó en Nueva España durante prácticamente toda la segunda mitad del siglo XVIII, ya que desde su llegada al virreinato hasta su fallecimiento transcurrieron 43 años. Respecto a su procedencia, los mencionados estudios señalaron su origen andaluz, pero no habían precisado su lugar de nacimiento. En este sentido, Calderón Quijano planteó que pudo haber nacido en Málaga, donde antes de su traslado a América estuvo casado con Ana de Araujo⁸. Gracias a unos documentos conservados en el Archivo General de Indias, dicha procedencia ha podido confirmarse, al igual que la identidad de sus padres, Antonio Ponce y Jacinta Camacho, quienes también eran malagueños. De esta forma, dicha documentación ha revelado su segundo apellido, al igual que ha confirmado que en el momento de su destino americano era delineador. No obstante, han podido conocerse otros datos de especial relevancia. En primer lugar, ha podido descubrirse que el 20 de septiembre de 1753 tenía 35 años de edad, por lo que su nacimiento cabe situarlo en 1718. Asimismo, existen referencias de su aspecto físico, señalándose que era de mediana estatura, blanco de piel y que contaba con una “*barba negra y zerrada*”. En tercer lugar, también ha podido conocerse su condición de

⁸ CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 55.

“*christiano viejo*”, sin ascendentes pertenecientes a otras religiones ni procedentes de “*reinos prohibidos*”⁹.

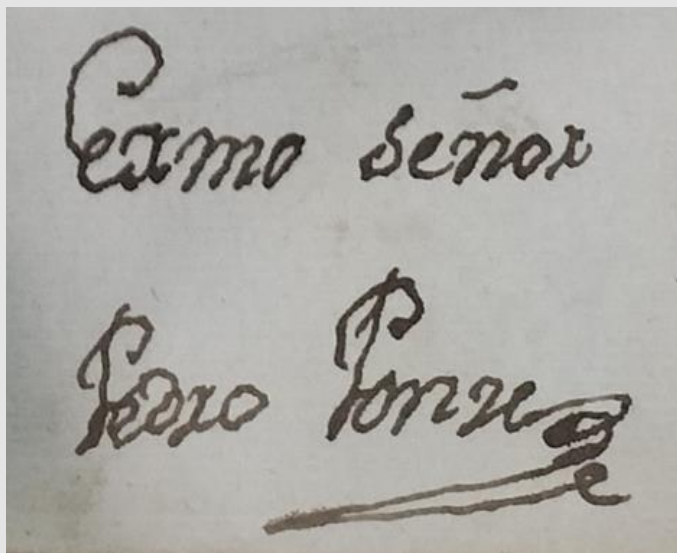


Figura 1. Rúbrica del ingeniero militar Pedro Ponce Camacho. Fotografía del autor

En cuanto a los trabajos previos a su marcha, se conocen muy pocos datos, ya que hasta el momento solamente se ha destacado su presencia en presidios africanos y en las obras del muelle de Málaga. Partiendo de dichos datos, durante sus trabajos en África pudo conocer al ingeniero Carlos Luján, quien en 1751 se encontraba en Ceuta¹⁰. En ese caso, dicho técnico habría quedado impresionado de las habilidades de Ponce, lo que explicaría su decisión de llevárselo a Nueva España en calidad de “*criado*”, siendo este término el utilizado entonces para referirse a un asistente¹¹. Sin embargo, ha podido conocerse que Ponce no fue el único ayudante autorizado para acompañar a Luján a Veracruz, ya que se le permitió contar también con el ecijano Juan Díaz, del que la documentación no especifica

⁹ Toda esta información está recogida en la licencia que se le concedió a Carlos Luján para poder marcharse a Nueva España acompañado de Pedro Ponce. Archivo General de Indias (AGI), Casa de la Contratación, Pasajeros a Indias, Informaciones y licencias de Pasajeros a Indias, CONTRATACION,5495, N. 2, R. 33, Cádiz, 20 de octubre de 1753, fol. 3.

¹⁰ CAPEL, GARCÍA, MONCADA, OLIVE, QUESADA, RODRÍGUEZ, SÁNCHEZ y TELLO, Los ingenieros militares en España, siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial, 278.

¹¹ Aunque se ha indicado que el destino novohispano de Luján tuvo lugar en 1752, realmente tuvo lugar en marzo de 1753. AGI, Gobierno, Audiencia de México, Expedientes de fortificaciones pertrechos, MEXICO,2448, año 1754, s.f.

su profesión¹². Sea como fuere, la marcha de Ponce requirió la autorización de su esposa, concedida el 25 de septiembre de 1753 ante el escribano público Marcos José Domínguez, para permanecer en el virreinato ocho años¹³. A pesar de ello, como se podrá comprobar, su permanencia en Nueva España superó ampliamente dicho periodo, ignorándose el devenir de su matrimonio¹⁴.

La fecha de la llegada de Ponce al virreinato tampoco había sido concretada, aunque sí se tenía constancia del despacho de embarque, extendido el 23 de octubre de 1753¹⁵. En la actualidad se ha podido comprobar que la navegación duró 125 días, por lo que pisaría Veracruz en los primeros meses del año siguiente¹⁶. Una vez allí, el virrey conde de Revillagigedo le nombró delineador, ocupación que desempeñaría durante sus tres primeros años con un sueldo de 30 pesos mensuales. En poco tiempo, estableció excelentes relaciones con sus compañeros y con las autoridades de la plaza, caso de los oficiales reales y del gobernador Francisco Crespo Ortiz, quienes impresionados por su constancia y por su habilidad en el dibujo, recomendaron que fuera nombrado ingeniero extraordinario¹⁷. De hecho, dicha designación era necesaria, ya que entonces el ingeniero jefe Felipe Feringán Cortés se había marchado a Panzacola y el ordinario Gaspar Courselle tenía

¹² Según Carlos Luján, este segundo criado era hijo de Cristóbal Díaz y de Catalina Domínguez, de edad de 26 años y de estado civil soltero. Físicamente, también era de mediana estatura, barbilampiño y tenía una cicatriz a la izquierda de su labio inferior. Al igual que Ponce, era “*christiano viejo*” y de ascendentes con “limpieza de sangre”. AGI, Casa de la Contratación, Pasajeros a Indias, Informaciones y licencias de Pasajeros a Indias, CONTRATACION,5495, N. 2, R. 33, Cádiz, 20 de octubre de 1753, fol. 3

¹³ AGI, Gobierno, Audiencia de México, Expedientes de fortificaciones pertrechos, MEXICO,2448, Cádiz, 20 de enero de 1756, s.f.

¹⁴ Aunque se marchó a Veracruz como asistente y delineador, Ponce terminó siendo uno de los ingenieros militares que estuvieron destinados en América estando casados, cuando lo habitual es que se marcharan siendo solteros. Otro ingeniero que fue destinado a Nueva España estando casado fue Antonio Doncel, véase: NIETO MÁRQUEZ, Entre el mediterráneo y el seno mexicano. El ingeniero militar Antonio Doncel, 4.

¹⁵ CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 55.

¹⁶ AGI, Gobierno, Audiencia de México, Expedientes de fortificaciones pertrechos, MEXICO,2448, año 1754, s.f. Véase también: CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 55.

¹⁷ CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 55. CAPEL, SÁNCHEZ y MONCADA, De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII, 272.

problemas de salud. Aun así, cuando en la corte se solicitó información sobre Ponce al ingeniero José Barnola, este respondió no conocer nada sobre su persona, por lo que en ese momento no existían criterios para proceder a su nombramiento¹⁸. Al mismo tiempo, Courselle, quien nunca había contado con el apoyo de Revillagigedo, reivindicó sus propios méritos y su buena salud, siendo este otro motivo para no aumentar la plantilla de ingenieros. Pese a ello, el nuevo virrey marqués de las Amarillas volvió a reconocer las labores de Ponce aumentando su sueldo a 50 pesos, una cantidad que continuaba siendo muy baja en comparación con el sueldo del maestro mayor de las obras veracruzanas, que percibía el doble¹⁹. Más adelante, entre 1756 y 1757, se encargó de la canalización del río Jamapa para abastecer de agua a la plaza veracruzana, así como dirigió las obras de la muralla y del muelle, en cuyo buen ritmo debió influir su experiencia en el puerto malagueño²⁰. Así, cuando el 25 de febrero de 1756 Crespo Ortiz trasladó al virrey Amarillas los méritos que había acumulado Ponce desde su llegada, destacó que había dirigido dichas obras durante las ausencias de Luján, procurando siempre la mayor economía para la Real Hacienda. Por ello, el gobernador consideraba que estaba sobradamente capacitado para ascender a ingeniero extraordinario, si bien dejó a juicio de Amarillas el aumento de sueldo, ya que, supuestamente, Ponce nunca se movía por el interés²¹. Por otra parte, cabe destacar que a petición del mismo gobernador, impartió clases de matemáticas a algunos oficiales y cadetes en una pequeña academia, consiguiendo que de ella salieran dos ingenieros voluntarios para trabajar en las obras del muelle. En este contexto, en noviembre,

¹⁸ Julián de Arriaga consultó a José Barnola por mediación del presidente de la Casa de la Contratación, Esteban José de Abaria e Imaz. AGI, Gobierno, Audiencia de México, Expedientes de fortificaciones pertrechos, MEXICO,2448, Cádiz, 20 de enero de 1756, s.f.

¹⁹ CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 55. CALDERÓN QUIJANO, Historia de las fortificaciones en Nueva España, 141.

²⁰ Para el proyecto de canalización del río Jamapa, realizó un presupuesto que ascendió a 182.986 pesos. CAPEL, GARCÍA, MONCADA, OLIVE, QUESADA, RODRÍGUEZ, SÁNCHEZ y TELLO, Los ingenieros militares en España, siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial, 376-377. CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 56. CALDERÓN QUIJANO, Historia de las fortificaciones en Nueva España, 142.

²¹ Archivo General de la Nación de México (AGN), Instituciones Coloniales, Correspondencia de Diversas Autoridades, vol. 2, exp. 27, Veracruz, 25 de febrero de 1756, s.f.

Amarillas insistió en que Courselle debía regresar a España, lo que posibilitaría el nombramiento de Ponce como ingeniero extraordinario y la ocupación del puesto de delineador por parte de Ramón López, hijo del ingeniero López de la Cámara Alta²². A raíz de ello, Crespo Ortiz recomendó nuevamente dicho ascenso, siendo finalmente promovido entre octubre y noviembre de 1757 con un sueldo anual de 800 pesos²³. De esta forma, Pedro Ponce es uno de los ejemplos más ilustrativos de cómo algunos ingenieros civiles accedieron al Real Cuerpo gracias a su formación teórica y práctica²⁴.

Llegada la década de 1760, según Crespo Ortiz, el ingeniero se había convertido en una figura imprescindible. Por ello, nuevamente apoyado por dicho gobernador, Ponce pretendió un nuevo ascenso, aunque no parece que le fuera concedido²⁵. Posteriormente, cabe destacar su gran esfuerzo en la supervisión de las obras de San Juan de Ulúa (Figura 2). Ante los peligros de la guerra franco-británica, estas debían finalizarse antes del 5 de marzo de 1763, por lo que no se detuvieron ni durante las noches ni durante los días festivos²⁶. Tras este sacrificio, que fue muy tenido en cuenta por el rey²⁷, a finales del año siguiente Ponce solicitó su ascenso

²² CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 56. CALDERÓN QUIJANO, Historia de las fortificaciones en Nueva España, 142-143. En caso de que Courselle regresara a España, el virrey solicitó que fuera sustituido por José Espelius, que en ese momento se encontraba en el Puerto de Santa María. Sobre este ingeniero militar, existen nuevos estudios. Véase: GONZÁLEZ DELGADO, Cartografías de la costa andaluza y relación de plazas de la provincia de Venezuela. La labor del ingeniero José Antonio Espeliús, 87-103.

²³ AGI, Gobierno, Audiencia de México, Expedientes de fortificaciones pertrechos, MEXICO,2453, San Lorenzo el Real, 6 de noviembre de 1757, s.f. Véase también: CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 56. CAPEL, SÁNCHEZ y MONCADA, De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII, 371, nota 32. CALDERÓN QUIJANO, Historia de las fortificaciones en Nueva España, 141.

²⁴ CAPEL, SÁNCHEZ y MONCADA, De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII, 272.

²⁵ AGN, Instituciones Coloniales, Correspondencia de Diversas Autoridades, vol. 4, exp. 79. Veracruz, 3 de diciembre de 1760, fol. 234-235.

²⁶ AGI, Gobierno, Audiencia de México, Expedientes de fortificaciones pertrechos, MEXICO,2450, Veracruz, 20 de abril de 1763, s.f. Dichas obras fueron tratadas en: CALDERÓN QUIJANO, Historia de las fortificaciones en Nueva España, 149.

²⁷ El 9 de abril de 1764, el virrey marqués de Cruillas había trasladado a los ingenieros Ricardo Aylmer y Pedro Ponce el agradecimiento del rey por el servicio que habían prestado durante la guerra. AGI, Gobierno, Audiencia de México, Expedientes fortificaciones pertrechos, MEXICO,2451, México, 9 de abril de 1764, s.f.

a capitán e ingeniero ordinario, contando en este caso con los informes favorables del nuevo gobernador Félix de Ferraz y de los fallecidos virrey Amarillas y del ingeniero Lorenzo de Solís. Más adelante también consiguió buenas referencias del virrey marqués de Cruillas, quien subrayó sus méritos en la económica reconstrucción del puente de Plan del Río, en el informe sobre las canteras y caminos de la villa de Córdoba y en la realización de un plano para ampliar Veracruz. Sin embargo, la solicitud no fue atendida, alegándose que las instancias debían ser cursadas por el comandante general de las Armas del Reino, Juan de Villalba²⁸. Posiblemente, ello motivó que ese mismo año solicitara su regreso a España a bordo del navío *Aquiles*, aunque oficialmente expusiese motivos de salud y el haber cumplido diez años en aquel destino²⁹. Además, para dicho regreso, solicitó una ayuda económica de 600 pesos, justificando sus elevados gastos y la inexistencia de gratificaciones por sus numerosos encargos³⁰. A pesar de dicho intento, en mayo de 1766 continuaba en el virreinato, momento en el que Cruillas volvió a apoyar su ascenso alegando que en la promoción de 1761 se había ascendido a capitanes de menor antigüedad. En esta ocasión, aunque en la corte existieron dudas sobre la antigüedad del ingeniero, la solicitud sí fue atendida, ya que en 1767 era ingeniero ordinario³¹.

²⁸ CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 56-57.

²⁹ Según el gobernador veracruzano, Ponce padecía una “*enfermedad larga de reumatismo*”. AGN, Instituciones Coloniales, Correspondencia de Diversas Autoridades, vol. 9, exp. 70. Veracruz, 8 de mayo de 1765, fols. 185-186.

³⁰ AGI, Gobierno, Audiencia de México, Expedientes de fortificaciones pertrechos, MEXICO,2452, Veracruz, 8 de mayo de 1765, s.f. CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 57. CAPEL, SÁNCHEZ y MONCADA, De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII, 304.

³¹ AGI, Gobierno, Audiencia de México, Expedientes de fortificaciones pertrechos, MEXICO,2453, México, 15 de mayo de 1766, s.f. CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 57.



Figura 2. Aspecto actual de la fortaleza de San Juan de Ulúa, Veracruz. Fotografía del autor

Tras dicho ascenso, Pedro Ponce se desplazó por el virreinato encargándose de distintos proyectos, destacando su presencia en Perote y en México, concretamente en las obras del Real Desagüe. Pese a ello, en distintas ocasiones tuvo que volver a su destino veracruzano, por ejemplo cuando el 21 de octubre de 1772 regresó junto a Manuel de Santisteban para reconocer las obras de San Juan de Ulúa. Respecto a dicho regreso, también ha podido comprobarse que la vuelta de Santisteban se debió a una “*molesta indisposición*” cuya leve mejoría fue comunicada por Ponce en el mes de noviembre³². A finales de la década, sus constantes méritos le posibilitaron su ascenso a ingeniero en segundo, grado que obtuvo el 8 de agosto de 1778³³.

³² AGN, Instituciones Coloniales, Correspondencia de Diversas Autoridades, vol. 19. México, 28 de octubre de 1772, fol. 303. México, 11 de noviembre de 1772, fol. 307.

³³ En los estudios antiguos sobre este ingeniero, se fecha su ascenso a ingeniero en segundo en 1799. Esta fecha es errónea, ya que en ese año había fallecido. CAPEL, GARCÍA, MONCADA, OLIVE, QUESADA, RODRÍGUEZ, SÁNCHEZ y TELLO, Los ingenieros militares en España, siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial, 377. MONCADA

En los años posteriores continuó su movilidad por el virreinato. Entre 1782 y 1783, volvió a ausentarse de las obras del Desagüe de la capital mexicana para regresar a Veracruz, ya que a la escasez de ingenieros se unió la enfermedad de Miguel del Corral³⁴. Igualmente, se conoce que en 1784 se encontraba en Acapulco, un destino del que poco se sabe y que merece ser atendido en futuras investigaciones. Sí se tiene constancia de que el clima de dicho lugar le provocó problemas de salud, lo que le llevó a solicitar el grado de coronel y su regreso al seno mexicano. Aunque se ha pensado que esta petición tardó en atenderse, se ha podido comprobar que su vuelta a Veracruz se produjo el 12 de enero de 1785, encargándose de la comandancia de la fortaleza y de las obras de toda la plaza. Ya en 1787, tras su paso por Veracruz y Ulúa, regresó a Perote, donde solicitó otro ascenso contando con el informe favorable de Miguel del Corral, que nuevamente dio fe de su amplia trayectoria y de su profesionalidad³⁵. De esta manera, su ascenso a ingeniero jefe se materializó el 26 de abril de 1789³⁶.

Los últimos años de su vida estuvieron marcados por sus obligaciones políticas y administrativas, algo que no debe resultar extraño, ya que los ingenieros accedieron a puestos de responsabilidad civil³⁷. En este sentido, el 1 de abril de 1791 solicitó la tenencia de rey en la plaza veracruzana, accediendo días después al cargo de ingeniero director interino, ya que Miguel del Corral había sido

MAYA, Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVII al XVIII, 149.

³⁴ MONCADA MAYA, Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVII al XVIII, 150-152.

³⁵ AGN, Instituciones Coloniales, Correspondencia de Diversas Autoridades, vol. 39, exp. 58. Veracruz, 19 de enero de 1785, fol. 119. Véase también: CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 58. Miguel del Corral declaró: “Justifica este oficial la edad y servicios que expresa, su condición es la mejor, y su capacidad e instrucción buena, hallándolo apto para el desempeño de cualquier comisión que se le confie”.

³⁶ Dicho ascenso lo consiguió al mismo tiempo que el ingeniero en segundo Tomás Sanz, que se encontraba destinado en Filipinas. Archivo General de Simancas (AGS), Fondos de Instituciones del Antiguo Régimen, Secretaría de Estado y del Despacho de Guerra, Generalidad de Indias. Ingenieros Militares. Defensa y obras de fortificación. SGU, LEG, 7236, 12. 1789, fol. 85-87. Véase también: MONCADA MAYA, Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVII al XVIII, 151.

³⁷ Un ejemplo de ingeniero que accedió al puesto de gobernador fue Diego Panes, véase: CISNEROS GUERRERO y MONCADA MAYA, Proyecto de los ingenieros Pedro Ponce y Diego Panes para establecer una Fundación de Artillería en la Nueva España, siglo XVIII.

nombrado gobernador. En julio del año siguiente, a causa de la enfermedad de Corral, también se hizo cargo del gobierno militar hasta el 13 de agosto, mientras que tras su fallecimiento accedió a la dirección de las reales obras y edificios militares de Veracruz. Tras obtener dicho cargo en julio de 1794, volvió a solicitar la tenencia de rey, aunque en esa ocasión no se le concedió. Llegado el mes de septiembre de dicho año, se produjo su ascenso definitivo a ingeniero director, volviendo además a asumir el cargo de gobernador interino tras la muerte del mariscal de campo Pedro de Gorostiza³⁸. Por ello, entre 1794 y 1795 se encontraba en Veracruz tomando partido en asuntos comerciales³⁹ y atendiendo otras cuestiones propias de su cargo, caso de la composición de 151 catres en el Hospital de San Carlos ante el aumento de enfermos que se había producido, los presuntos malos tratos que estaban recibiendo los presos de la cárcel de Córdoba e incluso el descuento de 4 pesos a las gratificaciones que disfrutaban los oficiales e ingenieros por motivos poco justificados, una situación que se estaba dando desde la aprobación del Real Decreto de 17 de agosto de 1794⁴⁰.

Para culminar la revisión biográfica del ingeniero, debe hacerse referencia a su ascenso a brigadier, solicitado en 1796. En la petición, Ponce reivindicó sus servicios durante más de 41 años, al igual que manifestó su satisfacción por haber servido al rey en empleos eventuales “*de maior o menor duración*”. A este respecto, mencionó los ocho años que sirvió como teniente de rey interino de Veracruz sin sueldo ni gratificación, su trabajo como gobernador de dicha plaza por expreso deseo del virrey marqués de Branciforte y sus labores como intendente de la provincia, como subdelegado general de correos y como juez de alzadas,

³⁸ El ascenso a ingeniero director se produjo el 28 de septiembre de 1794. MONCADA MAYA, Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVII al XVIII, 151. CAPEL, SÁNCHEZ y MONCADA, De Pallas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII, 345.

³⁹ MONCADA MAYA, Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVII al XVIII, 152. En el Archivo General de Indias existen duplicados sobre dichos asuntos. AGI, Gobierno, Audiencia de México, MEXICO, 2874, 1794-1795.

⁴⁰ AGN, Instituciones Coloniales, Correspondencia de Diversas Autoridades, vol. 53, exp. 10. Veracruz, 7 de enero de 1795, fol. 18. Veracruz, 4 de marzo de 1795, fol. 107. Veracruz, 15 de abril de 1795, fol. 170.

arribadas y matrículas. En último lugar, también subrayó no haber contado con ningún sobresueldo ni gratificación cuando dicho virrey le encomendó inspeccionar la guarnición de Veracruz y su fortaleza. Sin embargo, a pesar de dichas virtudes y de contar con el apoyo de Branciforte, la petición fue denegada el 10 de abril, lo que corrobora que, a pesar de su reconocimiento por las autoridades, Ponce no siempre tuvo facilidad para conseguir ascensos⁴¹. Su extensa carrera finalizó con su fallecimiento, acaecido el 7 de octubre de 1797⁴², siendo su trayectoria una de las más extensas al morir a los 79 años de edad.

MÁS ALLÁ DE LAS FORTIFICACIONES VERACRUZANAS

Como ya se ha anunciado, la trayectoria de Pedro Ponce no se limitó a sus trabajos en las fortificaciones veracruzanas, pues fue requerido para intervenir en obras de distinta naturaleza, recorriendo diferentes puntos del virreinato. En materia de fortificaciones, poco se conoce sobre el encargo que recibió para reconocer la Laguna de Términos, en cuya isla de Tris se pretendía construir un fuerte de fábrica⁴³. Sí es más conocida su amplia labor en Veracruz, donde a lo largo de su vida realizó varios planos de la plaza y de San Juan de Ulúa. De la fortaleza, destaca el realizado en 1759 con el visto bueno de Lorenzo de Solís, donde se representa el muro de las argollas y sus baluartes laterales. Asimismo, también sobresalen los realizados conjuntamente con Agustín López de la Cámara Alta y Ricardo Aylmer en 1763, llamando también la atención el plano fechado en 1765

⁴¹ AGS, Fondos de Instituciones del Antiguo Régimen, Secretaría de Estado y del Despacho de Guerra, Generalidad de Indias, Ingenieros Militares, Defensa y obras de fortificación. SGU, LEG, 7243, 23. 1796, fol. 136-140.

⁴² MONCADA MAYA, Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVII al XVIII, 152.

⁴³ AGN, Instituciones Coloniales, Correspondencia de Diversas Autoridades, vol. 2, exp. 68. Veracruz, 15 de septiembre de 1756, fol. 279-282v. CAPEL, GARCÍA, MONCADA, OLIVE, QUESADA, RODRÍGUEZ, SÁNCHEZ y TELLO, Los ingenieros militares en España, siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial, 377. Véase también MORENO AMADOR, El presidio y fuerte de Nuestra Señora del Carmen en la Laguna de Términos: la protección de Tabasco durante el siglo XVIII, 27-48.

donde representó la inclinación del terreno sobre el que se elevaban los cimientos del fuerte, donde aparte de dibujar una porción del muro que miraba a Veracruz, representó el mar señalando su profundidad según la marea. Décadas después, en 1792 y 1794 realizaría otros planos de una cocina y de un fogaril que son fiel reflejo del dominio que tuvo el ingeniero para el dibujo. En cuanto a sus planos de la plaza, destaca especialmente el que realizó en 1764 reflejando la ampliación de la ciudad que había ideado el gobernador Félix de Ferraz, considerado el de mayor perfección técnica de la época (Figura 3). Aparte de dichos dibujos, Ponce también realizó planos del puerto veracruzano y sus alrededores (1763), de unas casamatas para Perote (1777), de una batería para la punta de Antón Lizardo (1793) o incluso del fuerte ubicado en el río Pean, en Cuba (1779)⁴⁴.



Figura 3. Plano de Veracruz y de la fortaleza de San Juan de Ulúa. Pedro Ponce Camacho, 1764. Fuente: AGI, MP-MEXICO,224

Más allá de su labor cartográfica, deben mencionarse otras intervenciones en el ámbito de la arquitectura militar. Así, se ha podido profundizar en su dictamen

⁴⁴ MONCADA MAYA, Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVII al XVIII, 147-152. CAPEL, GARCÍA, MONCADA, OLIVE, QUESADA, RODRÍGUEZ, SÁNCHEZ y TELLO, Los ingenieros militares en España, siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial, 377-378.

sobre las obras que se estaban realizando en la Casa de los Cinco Señores de la capital mexicana, redactado en 1782⁴⁵. Tras haber sido utilizada como cárcel del Tribunal de la Acordada, fue adquirida por la Real Hacienda para ser transformada en cuartel de caballería siguiéndose un proyecto de Francisco Guerrero y Torres. No obstante, al superar las obras el presupuesto calculado, el virrey Martín de Mayorga acudió al entonces ingeniero en segundo para que realizara un reconocimiento de las mismas. Ponce declaró que no se estaban respetando los planos del maestro mayor y que la extensión del edificio resultaba insuficiente para el regimiento. A su vez, denunció la inadecuada decoración interior del cuartel, la desigualdad de las oficinas, el inapropiado tamaño de las caballerizas y la exposición de ciertos materiales constructivos a las inclemencias meteorológicas, especialmente la madera. Además del dictamen, firmó los dos cálculos que en estos casos solían realizarse, por una parte el correspondiente al dinero invertido en la construcción y por otra el presupuesto para la conclusión del cuartel. Al confirmarse el elevado coste del proyecto, las obras se detuvieron el 17 de agosto de 1782, si bien se volvió a recurrir a Ponce para el resguardo de los materiales que estaban a la intemperie, una operación que debía culminarse con celeridad y economía⁴⁶.

Los últimos estudios también han puesto de relieve la intervención de Ponce en proyectos de arquitectura civil. En este aspecto, se conocía que en 1789 se le encargó un presupuesto para construir un nuevo matadero en Veracruz⁴⁷, pero recientemente se ha prestado una mayor atención a su presencia en el Palacio Virreinal de la capital mexicana. En 1761, proyectó junto a Cámara Alta unas

⁴⁵ El dictamen ya fue recogido en CALDERÓN QUIJANO, Ingenieros militares en Nueva España, 58, y parcialmente tratado en ANGULO ÍÑIGUEZ, Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias. Estudio de los planos y de su documentación, 381-383.

⁴⁶ AGI, Gobierno, Audiencia de México, Expedientes de fortificaciones pertrechos, MEXICO,2468, Real Tribunal de la Acordada, 28 de junio de 1779, fol. 7v.-55v. Véase también: ANGULO ÍÑIGUEZ, Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias. Estudio de los planos y de su documentación, 381.

⁴⁷ MONCADA MAYA, Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVII al XVIII, 151.

nuevas caballerizas para dicho edificio en contraposición a las planteadas anteriormente por el maestro mayor Lorenzo Rodríguez. Dicha propuesta reflejaba un mayor conocimiento de las necesidades que tenía un cuartel de caballería en el siglo XVIII, diferenciándose las caballerizas de los oficiales y de los soldados e incluyéndose un segundo acceso, una enfermería y un pajar de grandes dimensiones. Igualmente, también plantearon un pasillo de mayor funcionalidad en la planta superior, dispusieron la escalera en el interior y no en el patio, e incluso apostaron por la “solidez y hermosura” del edificio. Como ha podido documentarse, dicha alternativa entró en conflicto con el criterio de los alarifes y peritos Manuel Álvarez y Joaquín García de Torres, hasta tal punto que el proyecto definitivo consistió en una versión mejorada por Manuel de Santisteban de la propuesta de Rodríguez, si bien finalmente no se materializó⁴⁸.

De alguna manera, Pedro Ponce también se vio involucrado en la construcción de un edificio religioso, el convento-hospital de los Padres Betlemitas (Figura 4). La intervención de los ingenieros en la arquitectura religiosa tampoco debe resultar extraña, ya que dicha circunstancia se dio desde finales del siglo XVI, si bien fue un fenómeno más habitual a raíz de la llegada de los Borbones al trono español⁴⁹. Dicha intervención surgió a raíz de la paralización de las obras de dicho inmueble, cuya institución, fundada por el benefactor Gaspar Sáenz Rico, se había visto mermada llegado el año 1762. Ante la sospecha de que los religiosos pudieran estar beneficiándose de las rentas de la fundación en detrimento de las obras, el fiscal del virreinato Domingo de Trespalacios y Escandón inició una investigación para conocer la realidad, siendo para ello fundamental un reconocimiento que, ese mismo año, se encargaría a Cámara Alta, Ricardo Aylmer y Pedro Ponce. No

⁴⁸ Sobre este asunto, véase: NIETO MÁRQUEZ, Arquitectos e ingenieros militares en el Palacio Real de México. Proyectos fallidos para un cuartel de caballería (1761-1764), 279-299.

⁴⁹ Sobre la intervención de ingenieros en proyectos de arquitectura religiosa, véase: MORALES, La portada del convento de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda, obra de Cristóbal de Rojas, 17-20. LUENGO, Cristóbal de Rojas: nuevos datos sobre su biografía y primeras obras, 113-126. MUÑOZ CORBALÁN, Jorge Próspero Verboom: ingeniero militar flamenco de la monarquía hispánica, 123. GÁMEZ CASADO, El ingeniero militar Sebastian van der Borcht. De Flandes a Sevilla, 193-214. GÁMEZ CASADO, El ingeniero militar Carlos Francisco Cabrer y la iglesia jesuita de San Ignacio de Bogotá, 605-611.

obstante, se desconoce si el ingeniero llegó a participar en alguna inspección de dicho edificio, ya que el 8 de febrero de 1764 la habían realizado Aylmer, Gaspar de Casasola y el maestro mayor Julián Cueto. En cualquier caso, los religiosos justificaron que la paralización de las obras se había debido al envío de los materiales disponibles a las obras de las murallas y de la fortaleza, siendo los ingenieros responsables directos de dicha operación. Teniendo en cuenta que entonces Ponce se encontraba trabajando en la mejora de la fortaleza de cara a la guerra, no sería extraño que estuviera involucrado en este proceso, perjudicando la construcción de dicho convento al favorecer los intereses de la Corona⁵⁰.

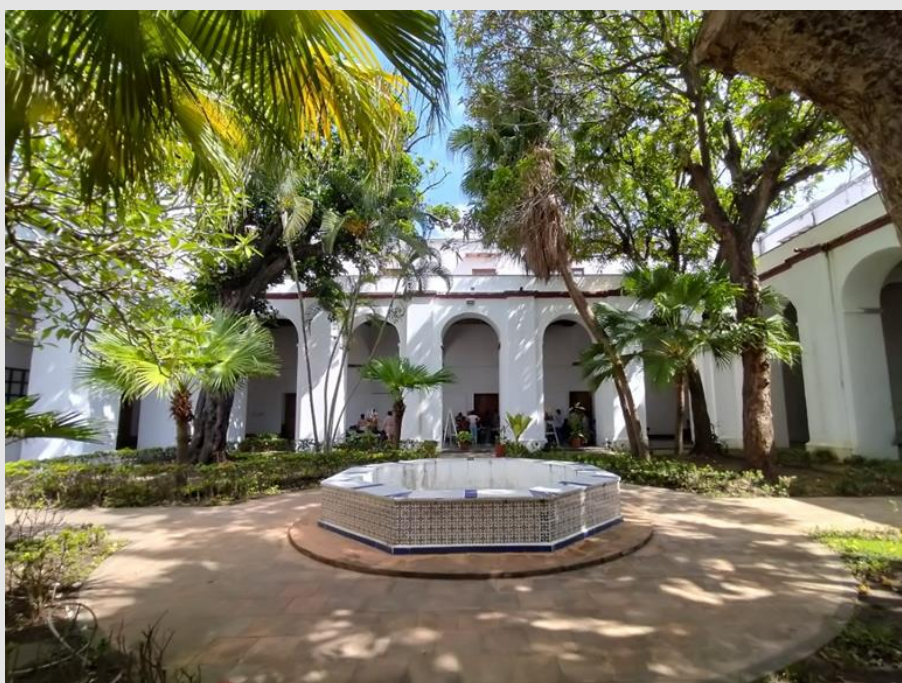


Figura 4. Aspecto actual del claustro del exconvento y hospital de los Padres Betlemitas, Veracruz. Fotografía del autor

Otro proyecto de relevancia de este ingeniero fue la Real Fundición de Artillería, cuyo plano es uno de los más llamativos de su producción⁵¹. Aunque la necesidad

⁵⁰ La construcción del convento-hospital de los Betlemitas ha sido tratada en: NIETO MÁRQUEZ, Sobre algunos proyectos de hospitales para Veracruz en la segunda mitad del siglo XVIII, 169-184.

⁵¹ CAPEL, GARCÍA, MONCADA, OLIVE, QUESADA, RODRÍGUEZ, SÁNCHEZ y TELLO, Los ingenieros militares en España, siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial, 377. MONCADA MAYA, Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVII al XVIII, 149.

de establecer dicha fundición existía desde 1720, no fue hasta 1768 cuando se retomó el proyecto, buscándose así que Veracruz, sus inmediaciones y otros puertos americanos contaran con un mejor abastecimiento de artillería. De esta forma, en 1777 Ponce realizó un reconocimiento junto al ingeniero y artillero Diego Panes en el que concluyeron que el lugar más adecuado sería la villa de Orizaba por sus recursos naturales, su clima, sus buenas comunicaciones y su abundancia de agua. Sin embargo, por motivos poco explícitos, en 1782 se terminaría cancelando el proyecto⁵².

Finalmente, como ya se ha señalado, la frecuente movilidad de Pedro Ponce por el virreinato se debió, sobre todo, a su importante papel en la construcción de infraestructuras. Así, a sus trabajos en el río Jamapa y de la Antigua hay que sumar sus proyectos de los dos caminos que unían Veracruz y México y sus habituales trabajos en las obras del Desagüe, en las que estuvo muy presente desde 1767 hasta prácticamente el final de su vida⁵³. A este respecto, la documentación de archivo demuestra que fue una figura imprescindible en estas obras. Prueba de ello son las cartas relativas a su estancia en Veracruz entre el 25 de diciembre de 1782 y el 5 de marzo del año siguiente, periodo en que la plaza carecía de suficientes ingenieros. Al considerarse su presencia irremplazable en las obras de nivelación del Desagüe, el 12 de febrero se advirtió al ingeniero director Santisteban que Ponce debería regresar a la capital mexicana en cuanto Corral se recuperara de su enfermedad. Ante dicha solicitud, el mismo Corral comunicó el 5 de marzo que, aún enfermo, estaba a cargo de todos sus trabajos, posibilitando así la vuelta de su compañero a dichas obras⁵⁴. De esta manera, la escasez de ingenieros se intentó paliar meses después nombrándose ingeniero voluntario al subteniente del

⁵² Este proyecto de Pedro Ponce y Diego Panes ha sido tratado en CISNEROS GUERRERO y MONCADA MAYA, Proyecto de los ingenieros Pedro Ponce y Diego Panes para establecer una Fundición de Artillería en la Nueva España, siglo XVIII. Sobre el artillero e ingeniero Diego Panes, véase CISNEROS GUERRERO, Diego García Panes y Abellán. Un ingeniero militar en la historia indiana.

⁵³ MONCADA MAYA, Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVII al XVIII, 148-152.

⁵⁴ AGN, Instituciones Coloniales, Correspondencia de Diversas Autoridades, vol. 38, exp. 21. Veracruz, 19 de febrero de 1783, fol. 56; Veracruz, 5 de marzo de 1783, fol. 58 y 60.

Regimiento de Soria Juan de Pagazaurtundúa, quien en octubre de 1783 fue examinado por Miguel Constanzó y el propio Pedro Ponce⁵⁵.

SUS RELACIONES SOCIALES: LA CLAVE DE SU ÉXITO

En términos generales, el presente estudio ha podido confirmar que Ponce supo ganarse el afecto de sus compañeros y superiores, aunque se han advertido algunas excepciones en su comportamiento ejemplar. En cuanto a sus relaciones con otros ingenieros, se vislumbra su sintonía con Agustín López de la Cámara Alta, con quien colaboró en diversos trabajos proyectos, algunos muy celebrados por el virrey marqués de Cruillas⁵⁶. De hecho, posiblemente por dicha buena relación, en 1765 Ponce fue nombrado su albacea testamentario⁵⁷. Cabe destacar también la estrecha colaboración que mantuvo con Diego Panes, cuya vida muestra un gran paralelismo con la de Ponce. Dicha amistad puede explicar que Ponce enseñara matemáticas al hijo de Panes, José Sixto, quien gracias a sus lecciones y a su aprendizaje en la Real Academia de Ciencias y Artes de México consiguió ingresar en el Real Cuerpo de Ingenieros en 1789, el mismo año en que culminó un manuscrito inédito titulado *Geografía especulativa, práctica y de la fortificación*⁵⁸. Asimismo, Ponce fue de las pocas personas que tuvieron buena relación con Lorenzo de Solís durante los últimos años de su vida. A este respecto, debe destacarse que también fue su albacea testamentario, por lo que en noviembre de

⁵⁵ AGN, Instituciones Coloniales, Correspondencia de Diversas Autoridades, vol. 38, exp. 107. 10 de octubre de 1783, fol. 269. Sobre Juan de Pagazaurtundúa, véase: MONCADA MAYA, Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVII al XVIII, 136-138. MONCADA MAYA, Una descripción de las provincias internas de la Nueva España a finales del siglo XVIII. La descripción del ingeniero militar Juan de Pagazaurtundúa.

⁵⁶ OSANTE, Descripción general de la colonia de Nuevo Santander, 33.

⁵⁷ CAPEL, GARCÍA, MONCADA, OLIVE, QUESADA, RODRÍGUEZ, SÁNCHEZ y TELLO, Los ingenieros militares en España, siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial, 377.

⁵⁸ CISNEROS GUERRERO y MONCADA MAYA, Proyecto de los ingenieros Pedro Ponce y Diego Panes para establecer una Fundación de Artillería en la Nueva España, siglo XVIII. MONCADA MAYA, Ingenieros Militares en Nueva España: inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVI al XVIII, 142.

1761 se hizo cargo de todos los documentos concernientes a la dirección de las obras veracruzanas hasta que Cámara Alta se puso al frente de las mismas⁵⁹. Por tanto, la sintonía entre Solís y Ponce fue algo excepcional, sobre todo teniendo en cuenta los desencuentros que el ingeniero ovetense tuvo con otros compañeros y autoridades desde su etapa neogranadina⁶⁰.

En lo referente a las autoridades, se ha podido comprobar que Ponce mantuvo buena relación con los gobernadores veracruzanos, quienes no dudaron en apoyarle en sus ascensos. Especialmente, llama la atención su relación con Francisco Crespo Ortiz, quien en 1756 llegó a oponerse al envío de Ponce a la Laguna de Términos para realizar el ya mencionado reconocimiento. En ese momento, el gobernador manifestó al virrey su opinión de que Ponce se había convertido en una pieza insustituible en las obras veracruzanas, especialmente en las del muelle. Así, expresó el perjuicio que supondría su ausencia en la canalización de las aguas del río Jamapa, ya que fue Ponce quien con “*mucha madurez y acierto, reconoció y midió el río y el terreno por donde ha de traer su curso*”, al igual que fue el responsable de realizar el plano de la obra. Ante dicha circunstancia, el gobernador advirtió que si otro profesional se hacía cargo del proyecto, los gastos de la Real Hacienda podrían multiplicarse. Aparte, también hizo referencia al “*suave genio y método*” de Ponce en la enseñanza de las matemáticas, algo que también sería extrañado en la plaza. Por tanto, se evidencia el gran aprecio que dicha autoridad tenía hacia las virtudes de Ponce, hasta tal punto de oponerse a que fuera enviado a dicha misión yucateca. De hecho, dicha oposición tuvo su efecto en el parecer del virrey, quien llegó a aceptar la alternativa de enviar a Gaspar Courselle en su lugar⁶¹. Respecto a otras autoridades, llama la atención que en el informe realizado por el Consulado de Veracruz en 1798 sobre la canalización del río Jamapa, cuando se critican las propuestas de Pedro Ponce,

⁵⁹ CALDERÓN QUIJANO, Historia de las fortificaciones en Nueva España, 148-149.

⁶⁰ Véase NIETO MÁRQUEZ, Del Nuevo Reino de Granada a Nueva España. El caso profesional del ingeniero Lorenzo de Solís, 85-92.

⁶¹ AGN, Instituciones Coloniales, Correspondencia de Diversas Autoridades, vol. 2, exp. 27. Veracruz, 15 de septiembre de 1756, fol. 279-282v. México, 22 de septiembre de 1756, fol. 280.

se puntualiza que “*nadie ignora la gran práctica del señor don Pedro Ponce y los deseos que le acompañan en beneficiar al público*”, siendo ello otra prueba del respeto del que siempre gozó el ingeniero entre los dirigentes⁶².

Los virreyes también demostraron su aprecio hacia la profesionalidad del ingeniero, pues lo apoyaron a la hora de solicitar nuevos ascensos. Aunque hasta ahora se había subrayado su buena relación con virreyes como Amarillas o Cruillas, a raíz de un episodio acaecido en 1794 se ha podido profundizar en la admiración que le profesó el virrey marqués de Branciforte. Dicho año, los presidiarios de San Juan de Ulúa denunciaron una serie de malos tratos que recibían por parte del ingeniero, solicitando que fuera retirado de su destino. En su carta, leída en la corte el 24 de septiembre, calificaban al entonces ingeniero director y gobernador como “*un hombre malo*” y “*con mal genio*” cuya actitud podría provocar un motín. Igualmente, afirmaban que las obras de un cuartel se encontraban paralizadas porque Ponce se negaba a pagarles su sueldo excusándose en el cuidado de los “*bienes del rey*”. Ante dichas acusaciones, en marzo del año siguiente Branciforte comunicó a la corte su total desconocimiento de los presuntos malos tratos, poniéndolos en duda por la “*acreditada conducta*” y la generosidad del ingeniero, quien acostumbraba a destinar lo sobrante de su sueldo a obras de caridad. Por ello, el virrey calificó a los presidiarios como “*gente viciosa y desordenada*” que no estaban conformes con sus condenas, asegurando que la condición bondadosa y piadosa de Ponce le hacía “*incapaz de maltratarles*” o de “*injerirles el más leve perjuicio con conocimiento*”. De esta manera, aunque la corte quedó satisfecha con la firme defensa del virrey hacia el ingeniero, esta denuncia de los presidiarios se convierte en un valioso testimonio sobre posibles defectos en la personalidad del ingeniero, nunca criticada por sus compañeros y superiores⁶³.

⁶² SORIA GONZÁLEZ, El Amante del Pueblo de Veracruz. Un manuscrito de la Biblioteca Central Militar, 14.

⁶³ AGS, Fondos de Instituciones del Antiguo Régimen, Secretaría de Estado y del Despacho de Guerra, Nueva España. Tropa e incidencias. SGU, LEG, 6971, 17. 1794-1795, fol. 233-238.

Otra prueba del mencionado afecto que profesaba Branciforte a Ponce son las declaraciones que realizó tras su muerte. En la carta donde el virrey comunicó a la corte dicho fallecimiento, manifestó que la pérdida del ingeniero “*le había sido sensible*”, a la vez que subrayó sus conocimientos, su conducta ejemplar y su carácter práctico en los asuntos relativos al Cuerpo de Ingenieros. No obstante, al mismo tiempo mostraba su satisfacción porque le reemplazara el ingeniero jefe Miguel Constanzó, de quien también destacaba su juicio, su talento, su aplicación, su conducta irreprehensible y sus poco comunes conocimientos matemáticos⁶⁴.

A pesar de todo lo comentado, sí es cierto que Ponce no pudo eludir las desavenencias que en aquella época se estaban produciendo entre arquitectos e ingenieros, motivadas por el aumento de las competencias de estos últimos. El mencionado enfrentamiento con los alarifes que intervinieron como peritos en el proyecto de caballerizas del Palacio Virreinal, constituye un ejemplo de cómo hasta los ingenieros más sutiles se vieron envueltos en ese ambiente de crispación⁶⁵. Concretamente, Cámara Alta y Ponce afirmaron que las recomendaciones de estos individuos “*no servían para nada*”, acusándoles de no haber diseñado nunca cuarteles para la tropa, donde era necesaria la diferenciación y correcta distribución de las dependencias⁶⁶.

CONCLUSIONES

En resumen, el presente estudio demuestra que Pedro Ponce, a pesar de no contar con la formación habitual entre los miembros del Real Cuerpo de Ingenieros Militares, se convirtió en una figura indispensable en el virreinato de Nueva España durante prácticamente medio siglo. Respecto a su biografía, la información

⁶⁴ AGN, Instituciones Coloniales, Correspondencia de Virreyes, 1.ª serie, vol. 187. México, 30 de octubre de 1797, fol. 183.

⁶⁵ Sobre los conflictos entre arquitectos e ingenieros militares, véase BONET CORREA, MIRANDA y LORENZO FORNIES, *La polémica ingenieros-arquitectos en España, siglo XIX*.

⁶⁶ NIETO MÁRQUEZ, *Arquitectos e ingenieros militares en el Palacio Real de México. Proyectos fallidos para un cuartel de caballería (1761-1764)*, 285-293.

previamente conocida ha podido completarse con nuevas noticias halladas en los archivos, confirmándose su origen malagueño y conociéndose su segundo apellido, la identidad de sus padres e incluso su aspecto físico. Asimismo, se ha podido comprobar que sus encargos fueron más allá de las fortificaciones, destacándose su presencia en la Casa de los Cinco Señores y en el Palacio Virreinal de México, donde se vio involucrado en las polémicas que comenzaban a aflorar entre ingenieros y arquitectos. También se ha apuntado su posible implicación en el ritmo de las obras del convento veracruzano de los Padres Betlemitas, así como la importancia que llegó a adquirir en las obras del Real Desagüe de México, donde fue requerido durante prácticamente toda su vida. Finalmente, se ha podido confirmar que sus relaciones constituyeron la clave de su escalada profesional, subrayándose su relación con ingenieros como Agustín López de la Cámara Alta, Diego Panes y Lorenzo de Solís, así como con autoridades como el gobernador de Veracruz Francisco Crespo Ortiz y el virrey marqués de Branciforte, defendiéndole este último de las acusaciones de malos tratos denunciadas por los presidiarios de San Juan de Ulúa. Aun así, quedan muchas cuestiones por aclarar sobre este personaje, siendo necesarias nuevas investigaciones sobre su etapa formativa, sus primeros destinos y sus labores en los mencionados puntos del virreinato, especialmente en Acapulco. Aparte, también será vital profundizar en las capacidades de Ponce para participar en operaciones de distinta índole, siendo un ejemplo muy ilustrativo la invención de una máquina para fabricar cañones de cerámica⁶⁷.

Recebido em: 17/10/22 - Aceito em: 11/01/23

⁶⁷ SORIA GONZÁLEZ, El Amante del Pueblo de Veracruz. Un manuscrito de la Biblioteca Central Militar, 16.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias. Estudio de planos y de su documentación*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1939, 415p.

BONET CORREA, Antonio, MIRANDA, Fátima, LORENZO FORNIES, Soledad. *La polémica ingenieros-arquitectos en España, siglo XIX*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1985, 432p.

CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. Ingenieros militares en Nueva España. In: *Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla: CSIC, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, n. 6, p. 1-72, 1949. ISSN 0210-5810. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10261/88972>. Acesso em: 27 set. 2022.

CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. *Historia de las fortificaciones en Nueva España*. 2º Ed. Madrid: Gobierno del Estado de Veracruz, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1984, 508p.

CAPEL, Horacio, GARCÍA, Lourdes, MONCADA, José Omar, OLIVE, Francesc, QUESADA, Santiago, RODRÍGUEZ, Antonio, SÁNCHEZ, Joan-Eugeni y TELLO, Rosa. *Los ingenieros militares en España, siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1983, 495p.

CAPEL, Horacio, SÁNCHEZ, Joan Eugeni y MONCADA, Omar. *De Palas a Minerva. La formación y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. 1º Ed. Barcelona: Serbal, CSIC, 1988, 390p.

CISNEROS GUERRERO, Gabriela Angélica. *Diego García Panes y Abellán. Un ingeniero militar en la historia indiana*. Tesis de licenciatura. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 168p.

CISNEROS GUERRERO, Gabriela A. y MONCADA MAYA, J. Omar. Proyecto de los ingenieros Pedro Ponce y Diego Panes para establecer una Fundación de Artillería en la Nueva España, siglo XVIII. In: *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universitat de Barcelona, vol. 8, n. 447, mai, 2003. ISSN 1138-9796. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-447.htm>. Acesso em: 27 set. 2022.

CRUZ FREIRE, Pedro, GÁMEZ CASADO, Manuel, LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J., LUENGO, Pedro y MORALES, Alfredo J. *Estrategia y propaganda. Arquitectura militar en el Caribe (1689-1748)*. Roma-Bristol: “L’Erma” di Bretschneider, 2020, 218p.

CRUZ FREIRE, Pedro y LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. *Ingeniería e ingenieros en la América hispana. Siglos XVIII y XIX*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017, 186p.

GÁMEZ CASADO, Manuel. *El ingeniero militar Sebastián van der Borcht. De Flandes a Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2019, 314p.

GÁMEZ CASADO, Manuel. El ingeniero militar Carlos Francisco Cabrer y la iglesia jesuita de San Ignacio de Bogotá. In: GUASCH MARÍ, Yolanda, LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y PANDURO SÁEZ, Iván (eds.). *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*. Granada: Ministerio de Cultura y Deporte, Editorial Universidad de Granada, 2021, p. 605-611. Disponível em: https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/identidades-y-redes-culturales-v-congreso-internacional-de-barroco-iberoamericano_4569/. Acesso em: 17 out. 2022.

GÁMEZ CASADO, Manuel. *Ingeniería militar en el Nuevo Reino de Granada. Defensa, poder y sociedad en el Caribe sur (1739-1811)*. Madrid: Sílex, 2022, 362p.

GONZÁLEZ DELGADO, Juan A. “Cartografías de la costa andaluza y relación de plazas de la provincia de Venezuela. La labor del ingeniero José Antonio Espeliús”. In: HINAREJOS, Nuria y LUENGO, Pedro (coord.). *Ingenieros para la paz, militares para la guerra. Del Caribe al Sudeste asiático (1748-1825)*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2022, p. 87-103.

LUENGO, Pedro. Cristóbal de Rojas: nuevos datos sobre su biografía y primeras obras. In: *Archivo español de arte*. Madrid: Instituto de Historia del CCHS, n. 362, p. 113-126, 2018. ISSN: 0004-0428. Disponível em: <https://doi.org/10.3989/aearte.2018.08>. Acesso em: 7 out. 2022.

LUENGO, Pedro (Dir.). *Mares fortificados. Protección y defensa de las rutas de globalización en el siglo XVIII*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018, 123p.

MARTÍNEZ AGUILAR, Gladys y SANZ MOLINA, Sara Elizabeth. Por la defensa de un territorio: la proyección técnica de los ingenieros militares desde el fuerte de San Juan de Ulúa. In: *Ulúa*. Veracruz: Universidad Veracruzana, n. 36, p. 71-100, 2020, ISSN 1665-8973. Disponível em: <https://doi.org/10.25009/urhsc.v0i36.2676>. Acesso em: 3 out. 2020.

MONCADA MAYA, José Omar. *Ingenieros Militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVI al XVIII*. 1º Ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, 180p.

MONCADA MAYA, J. Omar. Una descripción de las provincias internas de la Nueva España a finales del siglo XVIII. La descripción del ingeniero militar Juan de Pagazaurtundúa. In: *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universitat de Barcelona, vol. 8, n. 436, mar, 2003. ISSN: 1138-9796. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-436.htm>. Acesso em: 4 out. 2022.

MORALES, Alfredo J. La portada del convento de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda, obra de Cristóbal de Rojas. In: *Revista de Arte Sevillano*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando, n. 1, p. 17-20, 1982.

MORENO AMADOR, Carlos. El presidio y fuerte de Nuestra Señora del Carmen en la Laguna de Términos: la protección de Tabasco durante el siglo XVIII. In: CRUZ FREIRE, Pedro y LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio (coords.). *Ingeniería e Ingenieros en la América Hispana. Siglos XVIII y XIX*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017, p. 27-48.

MUÑOZ CORBALÁN, Juan Miguel. La profesión del ingeniero en la Ilustración. In: CÁMARA MUÑOZ, Alicia y REVUELTA, Bernardo (coord.). *Ingeniería de la Ilustración*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2015, p. 11-34.

NIETO MÁRQUEZ, Miguel Ángel. Arquitectos e ingenieros militares en el Palacio Real de México. Proyectos fallidos para un cuartel de caballería (1761-1764). In: *Temas Americanistas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n. 47, p. 279-299, dez, 2021, ISSN 0212-4408. Disponível em: <https://doi.org/10.12795/Temas-Americanistas.2021.i47.15>. Acesso: 27 set. 2022.

NIETO MÁRQUEZ, Miguel Ángel. Del Nuevo Reino de Granada a Nueva España. El ocaso profesional del ingeniero Lorenzo de Solís. In: *Fronteras de la Historia. Revista de Historia Colonial Latinoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, vol. 27-1, p. 74-97, jan-jul, 2022, e-ISSN 2539-4711. Disponível em: <https://doi.org/10.22380/20274688.2048>. Acesso em: 27 set. 2022.

NIETO MÁRQUEZ, Miguel Ángel. Entre el mediterráneo y el seno mexicano: El ingeniero militar Antonio Doncel. In: *Imafronte*. Murcia: Universidad de Murcia, n. 29, p. 1-13, 2022, ISSN 0213-392X. Disponível em: <https://doi.org/10.6018/imafronte.482671>. Acesso em: 27 set. 2022.

NIETO MÁRQUEZ, Miguel Ángel. Sobre algunos proyectos de hospitales para Veracruz en la segunda mitad del siglo XVIII". In: HINAREJOS, Nuria y LUENGO, Pedro (coord.). *Ingenieros para la paz, militares para la guerra. Del Caribe al Sudeste asiático (1748-1825)*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2022, p. 169-184.

OSANTE, Patricia. *Agustín López de la Cámara Alta. Descripción general de la colonia de Nuevo Santander. Estudio preliminar, transcripción y notas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

SORIA GONZÁLEZ, Inocencia. El Amante del Pueblo de Veracruz. Un manuscrito de la Biblioteca Central Militar. In: *Anuario americanista europeo*. España: CEISAL y REDIAL n. 12, p. 1-19, 2014, ISSN 1729-9004.

Imágenes para un milagro: Los grabados de los Santos Mártires de Arjona*

Images for a miracle: the engravings of the Martyrs Saints of Arjona

José Manuel Almansa Moreno¹

RESUMEN

Durante toda la Edad Moderna, la difusión de diseños artísticos y modelos iconográficos entre Europa y América se produjo gracias al trasiego de libros ilustrados, estampas y láminas, generalmente de origen flamenco e italiano y, en menor medida, procedentes de las imprentas españolas. Durante los siglos XVI-XVIII, en Andalucía se desarrolló una importante industria de producción de grabados (generalmente vinculada a grandes ciudades como Sevilla, Córdoba o Granada), dando como resultado un gran número de estampas de diversa índole: imágenes religiosas de carácter devocional, emblemas y empresas, frontispicios, publicaciones científicas, retratos, fiestas y arte efímero, etc. En este texto pretendemos aportar conocimiento sobre el grabado en el Reino de Jaén, con una producción mucho mejor respecto al resto de Andalucía, analizando algunas de las imágenes creadas para difundir algunas devociones populares surgidas al amparo de la Contrarreforma Católica. Concretamente nos centraremos en estudiar los dibujos y estampas que ayudarían a configurar la iconografía de los Santos Mártires de Arjona, cuyas reliquias fueron descubiertas en 1628 durante el episcopado del Cardenal Moscoso Sandoval, y que jugaron un importante papel dentro del complejo proceso para demostrar su veracidad ante la Congregación de Ritos de Roma.

Palabras clave: Arte religioso, costumbres y tradiciones, grabado, iconografía, Arjona (Jaén)

* El presente trabajo se publica en el marco del Proyecto I+D+i “*Orbis Imagines. 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), dirigido por la prof^a. Reyes Escalera Pérez (Universidad de Málaga). Para más información, véase: <https://orbisimagines.iarthislab.eu/>

¹ Universidad de Jaén / jalmansa@ujaen.es

ABSTRACT

Throughout the Modern Age, the diffusion of artistic designs and iconographic models between Europe and America occurred thanks to the transfer of illustrated books, engravings and prints, generally of Flemish and Italian origin and, to a lesser extent, from Spanish printers. During the 16th-18th centuries, an important engraving industry developed in Andalusia (generally linked to large cities such as Seville, Cordoba or Granada), resulting in a large number of prints of various kinds: devotional and religious images, emblems, frontispieces, scientific publications, portraits, ephemeral art, etc.

In this text we intend to provide knowledge about engraving in the Kingdom of Jaén, with a much better production compared to the rest of Andalusia, analyzing some of the images created to disseminate some popular devotions arising under the protection of the Catholic Counter-Reformation. Specifically, we will focus on studying the drawings and prints that would help shape the iconography of the Holy Martyrs of Arjona, whose relics were discovered in 1628 during the episcopate of Cardinal Moscoso Sandoval, and who played an important role in the complex process to demonstrate their veracity before the Congregation of Rites of Rome.

Keywords: Religious art, customs and traditions, engraving, iconography, Arjona (Jaén)

Los grabados y las estampas son un importante referente para la investigación en la Historia del Arte, pues gracias al estudio de estas fuentes gráficas se puede conocer la autoría y fecha de ejecución de alguna pieza artística, analizar las influencias y modelos de inspiración de los artistas, documentar obras perdidas, reconstruir edificios y espacios modificados, etc.

Durante toda la Edad Moderna, la difusión de diseños artísticos y modelos iconográficos entre Europa y América se produjo gracias al trasiego de libros ilustrados, grabados y estampas. Especialmente destacada fue la actividad de los editores de estampas de origen flamenco o italiano como Hieronymus Cock, Philip y Theodoor Galle, Hieronymus Wierix, Christofel Plantijn, Marcantonio Raimondi, Cornelis Cort y un muy largo etcétera.

En España el desarrollo del grabado fue menor respecto al continente europeo. A pesar de eso aún hablamos de una importante producción (frecuentemente de forma paralela a la edición de libros), la cual se vincula a las imprentas de las grandes ciudades de la Península como serían Madrid, Toledo, Valencia, Zaragoza, Barcelona, etc. En el caso andaluz, la producción de grabados y estampas fue desigual entre los diferentes territorios, sobresaliendo especialmente la producción de ciudades como Sevilla, Córdoba y Granada.

Aunque tenga menor relevancia, también en las tierras del antiguo Reino de Jaén se desarrolló una industria de grabados, generalmente destinada a ilustrar los libros publicados en las imprentas de ciudades como Jaén o Baeza, las cuales compartían sede episcopal (desde el siglo XIII), y en donde además existía una de las pocas universidades andaluzas del momento (fundada en Baeza gracias al interés de San Juan de Ávila, y aprobada por bula del papa Paulo III en 1538). Estos talleres se mantendrían activos durante varias generaciones, pudiéndose mencionar entre otros las imprentas de Fernando Díaz de Montoya, Pedro de la Cuesta, Tomás Copado, Agustín de Doblás, etc.².

Con predominio de la xilografía sobre la calcografía, en estas publicaciones encontramos ilustraciones de diferente índole, como pueden ser portadas o frontispicios de libros, escudos heráldicos, retratos, imágenes religiosas, vistas de ciudad, relaciones de fiestas, arquitecturas efímeras, jeroglíficos, etc. A pesar de la modestia de la producción jiennense, estas imágenes cumplieron su labor de creación y difusión de diferentes referentes religiosos locales.

En este trabajo abordaremos algunas de las imágenes creadas en torno a los mártires de Arjona, cuyas reliquias fueron descubiertas en 1628 entre milagrosas visiones, dando como resultado la creación de un importante centro de peregrinación a esta pequeña localidad jiennense. En este proceso tuvo especial

² SÁNCHEZ COBOS, María Dolores. *La imprenta en Jaén (1550-1831)*. Jaén: Universidad de Jaén, 2005.

importancia la figura del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval, quien promovería el culto a estos santos locales mediante la redacción de numerosos informes para certificar la veracidad de las reliquias descubiertas, financiando incluso parte del monumental santuario para la veneración de las mismas.

1. EL DESCUBRIMIENTO DE LAS RELIQUIAS DE ARJONA

Dentro del proceso de la Contrarreforma la Iglesia Católica promovería el culto a los santos como ejemplo a seguir. Por tal motivo, dentro de la religiosidad popular del momento adquiriría una gran importancia la devoción por las reliquias, pues éstas asumían una función taumatúrgica protegiendo a la población contra adversidades meteorológicas, terremotos, epidemias, etc.

Especialmente relevantes serían aquellas vinculadas a los primeros siglos de la era cristiana (de las que no se dudaba sobre su autenticidad), si bien en este momento fue frecuente que las autoridades eclesiásticas del momento aprobaran la existencia de reliquias “inventadas” (es decir, aquellas que habría sido “descubiertas” por aquellos mismos años), pues con ello se lograba el enriquecimiento de una ciudad o diócesis gracias a las peregrinaciones de los fieles³.

Durante el siglo XVII asistimos a una verdadera fiebre de invención de reliquias por todo el territorio de la Península Ibérica, pues las diferentes diócesis pugnarían entre sí para demostrar la dignidad de su rango. A ello se suma también la idea de la obligatoriedad de venerar a los santos de una ciudad o región, pues estos mártires locales habían derramado su sangre para salvarla del paganismo, tal y como lo recordaban autores como el jesuita Antonio de Quintanadueñas en su libro *Santos*

³ VINCENT-CASSY, Cécile. «Los santos re-fundadores. El caso de Arjona (Jaén) en el siglo XVII» [En] DELPECH, François (coord.). *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVI^e-XVII^e siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, p. 194.

de la ciudad de Sevilla y su Arzobispado (Sevilla: imprenta de Francisco Lyra, 1637)⁴.

En el antiguo Reino de Jaén asistiremos a un gran desarrollo de esta cuestión durante los siglos XVII-XVIII, pues se trataba de una tierra pobre en santos hasta aquel momento. Especialmente relevante fue el mandato del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval⁵, quien durante su extenso mandato (1619-1646) promovería un amplio proceso de investigación de las raíces históricas de la diócesis, así como el culto a los primeros mártires cristianos (como San Eufrasio, Santa Potenciana, los santos Bonoso y Maximiano, etc.). Para ello contaría con el eclesiástico e historiador Martín Ximena Jurado, secretario personal durante el tiempo que fue obispo de Jaén, y que posteriormente le acompañaría a Toledo al ser nombrado arzobispo. Este autor dejó varias obras de contenido histórico, como serían *Antigüedades del reino de Jaén* (manuscrito, 1639), *Historia o anales del municipio Albense Urgavonense, o villa de Arjona* (1643) y el *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de la diócesis de Jaén* (Madrid, 1654), entre otras.

Gracias a la incesante labor del obispo Moscoso, por estos años se recuperarían ermitas abandonadas y parajes de culto precristiano, entre los cuales se encontraría el antiguo alcázar de Arjona (lugar que, según la tradición, habría albergado sucesivamente un templo pagano durante la época romana de Urgavo Alba, la mezquita aljama de *Qal'at Aryuna* bajo la dominación islámica, y finalmente la iglesia de Santa María, fundada por el rey Fernando III de Castilla tras la conquista del municipio en 1244).

Hasta este momento Arjona era una pequeña villa de escasa relevancia, con una población aproximada de mil habitantes, en la que existían tres iglesias parroquiales (Santa María de la Asunción, San Juan Bautista y San Martín de

⁴ <https://dbe.rah.es/biografias/37283/antonio-de-quintanaduenas> [Consultado: 25/09/2022]

⁵ <https://dbe.rah.es/biografias/16573/baltasar-moscoso-y-sandoval> [Consultado: 25/09/2022]

Tours), en la que no había ningún convento debido a su pequeño tamaño; sí que se contabilizaban una decena de ermitas consagradas a diversas advocaciones, muchas de las cuales eran antiguos morabitos cristianizados. A pesar de encabezar uno de los siete arciprestazgos de la diócesis jiennense, se puede decir que se trataba de una localidad sin historia sacra. Todo ello cambiaría a partir del milagroso descubrimiento de las reliquias, que supondría un antes y después en la historia de Arjona (hasta el punto de que algunos autores hablan de la “re-fundación” de la localidad⁶).

El origen de la invención de los cuerpos de los santos mártires de Arjona se debe a Francisco Yáñez de Herrera, catedrático de Prima de Teología en la Universidad de Baeza, quien se basaría en el texto *Chronicon omnimodaе historiae* de Flavio Lucio Dextro (crónica inventada por el jesuita Jerónimo Román de la Higuera, en la que hablaba de los primeros años del cristianismo en Hispania)⁷. Según este texto, algunos de los primeros cristianos de la Bética habrían sufrido tortura en Urgavona (identificada con Arjona), entre los cuales se encontraban los jóvenes soldados Bonoso y Maximiano, dos hermanos naturales de Iliturgi, de 18 y 21 años respectivamente, que habrían sido sacrificados el 21 de agosto del año 308 por orden del prefecto Publio Daciano, durante la época del emperador Diocleciano.

Auspiciado por el obispo Moscoso Sandoval, y amparado por la bula de Gregorio XIII de 1573 (que autorizaba a las iglesias de España a rezar a sus santos naturales, aunque no figurasen en los breviarios), Yáñez de Herrera reuniría al clero y a las autoridades municipales de Arjona en mayo de 1628 para leerles un pasaje que evocaba el martirio de los santos en la villa, y les incitaba a celebrar su memoria y buscar sus reliquias. De este modo, el 12 y 13 de octubre de ese mismo año se produce el descubrimiento de numerosos restos óseos y cenizas al pie de las

⁶ VINCENT-CASSY, Cécile. *Op. Cit.*, p. 193.

⁷ DÍAZ CAVIEDES, Rubén. «El mayor mentiroso de la historia de España». Jot Down, 2014 [Disponible en: <https://www.jotdown.es/2014/03/el-mayor-mentiroso-de-la-historia-de-espana/>] [Consultado: 25/09/2022].

murallas del alcázar que rodeaban la iglesia de Santa María (concretamente entre el muro y antemuro de la fortaleza, junto a la Torre de los Santos -denominada así a raíz de los hallazgos-). Las excavaciones sacaron a la luz una especie de hornos en cuyo interior se encontraban restos de esqueletos humanos y diferentes objetos correspondientes a una necrópolis argárica (fecha en torno al 1500-1000 a.C.), que en la España piadosa del siglo XVII fue reconocido como pertenecientes a mártires cristianos torturados por los romanos, pues los asistentes afirmaron que el descubrimiento se había acompañado con la visión de luces prodigiosas, cruces de fuego y procesiones de espectros en la cumbre del cerro.

Este milagroso descubrimiento originaría una verdadera conmoción entre los habitantes de Arjona, propiciando un intenso movimiento religioso que se propagó en cuestión de unos días por las poblaciones vecinas, y posteriormente por distintos puntos de las provincias de Jaén, Córdoba, Granada y Málaga. Así, se sucederían las ofrendas de cruces conmemorativas desde Lahiguera y Villanueva de la Reina (28 de octubre), Escañuela (29 de noviembre), Andújar y Porcuna (2 y 5 diciembre), Torredonjimeno, Higuera de Calatrava y Santiago de Calatrava (28, 29 y 30 de diciembre), Martos (16 de enero de 1629), Jaén y Torredelcampo (18 y 22 de marzo), Antequera (27 de abril), Bujalance (5 de mayo), Cazalilla (29 de septiembre) y finalmente Montefrío (ya el 29 de septiembre de 1634)⁸.

Durante catorce años (hasta abril de 1639) se realizarían varias campañas de excavaciones con la esperanza de encontrar alguna certificación documental o epigráfica que confirmara la identidad de los mártires⁹. Concretamente se exploraron cuatro sectores o santuarios que describían un amplio semicírculo extramuros del alcázar, apareciendo los siguientes restos:

- Primer Santuario (entre la torre del Reloj y la entrada del alcázar, en la torre del Rastrillo): en la misma se hallaron huesos, cenizas, hornos, hierros carbonizados,

⁸ CASTRO LATORRE, Isabel y ESLAVA GALÁN, Juan. *Los mártires de Arjona*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2022, p. 257.

⁹ *Ibidem*, pp. 72-73.

grilletes y esposas, cráneos con piedras encajadas o partidos bajo grandes piedras, etc.

- Segundo Santuario (la Corachuela, abarcando desde la torre del Ariete a la del Homenaje): además de osamentas se halló un pozo, en el cual se extrajo los restos de la tróclea (que supuestamente habría servido como instrumento de martirio de los santos).

- Tercer Santuario (el Llanete de San Nicolás, desde la Torre del Homenaje hasta la de los Conejos): en este amplio espacio se hallaron los probables vestigios de un *martyrium* tardorromano, además de pozos, cisternas, huesos, garfios, cruces de enebro, cabezas con señales de heridas y clavos en ellas formado coronas.

- Cuarto santuario (el del Alcazarejo, desde la Torre de los Conejos a la del Calvario): se hallaron los mismos vestigios que en los otros, entre ellos un hueso de clavícula con una flecha incrustada.

A raíz de los descubrimientos, el obispo Baltasar Moscoso dio instrucciones para informar debidamente de los resultados de las excavaciones, dando como resultado una veintena de memoriales e informes que servirían como pruebas ante la Congregación de Ritos de Roma para apoyar la santidad de las reliquias encontradas en el alcázar de Arjona. Con estos textos (en donde se recogen las visiones y curaciones milagrosas) se pretendía reconocer el vínculo físico entre Arjona y los santos del martirologio romano, certificándose la exclusividad del culto y lograr que la villa fuera reconocida como un espacio sagrado¹⁰.

Si bien muchos de ellos se han perdido¹¹, entre otros se pueden mencionar:

- *Verdadera relación de los Santos que se van descubriendo al pie de las torres de la Villa de Arjona de los infinitos miembros que Dios N. S. obra por medio de estos*

¹⁰ VINCENT-CASSY, Cécile. *Op. Cit.*, p. 204.

¹¹ CASTRO LATORRE, Isabel y ESLAVA GALÁN, Juan. *Op. Cit.*, pp. 333-365.

Santos y de sus huessos y cenizas y como se va comprobando todo por el Señor Cardenal Sandoval Obispo de Jaen (Jaén: imprenta de Pedro Madrigal, 1629).

- Nicolás Adarve de Acuña y Gabriel de Saro. *Relación y memorial sacado de las ynformaciones que se an hecho, acerca de los prodigios, y marauillas que se an visto al pie de la muralla y torres del Alcaçar de la Villa de Arjona, Diocesis de Iaen, y en los huessos y cenizas que alli se hallaron* (Jaén: imprenta de Pedro de la Cuesta, 1630).

- Francisco Rus Puerta. *Historia eclesiastica del Reino y obispado de Iaen...* (Jaén: imprenta de Francisco Pérez de Castilla, 1634).

- Manuel de Tamayo. *Discursos apologeticos de las reliquias de S. Bonoso y Maximiano y de los demas martires que se hallaron en Arjona y de los milagros que Dios a obrado por ellas* (Baeza: imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635).

- Bernardino de Villegas. *Memorial sobre la calificacion de las reliquias de los Santos Martyres de Arjona* (Baeza: imprenta de Juan de la Cuesta, 1639).

Además, con el fin de asegurar la afluencia de peregrinos de todas partes del mundo católico y albergar dignamente los restos hallados (los cuales provisionalmente se guardaron en un arca de la sacristía de la iglesia de Santa María), el obispo Moscoso Sandoval promovería la construcción de un templo-santuario, el cual sería financiado por el prelado, contando además con las limosnas y mandas testamentarias de muchos devotos. Se planteó incluso la fundación de un convento franciscano para cuidar correctamente del culto de los santos mártires, algo que finalmente no se llevaría a cabo.

Las obras comenzaron hacia 1635 en el llanete de la ermita de San Nicolás (en donde habían aparecido estelas discoidales con cruces y algunos esqueletos completos), si bien al poco tiempo de abrir los cimientos se cambió de idea y se decidió construir entre la Torre de los Santos y la del Reloj (lugar en donde se habían visto las luces y se habían encontrado las calaveras que consideraron

pertenecer a Bonoso y Maximiano), finalizándose las obras hacia 1652. El autor del proyecto fue el arquitecto Juan de Aranda, quien diseña un edificio rectangular de dos plantas para salvar el desnivel del terreno, funcionando la parte superior como iglesia y la inferior como cripta¹².

Tras esbozar brevemente el origen de las reliquias, pasamos a continuación a analizar algunos de los dibujos y grabados que circularon por aquellos años, los cuales contribuyeron a configurar y difundir la iconografía de los santos mártires de Arjona.

2. DIBUJOS, GRABADOS Y PINTURAS

2.1. Vistas de Arjona

Las primeras imágenes que tenemos de la aparición milagrosa forman parte de algunos de los informes y memoriales promovidos por el obispo Baltasar Moscoso para informar sobre las excavaciones realizadas en Arjona. De estos informes sobresalen cinco planos de las fortificaciones de la villa (conservados en la biblioteca del Instituto de Estudios Giennenses de Jaén), los cuales fueron dibujados por Martín Ximena Jurado sobre pliegos de papel plegados y pegados al principio de un ejemplar impreso del libro *Memorial del pleito sobre el reconocimiento, aprovacion, y calificacion de los milagros, veneracion, y colocacion de las reliquias de los Santuarios que se descubrieron en la villa de Arjona, desde el año mil y seiscientos y veinte y ocho, hasta el de quarenta y dos* (Jaén, 1642).

Los planos representan el conjunto de las fortificaciones de Arjona (la muralla, el alcázar y el castillo), siendo dibujos de trazado torpe pero muy minuciosos,

¹² GALERA ANDREU, Pedro. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1979, p. 139.

indicando con gran exactitud la situación de las reliquias aparecidas en las excavaciones, todo complementado con anotaciones y leyendas explicativas¹³.

Especialmente destacado sería el plano titulado *DESCRIPCIÓN DEL SANTUARIO de la Corachuela, que esta a la parte Oriental del Alcazar de Arjona entre el muro y el antemuro, y de lo que allí se halló, sacado de los testimonios que desde 21 de Abril de 1629 comenzó a dar el lic^{do}. Fran^{co}. García del Valle, not^o. Diosele Comisión al lic^{do}. Don Gabriel de Saro para hazer esta caba de los Santuarios y el mando cabar en este sitio* (Fig. 1).

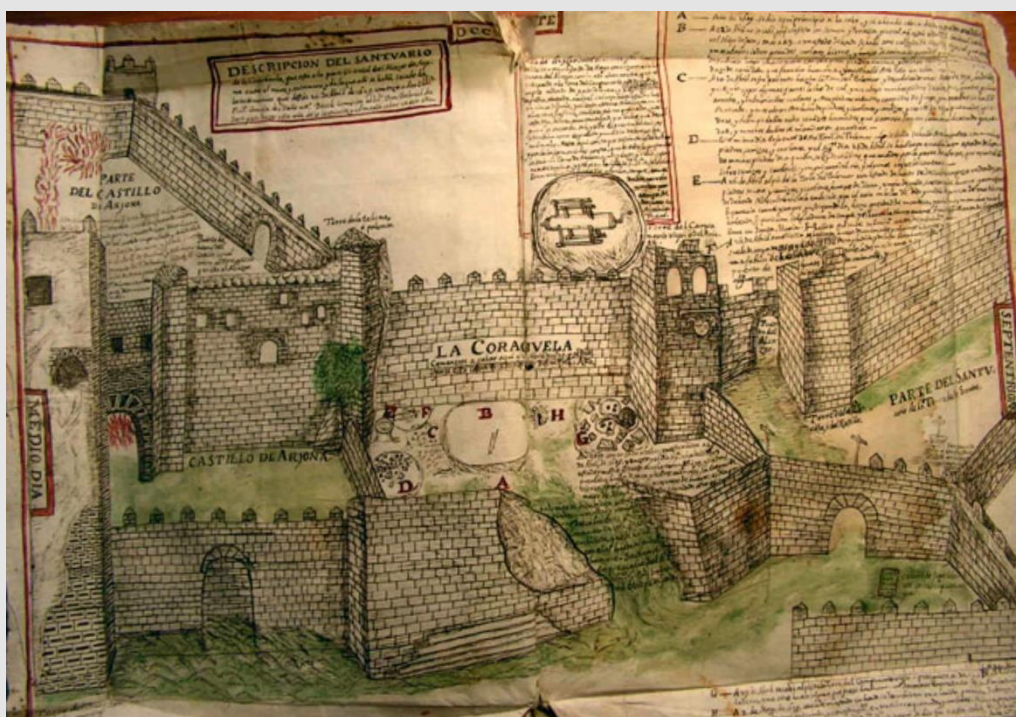


Figura 1. Martín Ximena Jurado. Descripción del Santuario de la Corachuela... (Jaén, 1642)
[Fuente: Instituto de Estudios Giennenses, Jaén]

En este plano se representan las murallas y torreones (con algunos lienzos parcialmente derruidos), figurando además el nombre de algunos de ellos: Puerta

¹³ Martín Ximena Jurado es el autor del manuscrito *Antigüedades del reino de Jaén* (1639), el cual se encuentra en la Biblioteca Nacional (MS 1180). En el mismo se recogen una serie de croquis sobre fortalezas y ciudades amuralladas de Jaén (como Alcalá la Real, Andújar, Baeza, Baños de la Encina, Linares, Marmolejo, etc.). Por algunos folios en blanco (en los que se ve un epígrafe a modo de encabezamiento), sabemos que el autor pretendía incluir otros castillos de la provincia que, por motivos desconocidos, finalmente no pudo incluir.

de Hierro, Torre de la Tahona o del Palomar, Torre del Homenaje o de la Mosca, Torre del Campanario Viejo o del Ariete, Torre de la Escala o del Rastrillo, Puerta del Alcázar, la Corachuela, etc. Especialmente destacado es la presencia exacta de algunas de las fosas con huesos, e incluso la representación de algunos de los objetos hallados (como la tróclea en la que supuestamente se martirizó a los santos), indicándose con letras el momento exacto de la excavación.

Otro de los planos lleva por título *DESCRIPCIÓN del Santuario de S. Nicolás de la Villa de Arjona en el Andaluza* (Fig. 2). Al igual que el anterior refleja la localización de los diferentes yacimientos en el recinto amurallado de la ciudad, indicándose los nombres exactos del mismo: la Torre del Calvario, la Torre de los Conejos, la Torre del Homenaje o de la Mosca, el Castillo, el Alcazarejo, la Mazmorra, el Foso, el Aljibe... En el mismo podemos encontrar los restos de un posible *martyrium*, así como varias cisternas, pozos y fosas con estelas circulares decoradas con cruces y placas decorativas.



Figura 2. Martín Ximena Jurado. Descripción del Santuario de S. Nicolás de la Villa de Arjona en el Andaluza (Jaén, 1642) [Fuente: Instituto de Estudios Giennenses, Jaén]

Muchos de los objetos descubiertos en las excavaciones (y localizados en los planos de Ximena Jurado) serían estudiados con mayor detalle por Manuel de Tamayo. Este franciscano dirigiría las excavaciones durante un cierto tiempo (especialmente las realizadas en el tercer santuario en torno a la ermita de San Nicolás), anotando todas las actuaciones en su cuaderno de trabajo, dando como resultado final la publicación *Discursos apologeticos de las reliquias de S. Bonoso y Maximiano...* (Baeza: imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635).

Sin duda, uno de los elementos más interesantes de este tratado son las xilografías que acompañan a la descripción, todas ellas de autor anónimo (realizadas a partir de sus bocetos). Tres de ellas son vistas generales de las zonas excavadas - concretamente del Primer Santuario, del Santuario de la Corachuela y del Santuario de San Nicolás-, mostrando las torres de piedra y mampostería del viejo alcázar urgabonense (alguna de ellas derruidas), decorándose algunos tramos de sus murallas con cruces. En la parte interna de esta fortaleza encontramos un espacio baldío con la representación de varias fosas a modo de círculos, en cuyo interior se muestran huesos, cenizas y piedras (se distinguen cajas torácicas y varios fémures entrecruzados, así como calaveras). En la parte superior de la composición se representa el cielo, a modo de franja estriada con nubes, entre las cuales sobrevuelan cruces de varios tamaños y varias llamas de fuego en alusión a las visiones que la tradición dice se produjeron en el momento del descubrimiento (Figs. 3-5)¹⁴.

¹⁴ TAMAYO DE VARGAS, Manuel (O.F.M.). *Discursos apologeticos, de las reliquias de S. Bonoso, y Maximiano. Y de los demás mártires que se hallaron en Arjona. Y de los milagros, que Dios a obrado por ellas, antes y despues de su invención*. Baeza: Imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635, fols. 302, 314 y 354 Vtº.

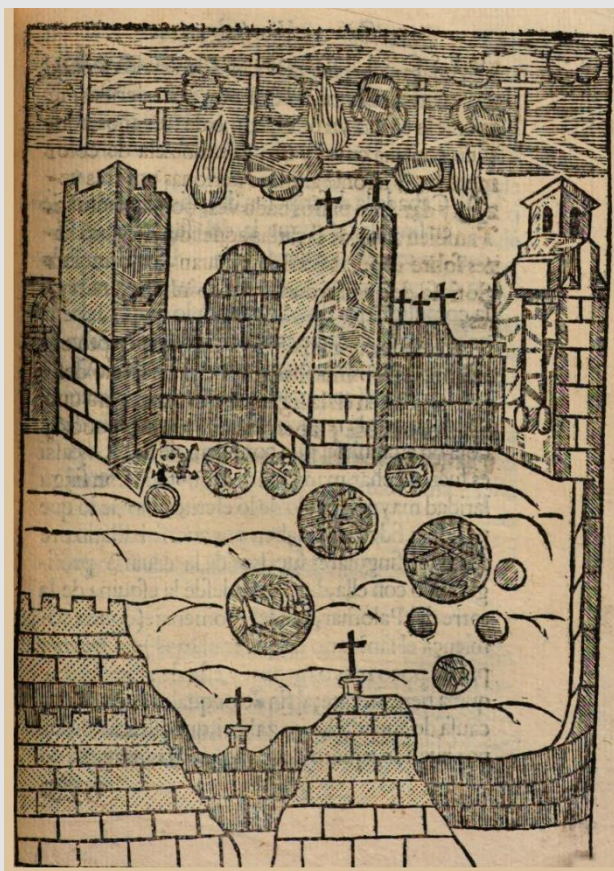


Figura 3. *Primer Santuario, Arjona* [Manuel de Tamayo. *Discursos apologeticos de las reliquias de S. Bonoso y Maximiano...* Baeza: imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635, fol. 302]

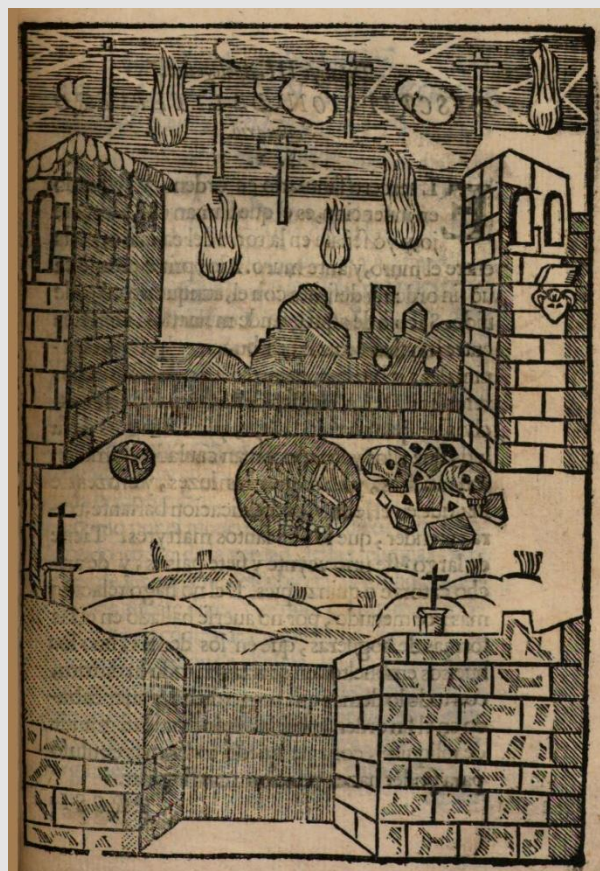


Figura 4. *Santuario de la Corachuela, Arjona* [Manuel de Tamayo. *Discursos apologeticos de las reliquias de S. Bonoso y Maximiano...* Baeza: imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635, fol. 314]

Algunas xilografías reflejan las piezas descubiertas durante las excavaciones. Una de ellas muestra algunas piedras grandes que conformaban un empedrado o solería, bajo las cuales se localizó un edificio de época romana hecho en ladrillos y argamasa «que tendría de largo dos varias y media, y de ancho por el medio, media varia en quadro»¹⁵. La xilografía ilustra el modo en que estas piezas fueron descubiertas: «Estaban los ladrillos por el dicho medio puestos, o sentados de llano, como de solería sin borde alguno: y desde estos proseguían hazia las partes

¹⁵ *Ibidem*, fol. 318.

del Norte, y medio dia otros en forma de caño, con un ladrillo de imperante por cada parte, y uno de llano por en medio»¹⁶ (Fig. 6).



Figura 5 *Santuario de San Nicolás, Arjona*
[Manuel de Tamayo. *Discursos apologeticos de las reliquias de S. Bonoso y Maximiano...*
Baeza: imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635, fol. 354 Vtº.]

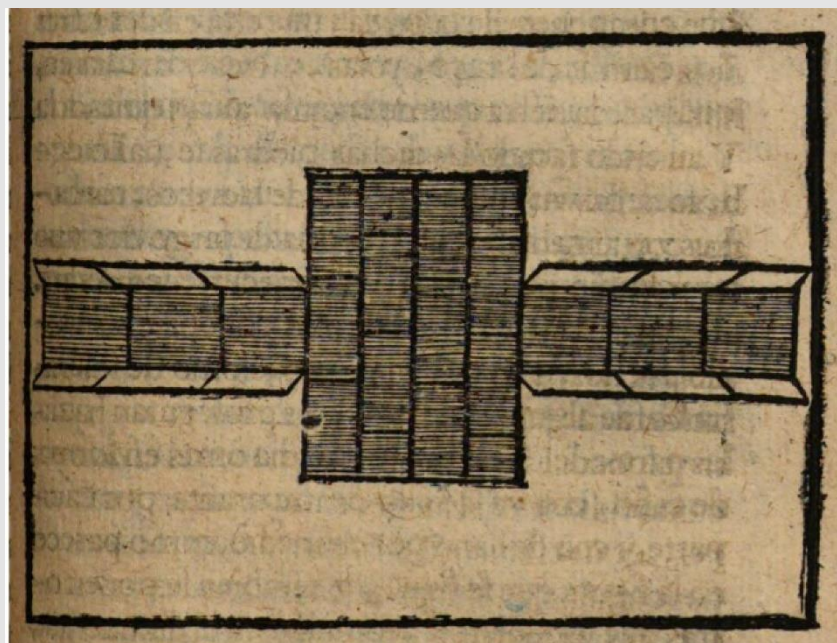


Figura 6. *Solería* [Manuel de Tamayo. *Discursos apologeticos de las reliquias de S. Bonoso y Maximiano...* Baeza: imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635, fol. 318]

¹⁶ *Ibid.*

La siguiente ilustración representa una fosa alargada, aproximadamente de dos varas de largo y tres cuartas de ancho, hecha en barro, dentro de la cual existía una segunda fosa redonda con una profundidad de cuarta y media. Ambas fosas se representan con fragmentos óseos, entre los cuales se reconocen calaveras, fémures, tibias, etc., así como clavos y elementos metálicos (Fig. 7)¹⁷.



Figura 7. *Fosa alargada* [Manuel de Tamayo. *Discursos apologeticos de las reliquias de S. Bonoso y Maximiano...* Baeza: imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635, fol. 340]

Además, también encontramos la imagen de un edificio hecho de ladrillos, cuya parte principal era redonda y continuaba en forma de caño cada vez más fino; junto a él, en la parte inferior, se representan dos fosas interconectadas entre sí, con huesos humanos, carbones y cenizas (sobresaliendo especialmente por la presencia de una mandíbula vuelta hacia arriba entre fémures y tibias, así como con elementos metálicos (Fig. 8)¹⁸. También encontramos en el libro de Tamayo las xilografías de varias lápidas rectangulares («una piedra grande con tres cruces en lo plano della, y en un lado, en la forma que aquí se ven impressas piedra y cruces»¹⁹) (Fig. 9), así como dos discos con dibujos en ambas caras hallados entre restos óseos al vaciar una cisterna en febrero de 1632. La primera piedra medía

¹⁷ *Ibid.*, fol. 340.

¹⁸ *Ibid.*, fol. 346.

¹⁹ *Ibid.*, fol. 344.

«por su mitad una tercia y dos dedos, y tres de grueso, y era blanca de color, y de naturaleza franca, si bien mas dura que la común»²⁰; en una de las caras tenía una cruz grabada, mientras que por la otra presentaba un aspa cruzada con una raya por la mitad.



Figura 8. *Edificio de ladrillos y fosas* [Manuel de Tamayo. *Discursos apologeticos de las reliquias de S. Bonoso y Maximiano...* Baeza: imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635, fol. 346]

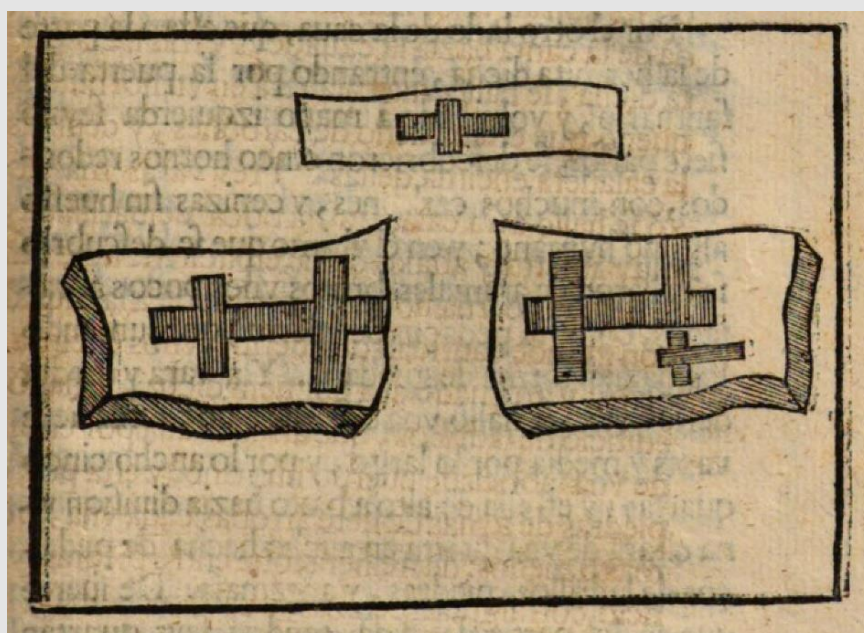
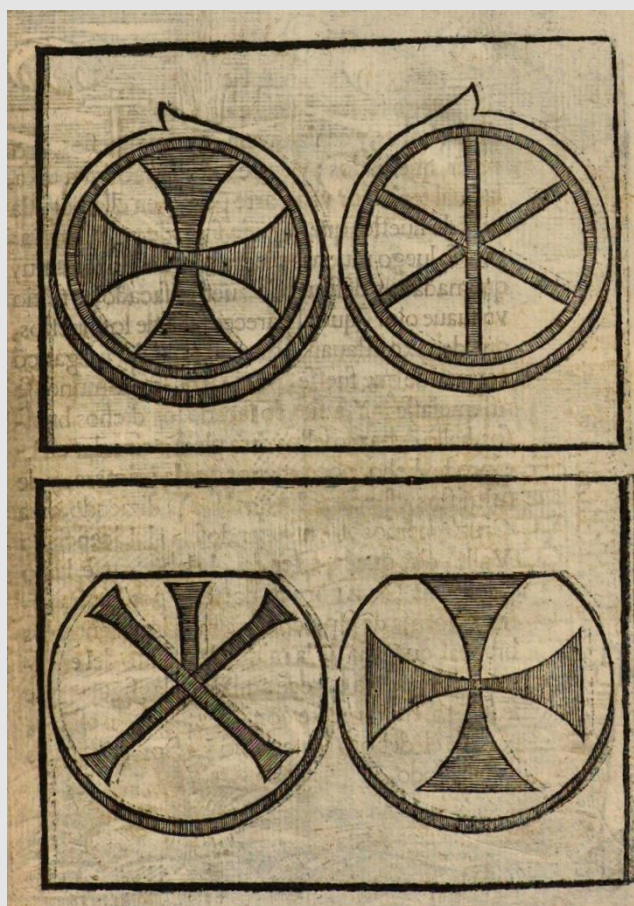


Figura 9. *Lápidas con cruces* [Manuel de Tamayo. *Discursos apologeticos de las reliquias de S. Bonoso y Maximiano...* Baeza: imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635, fol. 344]

²⁰ *Ibid.*, fol. 354.

Por su parte, la segunda pieza -descubierta días después que la primera- era «poco menor que la primera, y de su misma especie», presentando «una Cruz por una parte, y por la otra, otra en forma de aspaca, con una raya igual entre los braços, que salía de la mitad del punto del encaxe dellos»²¹ (Fig. 10).



Finalmente, también se representa el instrumento de martirio de los mártires (denominado “tróclea” en las crónicas de Flavio Dextro), descubierto en una fosa durante las excavaciones y que actualmente se venera en el Santuario de las Reliquias. Posiblemente realizado en madera, se trataba de un torno dividido en partes y con varios encajes (Fig. 11)²².

Figura 10. *Discos con cruces* [Manuel de Tamayo. *Discursos apologeticos de las reliquias de S. Bonoso y Maximiano...* Baeza: imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635, fol. 354]

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, fol. 299.

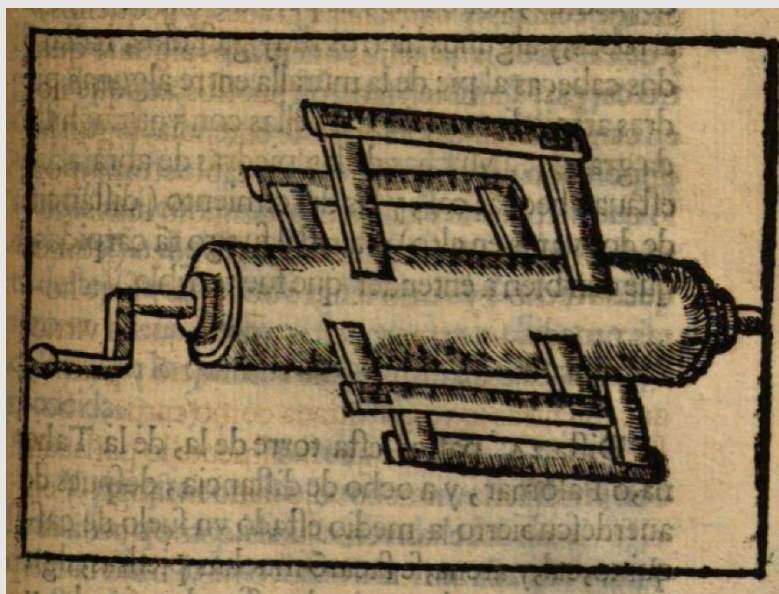


Figura 11. *Tróclea* [Manuel de Tamayo. *Discursos apologeticos de las reliquias de S. Bonoso y Maximiano...* Baeza: imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635, fol. 299]

Como curiosidad indicar que Tamayo también habla en su texto de la “invención” del cuerpo de San Zoilo, uno de los primeros mártires de Córdoba (coetáneo a los santos de Arjona), incluyendo un dibujo de su sepulcro. El autor describe el origen y las peripecias históricas de esta pieza de mármol, narrando el momento en que la pieza fue descubierta y lavada para descifrar la inscripción que ésta presentaba: “+SCORVM / MARTYR / XRI IHV / FAVSTIA / NVARIET / MARTIA / ZOYLI / TACISCILI / ARITA / ATS / N” (Fig. 12)²³.

Relacionado con estos hallazgos arqueológicos cabría hablar de la conocida como “moneda de Ximena Jurado”. Fue descubierta por el impresor Pedro de la Cuesta en 1636 en Villanueva de la Reina, y regalada al historiador porque éste entendía de antigüedades y tenía conocimiento de monedas antiguas. Al limpiar la pieza de cobre, Ximena Jurado descubrió que la moneda pertenecía a la época del emperador romano Marco Aurelio Valerio Maximiano (286-305), presentando en una de las caras la marca de la ciudad de Urgavo, con la inscripción “*Supertitione christianorum deleta*” (*Destrucción de la superstición de los cristianos*). El valor

²³ *Ibid.*, fol. 381 Vt°.

de esta moneda radicaba en que podría ser considerada como una prueba de la veracidad de las reliquias de Arjona para la Congregación de Ritos de Roma, pues aludía al tribunal de Daciano que intentaba desarraigar el cristianismo de la Bética²⁴.



A pesar de la dudosa veracidad de la moneda²⁵, tenemos testimonios gráficos de la misma por dibujos del propio Ximena Jurado²⁶, así como por el grabado incluido en el *Memorial* de Bernardino de Villegas (1639), en donde se representan las dos caras de la moneda (Fig. 13).

Figura 12. *Sepulcro de San Zoilo* [Manuel de Tamayo. *Discursos apologeticos de las reliquias de S. Bonoso y Maximiano...* Baeza: imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635, fol. 381 Vº.]

²⁴ CASTRO LATORRE, Isabel y ESLAVA GALÁN, Juan. *Op. Cit.*, pp. 147-150.

²⁵ Los motivos que hacen pensar que la moneda fuera falsa son varios. En primer lugar, estaba datada en el siglo IV d.C., cuando las acuñaciones municipales estaban prohibidas desde el siglo I. Además, el impresor Pedro de la Cuesta tenía cierta relación con el morisco Miguel de Luna (a quien se debe la autoría de los conocidos *Libros plúmbeos del Sacromonte*, junto con Alonso de Castillo), e incluso está demostrado haber falsificado previamente otras catorce monedas para apoyar los hallazgos granadinos. Desacreditada por diversos anticuarios de la época, la moneda desapareció y no se volvió a citar como probanza de los santos de Arjona.

²⁶ XIMENA JURADO, Martín. *Antigüedades del Reino de Jaén* (Biblioteca Nacional, manuscrito), 1639, fol. 53 [Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000009971>].



Figura 13. *Moneda de Ximena Jurado* [Martin Ximena Jurado. *Antigüedades del Reino de Jaén* (manuscrito), 1639, fol. 53 / Bernardino de Villegas. *Memorial sobre la calificación de las Reliquias de los Santos Martyres de Arjona*. Baeza: Imprenta de Juan de la Cuesta, 1639,

En el anverso se representa al emperador Maximiano de perfil, quien aparece barbado, con una corona y cinta en la cabeza, y vistiendo toga. Alrededor de él se encuentra la siguiente inscripción: “*IMP. C. MAXIMIANVS. S. P. F. AVG*” (*Imperator Caesar Maximianus Pius Felix Augustus*). Por su parte, en el reverso de la moneda se representa un ara o altar con llamas de fuego, complementado con un aspersorio y con un vaso, todo rodeado por una corona de laurel; en la parte central se ve la siguiente inscripción: “*MVN. ALB. VRG*” (*Municipium Albense Urgabonense*), mientras que en la parte exterior podemos leer: “*SVPERSTITIO NE CHRISTIAN. DELETA*” (*Destruída la superstición de los cristianos*)²⁷.

2.2. IMÁGENES DE LOS SANTOS BONOSO Y MAXIMIANO

²⁷ VILLEGAS, Bernardino de (S.I.). *Memorial sobre la calificación de las Reliquias de los Santos Martyres de Arjona*. Baeza: Imprenta de Juan de la Cuesta, 1639, fol. 90.

Frente al gran número de dibujos y planchas que reflejan los perfiles de la ciudad urgabonense (mostrando sus murallas, los objetos y pormenores de las excavaciones realizadas en el alcázar, e incluso mapas de la comarca), sorprende que no existan estampas reflejando la “*vera efigie*” de Bonoso y Maximiano, especialmente teniendo en cuenta la abrumadora nómina de publicaciones impresas sobre el tema durante el siglo XVII.

Todo parece indicar que el principal motivo se debe a que estas imágenes estaban por crear, hasta el punto de que las primeras tallas procesionales de los santos fueran “de prestado”²⁸. Concretamente, las primeras efigies de los santos se hicieron para la primera celebración de la *Fiestasantos* (21 de agosto de 1629), cuando se declararon oficialmente a los santos mártires como patronos de la villa, reaprovechando para ello las esculturas de los arcángeles San Rafael y San Miguel que se situaban en el retablo de la iglesia de Santa María (pues sus corazas e indumentarias antiguas armonizaban con el tiempo en que se decían haber padecido el martirio los dos santos); de este modo se les desmontarían las alas y se reemplazarían sus atributos iconográficos por palmas, grilletes y otros adornos propios de la época (aunque conservando San Bonoso el bordón de San Rafael).

Una de las primeras imágenes que tenemos de los santos es del mencionado Ximena Jurado, quien en 1643 nos deja un dibujo de los mismos para ilustrar el libro *Historia o anales del municipio Albense Urgabonense, o villa de Arjona* (Fig. 14). En la misma encontramos a los santos Bonoso y Maximiano representados de cuerpo entero, enfrentados, vestidos como soldados armados, pudiéndose leer en sus escudos la siguiente inscripción: “*MILITES SUMUS / SED CRISTIP*” (*Somos soldados, pero de Cristo*). Se representan en un espacio natural marcado por el trazado de los ríos Guadalquivir y Salado, así como el camino real del Arrecife, representándose el caserío de diversas localidades contemporáneas (Andújar,

²⁸ Lo prueba el hecho de que en 1640 el arquitecto Juan de Aranda solicita indicaciones sobre qué forma tendrían las imágenes de los santos que se situarían en las hornacinas que remataban la puerta principal del Santuario de las Reliquias (las cuales se harían en piedra, dos varas de alturas).



Figura 14. Santos Bonoso y Maximiano [Martín Ximena Jurado. *Historia o anales del municipio Albense Urgavonense, o villa de Arjona* (Jaén, 1643)]

Arjona, Lahiguera, Villanueva de la Reina y Cazalilla), así como otras de la antigüedad (Isturgi e Ilturgi), incluyéndose igualmente la ermita de Santa Potenciana (cuyo culto se estaba desarrollando por aquellos mismos años, gracias igualmente al obispo Moscoso); en la parte superior se representa el paisaje montañoso de Sierra Morena, presidido por el Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza. Alrededor, a modo de cenefa epigráfica, aparece el siguiente

texto explicativo: “SANT. BONOSVS · MARTYR · AETATIS · ANNO · XX · ET · MAXIMIANVS · EIVS · FRATER · MARTYR · ETIAM · AETATIS · ANNO · XVIII · NATI · IN · BAETICA · IN · COLONIA · ILLITVRGI · FORO · IVLIO · PASSI · ALBAE · VRGAVONAE · NOBILI · MUNICIPIO · SVB · PRAESIDE · P · DACIANO · IMP · CONSTANTINO · MAX · ANNO · CCCVIII · XXI · AVGVSTI”.

También de este mismo autor sería un dibujo en el que se representa el propio martirio de los dos hermanos, decapitados a las puertas del alcázar de Arjona ante la presencia del prefecto Publio Daciano, y rodeados por una gran muchedumbre.



Figura 15. Hermann Panneels. *Frontispicio* [Francisco de Santa María (OCD). *Calificación solenne de las santas reliquias de Arjona* (h. 1640)]

Un caso destacable sería la calcografía empleada como portada del libro *Calificación solenne de las santas reliquias de Arjona*, compuesto por el carmelita descalzo fray Francisco de Santa María hacia 1640 por encargo del obispo Moscoso Sandoval (al que dedica la obra) (Fig. 15). Realizado por el grabador flamenco Hermann Panneels²⁹, se trata de una de las primeras representaciones grabadas de los santos de Arjona, así como una de las obras de mayor calidad de los mismos, y que demuestra el interés del prelado Moscoso por fomentar su culto.

Este frontispicio se compone a modo de retablo, apareciendo en los laterales San Bonoso y Maximiano dispuestos sobre plintos (en donde figura el escudo heráldico

²⁹ Herman Panneels fue un grabador calcográfico del cual tenemos escasas fuentes documentales. Natural de Mortsels (Bravante), era hijo de un mercader, llegando a Madrid hacia 1638 para incorporarse al cuerpo de arqueros de la Casa Real. En la Corte entra en contacto y colabora con otros grabadores flamencos (como Diego de Astor, Pedro Perret o Juan de Noort), destacando especialmente por su actividad como ilustrador de portadas de libros, realizando composiciones marcadamente barrocas para autores como fray Francisco de Santa María, Juan Tamayo de Salazar o Vicente Tortoreti, entre otros.

Para más información, véase: CARRETE PARRONDO, Juan; CHECA CREMADES, Fernando; BOZAL, Valeriano. *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*. Summa Artis, vol. XXXI. Madrid: Espasa Calpe, 1987, pp. 247-257 / *Exposición bibliográfica "Grabadores extranjeros en los libros del Siglo de Oro"*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2020 (Disponible en: <https://biblioteca.unizar.es/sites/biblioteca.unizar.es/files/exposiciones/grabadores/grabadores.pdf>).

del Obispo Moscoso Sandoval), e identificados con cartelas sobre sus cabezas: éstos se muestran de cuerpo entero, vestidos ‘*a la antica*’, sosteniendo una lanza y una palma. En el frontón curvo que remata el retablo aparecen dos ángeles con coronas de laurel y palmas de martirio, así como la representación de otros tres mártires en sendos tondos ovalados, los cuales presentan clavos en la cabeza, siendo identificados en el marco de los tondos: San Isacio, San Apolo y San Crotas³⁰. En la parte inferior de la composición se muestra el sacrificio de los mártires (los cuales son degollados, asaetados, colgados de la tróclea, etc. por los soldados romanos ante la presencia del prefecto), sobresaliendo por la representación idealizada del alcázar de Arjona, a modo de fortaleza medieval. En el marco de esta composición se encuentra la firma del autor: “*Herm. Panneels f.*”. Respecto a esta última representación de martirio cabe citar la pintura de la puerta del retablo de la cripta del Santuario de los Mártires, «una obra exótica de indudables resabios coloniales»³¹ (Fig. 16). Gracias a la cartela del retablo, así como a unas inscripciones descubiertas durante la reciente restauración del mismo, sabemos que su autor fue Juan Álvarez de la Cruz, finalizándose en 1672 durante el mandato del obispo Antonio Fernández del Campo y Angulo³². En la misma se representa una de las torres del alcázar, de la cual se arrojan al vacío varios de los mártires; igualmente se representa a otros sufriendo padecimientos en la rueda, o dentro de un gran horno en llamas³³.

³⁰ Según la tradición, tras haber dado muerte a muchos cristianos en Urgavona (Arjona), el prefecto Publio Daciano continuaría con su persecución religiosa en Acci (Guadix) y alrededores. Cerca de esta ciudad, en Abula (Abla) ordenaría ejecutar a tres soldados romanos llamados Apolo, Isacio y Crotas, quienes se negaron a jurar su fe a los dioses paganos, siendo arrojados a una hoguera y finalmente decapitados.

³¹ ULIERTE VÁZQUEZ, M^a. Luz. *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 1986, p. 166

³² En el banco puede leerse el siguiente texto: “*A ONRA Y GLORIA DE DIOS NR. SEÑOR Y DE LOS SANTOS MÁRTIRES, SE ACABÓ ESTA OBRA SIENDO OBISPO DE JAÉN EL ILMO. SR. D. ANTONIO FERNÁNDEZ DEL CAPO ANGULO Y BELASCO Y BICARIO EL MAESTRO D. SEBASTIÁN SALIDO HERBAS*” (izquierda) / “*Y PRIOR DE SANTA MARÍA EL LD. JUAN FRANCISCO DE UTRERA Y CÉSPEDES Y MAYORDOMO D. LUIS MONTESINOS PÉREZ. 18 DE AGOSTO, AÑO DE 1672*” (derecha).

³³ ALMANSA MORENO, José Manuel. «Jaén y el Nuevo Mundo, un viaje de ida y vuelta» [En] VV.AA. (Coord.: GUASCH MARÍ, Yolanda; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; PANDURO SÁEZ,



Figura 16. Atribuido a Juan Álvarez de la Cruz. *Retablo*. Cripta del Santuario de los Mártires, Arjona (1672).

Podemos hacer una aproximación a las primitivas imágenes de los patronos gracias a las diferentes imágenes que conservamos, tanto en grabado como en pinturas. Santiago Morales indica que a finales del siglo XVII se hizo una plancha de cobre (de la que se desconocen datos), que se posteriormente se sumaría a la historia de Ximena Jurado. De la época del obispo Manuel Isidro Orozco Manrique de Lara (1732-1738) existe una estampa que posiblemente sería similar a ésta que

mencionamos, pues se representa a los dos santos como jóvenes guerreros, atados con grilletes, tocados con coronas de flores y plumas, y portando las palmas de martirio. Al fondo se representa el alcázar de Arjona y la iglesia de Santa María, apareciendo llamas de fuego diseminadas, y disponiéndose una rueda de martirio en la parte central; como remate, en la parte superior aparecen dos querubines entre nubes, portando un medallón con la Virgen y el Niño. En la parte inferior del grabado encontramos el siguiente texto: “*Verdaderas efigies de los gloriosos San*

Iván). *V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano (CIBI): “Identidades y redes culturales”*. Universidad de Granada, 2021, p. 368.

Bonoso y San Maximiano, Patronos de Arjona y Martires en ella por Diocleziano Emperador Gentil. El ilmo, señor don Manuel Isidoro/Orozco Manrique de Lara, Obispo de Jaen, concede 40 dias de indulgencias a quien rezare un Padrenuestro y un Ave Maria delante de estas efigies” (Fig. 17)³⁴.

Todo parece indicar que esta estampa (o el primitivo grabado desaparecido) serviría como modelo para las representaciones de los santos existentes en las puertas del relicario del Conde de la Quintería en la Capilla del Señor de la Agonía de la iglesia de Santa María la Mayor de Andújar (en donde también aparecen San Eufrasio y Santa Potenciana). Los mártires de Arjona se disponen en un paisaje urbano con hogueras de fuego y humo, rodeados de nubes de gloria y querubines; los dos soldados se muestran coronados de flores, con grilletes y cadenas en los pies, portando palmas de martirio, apareciendo igualmente la rueda de cuchillas y la tróclea con la que fueron torturados.



Figura 17. Grabado anónimo.
Verdaderas efigies de los gloriosos San Bonoso y San Maximiano, Patronos de Arjona (h. 1732-1738).

³⁴ IZQUIERDO, Francisco. «Iconografía de los Santos Bonoso y Maximiano. Acerca de unas dudas sobre tres grabados». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 143, 1991, p. 225-226.

Otra pintura que pudo recibir influencias de este grabado sería el cuadro ofertado en febrero de 2019 por Isbilya Subastas (con un precio de salida de 13.000 euros), inédito hasta la fecha pues erróneamente figura como la representación de *San Servando y San Germán, Patronos de Cádiz*, catalogada como una obra de la escuela peruana³⁵ (Fig. 18).



Figura 18. Anónimo. *Santos Bonoso y Maximiano* (siglo XVII). Colección particular
[Fuente: Isbilya Subastas]

Sin duda, la iconografía puede dar a confusión, pues tanto los hermanos emeritenses como los iliturgitanos eran soldados romanos del siglo IV, y en ambos

³⁵ <https://theartmarket.es/la-pintura-antigua-vuelve-a-ser-la-reina-en-isbilya/>
25/09/2022]

[Consultado:

casos fueron encadenados, atormentados y finalmente degollados (de ahí que su iconografía tradicional sea portando la palma de martirio y atados con grilletes)³⁶. Sin embargo, frente a las cruces que usualmente suelen portar San Servando y San Germán, en este caso los dos santos portan un bastón y un bordón, figurando además la tróclea entre los dos, elemento claramente identitario de los santos de Arjona. Además, al fondo se muestra un recinto amurallado, con varios personajes en la parte superior arrojando a varios hombres, diseminándose además varias llamas de fuego por la fortaleza, que claramente podemos relacionar con la visión de las luces prodigiosas y cruces de fuego que se aparecieron en el alcázar urgabonense.

Poco más sabemos de esta pintura, de gran calidad respecto a otros ejemplos que conservamos, tanto por la calidez del colorido como por la elegancia de los personajes (aunque con cierta rigidez en el dibujo). Quizás pudo ser un encargo realizado por el propio Baltasar Moscoso a algún pintor de la escuela madrileña, pues no olvidemos que fue arzobispo de Toledo entre 1646 y 1665, continuando desde allí promoviendo el culto que él mismo se había encargado de desarrollar.

Entre finales del siglo XVII y principios del XVIII (posiblemente después de 1732), y aprovechando la construcción del nuevo retablo del santuario, se labrarían las nuevas efigies de los santos patronos, las cuales serían realizadas por maestros sevillanos seguidores de la obra de Pedro de Mena.

De estas imágenes tenemos dos estampas decimonónicas, una de ellas dibujada por José Altarriba y grabada por Juan de Carrafa, y una segunda versión muy similar grabada por Andrés Giraldo (la cual aparece firmada: “*As Giraldo la gravó en*

³⁶ En opinión de Domínguez Cubero, en la iconografía de los santos Bonoso y Maximiano tiene gran importancia el gusto por la antigüedad clásica que tenía el historiador Martín Ximena Jurado, muy en la línea de otros santos del momento (como San Servando y Germán, patronos de Cádiz, o San Emeterio y Celedonio, patronos de Santander), y que a su vez nos retrotrae a parejas de héroes clásicos, como podrían ser los dióscuros Cástor y Pólux, Anfión y Zeto de Tebas, o Rómulo y Remo.

Granada)³⁷. En ambos casos se representa a los santos con cota, mangas acuchilladas hasta la muñeca, faldellines con cintas, cáligas, bastones, palmas y cadenas con grilletes, sobresaliendo por los gorros altos de inspiración prusiana (que empleaban por aquellos años los soldados granaderos de la guardia valona española). En la parte inferior se escenifican cuatro momentos del martirio en sendos recuadros: un mártir atado a la rueda y a la tabla de pinchos; un pequeño templo rodeado de hornos en llamas; los soldados romanos arrojando a varios hombres desde la torre; y un mártir que está siendo ajusticiado por un soldado, mientras un ángel desciende para darle la palma de martirio. Bonoso y Maximiano se sitúan en un retablo neoclásico de columnas corintias pareadas, rematado con un frontón triangular partido y ornamentado en la parte superior con el símbolo de Dios Padre dispuesto en una nube de gloria y rayos (altar que actualmente aún existe en el Santuario, y que sirve de marco al camarín en donde se guardan las reliquias). Finalmente, en la parte inferior del retablo podemos leer la siguiente inscripción: “*EFIGIES DE LOS DOS VERDADEROS HERMANOS S^N. BONOSO Y S^N. MAXIMIANO. Patronos y especiales tutelares y mártires de la Villa de Arjona, donde se veneran. A la edad de 20 años el uno y de 18 el otro sacrificaron sus vidas por la fé de J.C. siendo Emperador Diocleciano y sus Presidente en dicha villa Daciano. Hay concedido 40 días de indulgencias rezando un Padre nuestra y ave María*” (Fig. 19).

³⁷ José Altarriba (Madrid, 1786 - mitad siglo XIX) es un autor del que tenemos escasas referencias, conservándose algunos dibujos suyos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, caracterizados por su fuerte clasicismo. Por su parte, Juan Carrafa (Madrid, 1787-1868) fue un grabador del cual está documentado su trabajo en algunos proyectos comunes de la Academia (como las series de estampas de la *Guerra de la Independencia* o del libro *Trajés españoles*), impartiendo igualmente clases en la misma.

Respecto a Andrés Giraldo (Madrid, 1781 – Granada, 1854), sabemos que fue un grabador calcográfico formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Establecido en Granada después de la Guerra de la Independencia (en donde llegaría a ser profesor de dibujo lineal y de adorno), son numerosas las estampas de devoción y alegorías realizadas por este autor. Para más información, véase: CARRETE PARRONDO, Juan; VEGA GONZÁLEZ, Jesusa; FONTBONA, Frances; BOZAL, Valeriano. *El grabado en España (siglos XIX y XX)*. Summa Artis, vol. XXXII. Madrid: Espasa Calpe, 1987

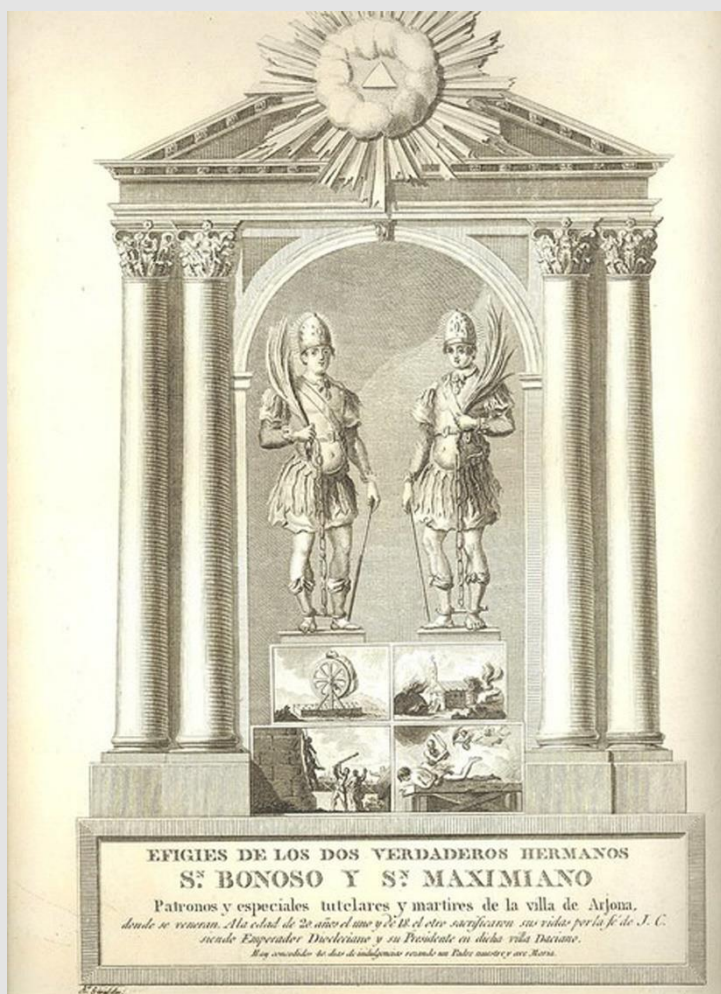


Figura 19. José Altarriba y Juan Carrafa. *Santos Bonoso y Maximiano* (siglo XIX)

estas esculturas no serían del agrado de los cofrades (pues se nos indica que habrían sido revestidas con papel de estraza, cartón, bramante y tela encolada para ocultar los pliegues de la ropa, complementándose con tiaras en las cabezas y otros adornos). Por ello, finalmente serían reemplazadas hacia 1880 por otras nuevas labradas por Mariano Bellver e Íñigo, en una estética que combinaría una estética barroca y modernista (definidas por Domínguez Cubero como «algo insulsas y un tanto afectadas de cursilería»³⁹, a tenor de las fotografías conservadas) (Fig. 20).

Basada en esta estampa sería una pintura localizada en el propio Santuario de Arjona, con cálida policromía y cierto gusto naïf. Igualmente de gran similitud sería el óleo anónimo del Convento de las Trinitarias de Andújar, en el que aparecen los dos santos mártires tocados con altos gorros sobre fondo oscuro, sin el retablo, posiblemente pintado en el siglo XVIII (en este caso tomando como modelo las imágenes originales)³⁸.

Todo parece indicar que

³⁸ CASTRO LATORRE, Isabel y ESLAVA GALÁN, Juan. *Op. Cit.*, pp. 400-402.

³⁹ RIVAS MORALES, Antonio. *Arjona. Antología de artículos de los programas de Fiestas Santos*. Granada: Editorial Benamazor, 2012, pp.191-192.

Desgraciadamente las tallas fueron destruidas durante la Guerra Civil, siendo reemplazadas hacia 1940 por las actuales imágenes labradas por el escultor valenciano Ramón Mateu, las cuales se caracterizan por un marcado clasicismo, con gran solidez y proporción, muy en línea con el arte totalitarista que aquellos años imperaba en Europa (como se aprecia en las obras de Arno Breker, Arturo Martini o Juan de Ávalos) (Fig. 21).



Figura 20. Mariano Bellver e Íñigo. *Santos Bonoso y Maximiano* (1880).



Figura 21. Ramón Mateu. *Santos Bonoso y Maximiano* (1940)

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos podido ver la evolución iconográfica de los Santos Bonoso y Maximiano, unos mártires poco conocidos fuera de las fronteras de Jaén pero que fueron clave para la evolución de la villa de Arjona.

El caso analizado se puede considerar como un ejemplo más de la moda de “invención” de reliquias que se dio en todos los territorios católicos durante la Contrarreforma, y que en este caso sirvió para la promoción de un territorio “falto de santos” como era el Reino de Jaén.

Por su carácter como nuevos santos, los dibujos y los grabados fueron fundamentales para la configuración iconográfica de los mártires de Arjona desde una doble vertiente: la primera de ellas de carácter documental, al ser testimonio de su milagroso descubrimiento y demostrar la veracidad de las reliquias; y en segundo lugar por su carácter devocional, al definir la “vera efigie” que sería venerada por el pueblo llano. Como hemos visto, este complejo proceso fue orquestado por el obispo Baltasar Moscoso y Sandoval, quien puso todos los medios posibles para promover el culto de estos santos locales, como lo demuestra la redacción de los numerosos memoriales y publicaciones, así como por el interés en construir un santuario digno para acoger las reliquias y el ingente número de peregrinos que debería acudir a venerarlas.

Del mismo modo hemos podido ver como estos dibujos y grabados se convierten en fuentes de información para saber más sobre la evolución de las primitivas imágenes procesionales de los santos de Arjona, reemplazadas por las actuales tallas tras ser destruidas las originales en la contienda bélica de 1936. A su vez, y debido a la existencia de varias esculturas devocionales de los santos Bonoso y Maximiano a lo largo del tiempo, el estudio de los grabados se convierte en un elemento más para la datación cronológica de las numerosas obras figurativas (ya sean pintura, escultura o artes suntuarias) que existen.

Recebido em: 24/11/22 - Aceito em: 11/01/23

BIBLIOGRAFÍA

ALMANSA MORENO, J. M. «Jaén y el Nuevo Mundo, un viaje de ida y vuelta» [En] VV.AA. (Coord.: GUASCH MARÍ, Yolanda; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; PANDURO SÁEZ, Iván). *V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano (CIBI): "Identidades y redes culturales"*. Universidad de Granada, 2021, pp. 365-372.

CARRETE PARRONDO, Juan; CHECA CREMADES, Fernando; BOZAL, Valeriano. *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*. Summa Artis, vol. XXXI. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

CARRETE PARRONDO, Juan; VEGA GONZÁLEZ, Jesusa; FONTBONA, Frances; BOZAL, Valeriano. *El grabado en España (siglos XIX y XX)*. Summa Artis, vol. XXXII. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina. «La difusión popular de la historia de los santos de Arjona a través de una relación de sucesos». *Piedras Lunares. Revista Giennense de Literatura*, nº 1, 2017, pp. 79-95.

CASTRO LATORRE, Isabel. «Arqueología y milagrería en la Andalucía del siglo XVII. El caso de las reliquias de Arjona». *Andalucía en la Historia*, nº. 8, 2005, pp. 76-83.

CASTRO LATORRE, Isabel y ESLAVA GALÁN, Juan. *Los mártires de Arjona*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2022.

DOMÍNGUEZ CUBERO, José. «Sobre la iconografía de los Santos Bonoso y Maximiano, patronos de Arjona». En VV.AA. *Homenaje a Luis Coronas Tejada*. Jaén: Universidad de Jaén, 2001, pp. 119-138.

ESLAVA GALÁN, Juan. «Las defensas de Arjona». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 125, 1986, pp. 25-91.

GALERA ANDREU, Pedro. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1979.

IZQUIERDO MARTÍNEZ, Francisco. «Iconografía de los santos Bonoso y Maximiano. Acerca de unas dudas sobre tres grabados». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 143, 1991, pp. 223-230.

MORALES TALERO, Santiago. *Anales de la Ciudad de Arjona*. Arjona: Ayuntamiento, 1954.

MORALES TALERO, Santiago. *Los Santos de Arjona*. Madrid: Imprenta Murillo, 1957.

RIVAS MORALES, Antonio. *Arjona. Antología de artículos de los programas de Fiestasantos*. Granada: Editorial Benamazor, 2012.

SÁNCHEZ COBOS, María Dolores. *La imprenta en Jaén (1550-1831)*. Jaén: Universidad de Jaén, 2005.

TAMAYO DE VARGAS, Manuel (O.F.M.). *Discursos apologéticos, de las reliquias de S. Bonoso, y Maximiano. Y de los demás mártires que se hallaron en Arjona. Y de los milagros, que Dios a obrado por ellas, antes y despues de su invención*. Baeza: Imprenta de Pedro de la Cuesta, 1635.

ULIERTE VÁZQUEZ, M^a. Luz. *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 1986.

VILLEGAS, Bernardino de (S.I.). *Memorial sobre la calificación de las Reliquias de los Santos Martyres de Arjona*. Baeza: Imprenta de Juan de la Cuesta, 1639.

VINCENT-CASSY, Cécile. «Los santos re-fundadores. El caso de Arjona (Jaén) en el siglo XVII». En DELPECH, François (coord.). *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVI^e-XVII^e siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008.

XIMENA JURADO, Martín. *Antigüedades del Reino de Jaén* (Biblioteca Nacional, manuscrito), 1639

La Arquitectura convertida en ornamentación en el Tratado de Bernard Forest de Belidor: *La Science des Ingénieurs ... (1729)*

The Architecture converted in ornamentation in the treatise *La Science des Ingénieurs...* (1729) by Bernard Forest de Belidor

Jorge Galindo-Díaz¹

RESUMEN

En este artículo se describen y analizan los contenidos del que ha sido considerado el primer tratado de ingeniería moderna: *La Science des Ingénieurs*, de B.F. Belidor (1729), de gran importancia en las academias de formación de ingenieros en Europa y América. El objetivo principal es el de demostrar la manera en que en él se hace una simplificación de la arquitectura a la manera de un arte puramente decorativo, dando supremacía al valor de las matemáticas y la geometría.

Palabras clave: ingeniería moderna, teoría de los órdenes, academias de ingenieros

ABSTRACT

This article describes and analyzes the contents of what has been considered the first treatise on modern engineering: *La Science des Ingénieurs*, by B.F. Belidor (1729), of great importance in engineering training academies in Europe and America. The main objective is to demonstrate the way in which a simplification of architecture is made in it in the manner of a purely decorative art, giving supremacy to the value of mathematics and geometry.

Keywords: modern engineering, order theory, engineering academies.

¹ Profesor Titular - Universidad Nacional de Colombia

1. INTRODUCCIÓN

En 1729 se publicó en París el que para algunos autores (Collins, 1970; Pérez-Gómez, 1980 y González, 1993, entre otros) es el primer gran tratado de la ingeniería moderna: *La Science des Ingénieurs ...*, escrito por Bernard Forest de Belidor (1697-1761), quien fuera profesor de matemáticas en la Escuela de Artillería de La Féré, miembro de las sociedades científicas de Londres y Prusia y corresponsal de la Academia Real de Ciencias de París. La importancia de este libro en cuanto a los aspectos relacionados con la construcción de obras de fortificación ha sido señalada por Galindo (2000), Ginovart (2015) y Traetta (2020), principalmente, en tanto que su influencia en la formación de ingenieros en Brasil ya fue destacada por Oliveira (2004), Marocci (2006) y Silva et al. (2010), por ejemplo. Además, su legado en el campo del análisis estructural, la geotécnica y la organización de los procesos de construcción es mencionada regularmente en numerosos estudios especializados, de tal manera que tanto este libro, así como todo el conjunto de la obra de Belidor² gozan de una importante valoración en los últimos años.

Si bien el objetivo principal del autor de *La Science des Ingénieurs ...* era el de presentar un cambio de dirección en dos aspectos fundamentales de la cultura técnica de los ingenieros modernos –el dimensionamiento de la estructura a partir de procedimientos numéricos y la organización de los procesos de los trabajos de construcción–, abarcó en él otros temas relacionados con el conocimiento de los materiales de construcción, la distribución de los edificios y su decoración. Estos últimos ya venían siendo desarrollados en numerosos tratados de fortificación de los

² Belidor fue también autor de los siguientes libros: *Sommaire d'un Cours d'Architecture Militaire, Civile, Hidrolique* (1720), *Nouveau cours de mathématiques* (1725), *Le Bombardier françois, ou nouvelle méthode de jeter les bombes avec précision* (1731), *Architecture hydraulique, ou l'art de conduire, d'élever et de ménager les eaux* (1737), *Œuvres diverses de M. Belidor concernant l'artillerie et le génie* (1754) y *Dictionnaire portatif de l'ingénieur* (1755).

siglos XVI y XVII, en los que todavía era difícil precisar los límites entre la arquitectura y la ingeniería militar.

En este artículo se hará un breve recuento de los contenidos que hacen parte del tratado con especial atención a la manera en que en su lectura se advierte una clara simplificación de la arquitectura a la manera de un arte puramente decorativo que hace uso de los códigos propios de los órdenes arquitectónicos y para lo cual su autor organizó un conjunto de bien elaboradas ilustraciones que servirían de guía en instituciones académicas destinadas a la formación de ingenieros y a ser modelo digno de replicarse en algunas entradas de recintos amurallados.

2. ESTRUCTURA GENERAL Y CONTENIDOS DE LA *SCIENCE DES INGÉNIEURS* ... (1729)

En su primera edición³, el tratado estuvo distribuido en dos volúmenes que contenían seis libros, cada uno de los cuales estaba enumerado individualmente, logrando una extensión total de 498 páginas en folio. El texto se acompañaba de un conjunto de 52 ilustraciones preparadas por el grabador Jacques Rigaud, todas con una clara finalidad didáctica.

El libro I está consagrado por entero a la manera de servirse de los principios de la mecánica para obtener las dimensiones más convenientes de los revestimientos de las obras de fortificación y establecer su equilibrio frente al empuje de las tierras que debían de sostener. Dividido en seis capítulos, se vale de ejercicios, teoremas, lemas y corolarios para explicar el dimensionado de obras de contención: trata de la

³ Biral y Morachiello (1985) reseñan las subsiguientes ediciones, todas ellas en francés, excepto las dos últimas, en italiano y alemán respectivamente: La Haya, Henri Scourleer, 1734; París, Ch. A. Jombert, 1739; La Haya, P. Gosse Jr., 1754 y 1775; París, Firmin Didot, 1813, esta con notas de Navier; París, F. Didot frère, 1830; Milán, Perelli y Marini, 1840; Nuremberg, C. Weigel, 1857-58.

determinación del centro de gravedad de diversas figuras, el cálculo del espesor de muros y la magnitud de las fuerzas horizontales del terreno. El Libro II tiene cuatro capítulos, que tratan de la mecánica de las bóvedas con el fin último de mostrar la manera de conocer el grueso de los estribos y como en el anterior, se organiza también a partir de ejercicios, teoremas y corolarios.

Una vez expuestos los métodos de resolución a tales problemas, los libros III y IV tratan aspectos relacionados con la construcción misma de los edificios combinando conceptos teóricos y empíricos. El libro III comprende el conocimiento de los materiales, sus propiedades, sus detalles y la manera de emplearlos en la construcción; tiene 12 capítulos que constituyen una completa monografía sobre las propiedades físicas y empleo de la piedra, el ladrillo, la cal y la arena así como de los morteros y algunos detalles propios de las obras de mampostería. Por su parte, en el libro IV se atiende la construcción de edificios civiles y militares a través de 14 capítulos en los que se presentan distintas tipologías de puertas, garitas, almacenes, arsenales y otros edificios que se hacían al interior de las fortificaciones, precedidas por algunas explicaciones acerca de las calidades de la madera y del hierro.

El libro V está dedicado a la decoración de los edificios, donde expone la teoría de los órdenes arquitectónicos a través de 12 capítulos, tema que se justifica en su importancia para la traza y construcción de las portadas de las fortificaciones, así como en la ampliación del repertorio programático que ponía a los ingenieros militares al frente de edificios con carácter civil. El libro VI y último, comprende la manera de hacer los contratos y documentos técnicos necesarios en la construcción de las fortificaciones y de obras públicas.

También es importante mencionar los temas que están ausentes en el tratado, si se compara éste de Belidor con la extensa tradición de los libros de fortificación que le precedieron: a diferencia de la gran mayoría de ellos ya no se dedica un apartado al

desarrollo –a veces muy extenso– de las operaciones de índole geométrica que se consideraban necesarias para establecer las formas geométricas de un recinto amurallado, bien se tratase de polígonos regulares o de figuras irregulares adaptadas a las condiciones del sitio. Este ejercicio, al cual muchos autores habían dedicado extensas páginas para explicar métodos ajenos y propios vinculados a su nombre, pierde en Belidor toda validez no solo por el suficiente desarrollo que el tema presentaba para los inicios del siglo XVIII, sino también por el cada vez más ausente carácter simbólico y trascendental de la geometría y el número.

El orden en que los libros se disponen dentro del tratado que aquí se estudia, parece guardar sí una clara intencionalidad por parte de su autor: primero se presentan teorías abstractas sobre problemas particulares, nacidas del conocimiento de las leyes de la mecánica; luego se expone un conjunto de conocimientos teóricos y empíricos acerca de la materia y finalmente se explica la manera de resolver tipológicamente una edificación y las estimaciones necesarias para su puesta en obra.

En la primera edición de 1729, los libros I, II, III y VI ocupan el primer volumen, en tanto que los libros IV y V ocupan el segundo. ¿Responde esto también a una intención? No es posible precisarlo, pero el carácter distinto que ambos volúmenes adoptan es evidente. En el primero, Belidor recoge los contenidos que él mismo considera más importantes para el ingeniero moderno y que conforman su contribución más original, tal como lo afirma en el prefacio del tratado; allí resume conocimientos abstractos (*teorías*), recomendaciones acerca de los materiales (*reglas*), y precisiones sobre la conducción de los trabajos que buscan regular la práctica constructiva (*instrucciones*). El segundo volumen, con los libros III y IV, se ocupa fundamentalmente de asuntos relacionados con la respuesta tipológica de los edificios y su decoración de tal manera que su intención parece ser la de establecer modelos visuales a través de plantas y secciones para ejemplificar la manera de

responder a casos particulares, como si se tratase de un catálogo de figuras de las que se puede echar mano cuando sea necesario.

Por todo esto, si ya en Belidor es posible encontrar un cuerpo de conocimientos constructivos diferenciados por sus contenidos (que determinan en la fase de concepción arquitectónica las características de la parte material y que permiten que este edificio se convierta en realidad física), también es posible percibir la estructura que lo convierte en un *sistema de acciones*: su tratado es producto de toda una reflexión precedente y de su confrontación con la práctica, alimentada y promovida por un afán que parte de la necesidad de asegurar militarmente la defensa y consolidación de los Estados europeos.

3. LA SUPREMACÍA DEL DISCURSO MATEMÁTICO EN EL EJERCICIO DE LA ARQUITECTURA

En los párrafos preliminares que anteceden al primero de sus libros, Belidor expone su particular visión del conocimiento, tanto del que se adquiere a través del contacto con la experiencia como del que resulta de la especulación teórica y, explícitamente, del que hace uso del lenguaje matemático:

*Desde que se han buscado en las matemáticas los medios de perfeccionar las artes, se han hecho progresos que nadie antes podía esperar ... la opinión de algunos de que es sólo la práctica lo que les puede llevar a su fin, es todavía un obstáculo no menos difícil de vencer; es bien cierto que la experiencia contribuye mucho a dar conocimientos nuevos, y que ella suministra permanentemente a las más hábiles personas ideas de reflexión ...*⁴

⁴ *Depuis qu'on a cherché dans les Mathématiques les moyens de perfectionner les Arts, on y a fait des progrès qu'on n'eût osé espérer auparavant ... l'opinion qu'il n'y a que la seule pratique qui peut les mener au but, est encore un obstacle qui n'est pas le moins difficile à vaincre; il est bien vrai que l'expérience contribuë beaucoup à donner des connoissances nouvelles, & qu'elle fournit tous les jours aux plus habiles gens des sujets de réflexion ... pp. 1-2, libro I.*

Así, el autor no parece cuestionar la contribución de la experiencia, pero considera que los saberes que resultan de la práctica se transmiten de una generación a otra *con los mismos defectos*, permaneciendo en un estado de imperfección, *tal como ocurre con la arquitectura*, a la que considera incapaz de resolver analíticamente problemas que requieren del conocimiento matemático:

Todo ello es sin duda, porque la mayoría de los hombres no consultan suficientemente la razón; esclavos de los prejuicios, es apenas el uso lo que les determina, y por no hablar de la Arquitectura ... ningún arquitecto ha establecido los principios para hallar el punto de equilibrio entre las fuerzas actuantes y resistentes ... sobre el espesor que ha de dar a los revestimientos de los terraplenes ... a los pies derechos de los arcos o a los pilares de los puentes ...⁵

Su crítica es contundente. Por encima de la conveniencia y el gusto, defiende al álgebra y a la mecánica como el lenguaje en el que se debe expresar el conocimiento del arquitecto. Tal es el propósito explícito de su libro: reconducir los métodos con los que este profesional aprende y sustituir la experiencia por un nuevo sistema teórico como vía para alcanzar el verdadero conocimiento.

Así, para comenzar a seguir el método según el cual me parece que el arquitecto deba ser tratado ... hemos de enseñar en este libro, una nueva teoría para reglar el espesor de los revestimientos de la mampostería ...⁶

En el primero de los casos que trata, la *Theorie de la Maçonnerie*, Belidor hace un recuento de saberes previos que él considera necesarios (y que ya había desarrollado parcialmente en su libro *Nouveau Cours de Mathématique*, publicado en 1725, y al que cita en numerosas ocasiones), entre los que se encuentra la forma de establecer el centro de gravedad de superficies planas. El paso inicial consiste en conocer el espesor

⁵ *Cela vient sans doute, de ce que la plûpart des hommes ne consultent point assés la raison; esclaves du préjugé, c'est presque toûjours l'usage qui les détermine, & pour ne parler que de l'Architecture ... aucun Architecte n'a donné des principes pour trouver le point d'équilibre entre les forces agissantes & celles qui doivent résister ... quelle épaisseur il faut donner aux revêtemens des terrasses ... aux piés-droits des Voûtes, aux Culées des Ponts...* p. 2, libro I.

⁶ *Ainsi pour commencer à suivre la méthode selon laquelle il m'a paru que l'Architecte devoit être tre traitée ... nous allons enseigner dans ce Livre ci, une nouvelle théorie pour régler l'éppaisseur des revêtemens de maçonnerie...* p. 4, libro I.

de un muro sometido a un empuje, reduciendo tal situación al de una máquina simple: el plano inclinado (Figura 1); pero antes de su demostración, el autor hace tres concesiones previas que constituyen una modelización del hecho estructural, a la manera de la conceptualización moderna de los hechos físicos:

*La primera es que se debe ver el muro como si estuviese apoyado sobre unos fundamentos inquebrantables ... La segunda, es que se ha de considerar al muro como compuesto de una sola piedra ... La tercera, es que se puede entender el perfil del muro como expresión misma de todo el muro ...*⁷

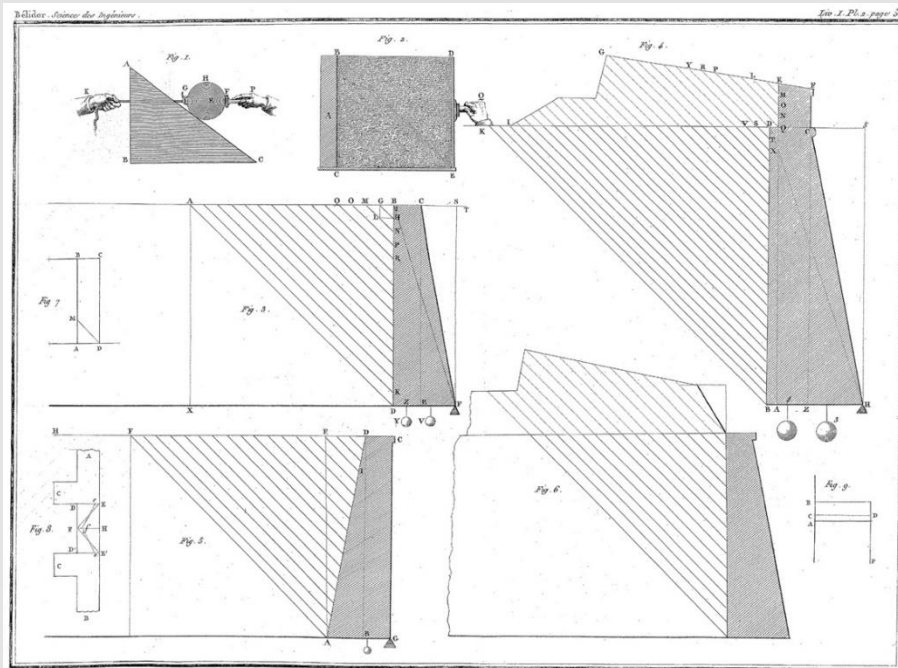


Figura 1. Lámina I, plancha 2, que ilustra el problema del empuje que ejerce un volumen de tierra sobre un muro de contención.

una máquina simple, en este caso la palanca. De nuevo, la descripción arquitectónica se efectúa a través de una serie de problemas y dificultades progresivas, que convierten en auténticamente moderna su forma de razonamiento: más que sobre el álgebra, Belidor se apoya en la modelización de los hechos. Se trata de una manera

⁷ *La premiere est que l'on doit regarder un Mur comme étant assis sur des fondemens inébranlables ... La seconde, est qu'on doit considerer un Mur comme composé d'une seule pierre ... La troisième, c'est qu'on peut regarder le profit d'un Mur comme exprimant le Mur même ...* p. 12, libro I.

abstracta de considerar los elementos estructurales, en donde el ejemplo aparece desprovisto de lo impredecible: es así como el perfil del arco y las fuerzas que actúan sobre él se expresan gráficamente a través de una geometría perfecta, de líneas curvas y continuas, como si se tuviese un control riguroso de todas las dimensiones de de la realidad (Figura 2).

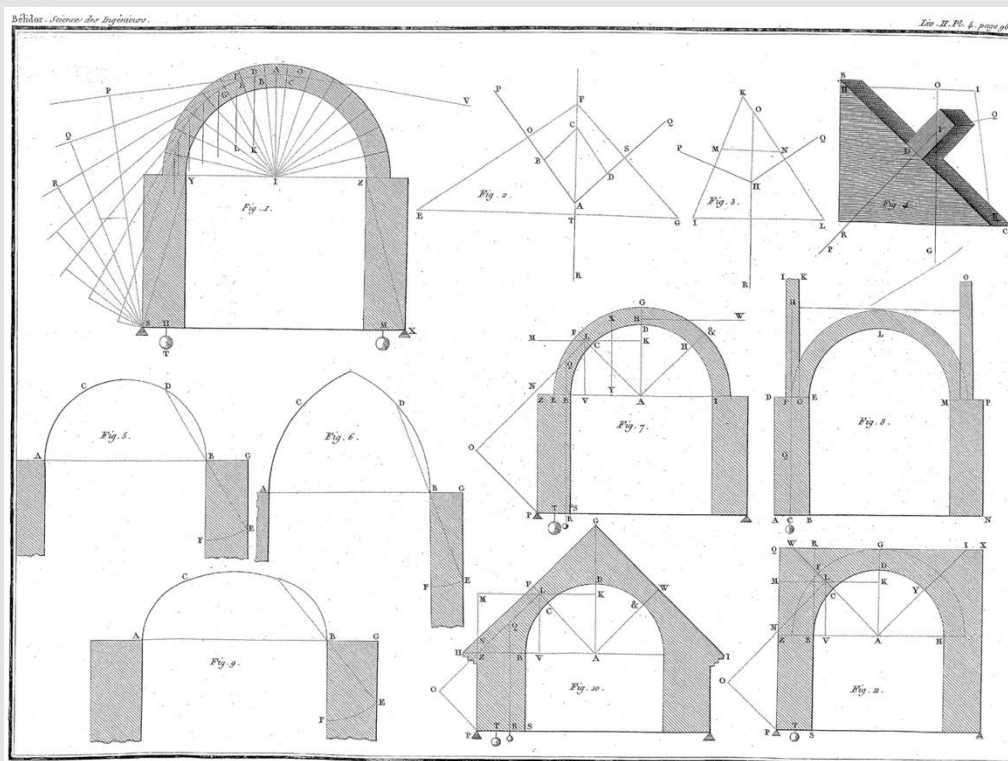


Figura 2. Lámina II, plancha 4, que ilustra el problema del comportamiento de un arco de dovelas y sus estribos.

Una vez superados los aspectos propios de la mecánica estructural desarrollados en los libros I y II con argumentaciones de orden matemático, el libro III del tratado de Belidor guarda dos niveles de contenidos: de los capítulos 1 a 5, todas son explicaciones referentes a las propiedades de los materiales, mientras que los comprendidos entre el 6 y el 12, describen y pormenorizan sus procesos de colocación. El tratamiento de la arquitectura civil reaparece en el libro IV, consagrado en su totalidad a explicar el grueso de la construcción de edificios militares y civiles,

con énfasis en los trabajos de carpintería atinentes a las cubiertas y las puertas principales de los recintos amurallados así como sus obras complementarias: puentes levadizos y giratorios. También se incluyen explicaciones sobre la forma de las garitas, letrinas y almacenes de pólvora, siempre con énfasis en sus aspectos morfológicos de tal manera que la figura clásica del arquitecto parece volver a tener cabida, al menos desde el punto de vista operativo.

Especial interés otorga Belidor a las portadas que se construyen en los accesos de las fortificaciones e incluye al menos diez ejemplos de algunas de ellas (Figura 3), mediante representaciones en planta y alzada, señalando que lo correspondiente a sus aspectos ornamentales será tratado en el libro siguiente. Si bien su construcción como enaltecimiento del edificio mismo había sido cuestionada con anterioridad por autoridades militares francesas dado el dinero y el tiempo que se invertía en ello, fue Sebastian Le Preste de Vauban el encargado de reivindicar su importancia dado su marcado carácter simbólico en la segunda mitad del siglo XVII.

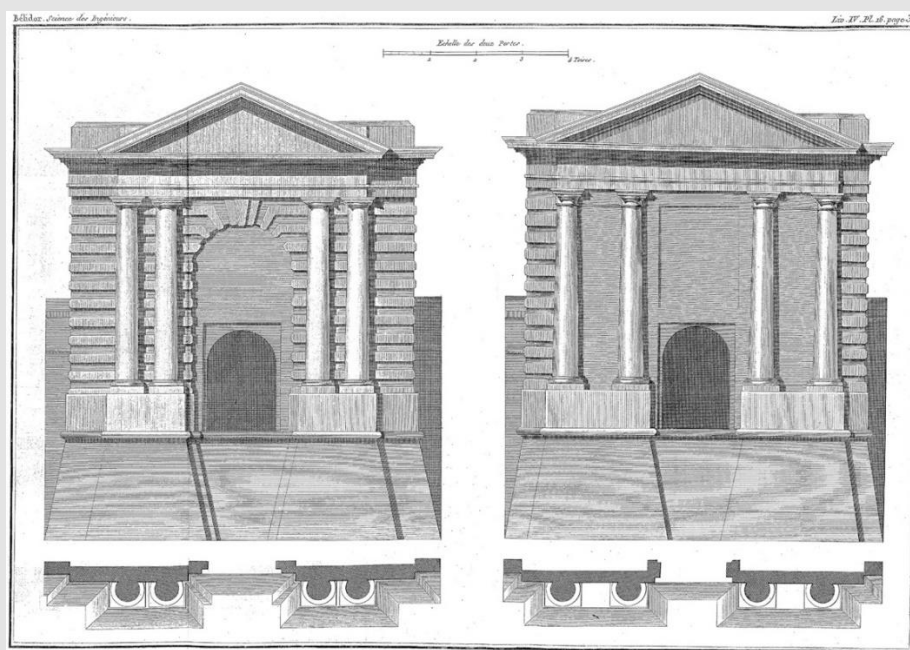


Figura 3. Lámina IV, plancha 16, con el ejemplo de dos portadas de ingreso a una fortificación.

En el ámbito francés, las puertas de edificios civiles diseñadas con atención a la teoría de los órdenes habían sido incluso objeto de un libro publicado por Francine Alexandre (1630), con el fin de ofrecer un amplio repertorio formal que se podía usar en villas urbanas. Sin embargo, su construcción se extendió también a los recintos fortificados, tanto en el territorio europeo como en sus colonias americanas: así lo registran Cruz et al. (2020) en el caso del fuerte de St-Louis, en Martinica. Siguiendo esta línea de actuación, los ingenieros militares al servicio de la corona española también diseñaron y concibieron imponentes puertas de acceso en edificios militares de Cartagena de Indias, La Habana y Trujillo, entre otras ciudades, transmitiendo un mensaje tanto de poder y control político como de unidad territorial de las colonias bajo su órbita imperial (Gámez, 2022).

En el libro V del tratado de Belidor el tema central es la decoración de los edificios a partir del uso de los órdenes clásicos, lo que ha de permitir al ingeniero adquirir el sentido del *buen gusto* y hacerle capaz de dotar a los edificios de *cierta gracia* que merecen hasta las edificaciones más sencillas:

El arte de decorar los edificios contiene tantas cosas interesantes y útiles que pensé que no podía prescindir de hacer un pequeño tratado sobre él que contuviera sucintamente las máximas más aprobadas de los mejores Arquitectos. Se bien que la mayoría de los Ingenieros se apegan poco a ella, siendo las demás partes de su profesión suficientemente extensas para ocuparlas enteramente; sin embargo, si reflexionamos que sólo a través del conocimiento de los órdenes de la Arquitectura podemos adquirir el buen gusto y esa gracia que tan bien les conviene.⁸

El autor apela entonces a la autoridad de las figuras clásicas de Vitruvio, Palladio, Vignola, Scamozzi, Fréart de Chambray y por supuesto Perrault, junto a Blondel y D'Aviler, para justificar la importancia del conocimiento de los órdenes, aunque

⁸ *L'art de décorer les edifices renferme tant de choses intéressantes & utiles, que j'ai crû ne pouvoir me dispenser d'en donner un petit traité qui contint succinctement les maximes les plus aprouvées des meilleurs Architectes. Je sai bien que la plûpart des Ingénieurs s'y attachent peu, les autres parties de leur métier étant assez étenduës pour les occuper entièrement; cepednat si l'on fait réflexion que ce n'est que par la connoissnce des ordres d'Architecture qu'on peut acquérir le bon goût & cette grace qui sied si bien dan les ...* p. 1, libro V.

decide adoptar abiertamente el método de Vignola para tomar y transmitir de él sus explicaciones, puesto que:

*Su método es fácil, sus reglas son generales, y lo que encarece su valor es que las ha extraído de esos grandes originales que no se puede evitar tomar como modelos, sin caer en graves faltas, como ha ocurrido con la arquitectura gótica, que sin haber tenido más fundamento que la ignorancia y un ridículo capricho, llenó el mundo de una cantidad de edificios que no se adornaban más que con baratijas.*⁹

En el ámbito francés, una versión de la obra de Vignola (1562) se había dado a conocer desde principios del siglo XVII gracias a la revisión que del texto original hiciera Pierre Le Muet (1631), aunque sin duda, la más completa descripción de los órdenes clásicos había estado a cargo de Claude Perrault (1683), para quien ellos constituían la piedra angular de la belleza arquitectónica (Rykwert, 1982). A través de los cinco que se reconocían (toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto) Perrault pretendía crear un sistema de proporciones sobre principios simples de tal manera que fueran asimilados por cualquier arquitecto como piezas de un lenguaje universal.

Desde la aparición de los primeros tratados de fortificación, en el siglo XVI, la teoría de los órdenes había estado prácticamente ausente de sus contenidos, con excepciones en algunas obras de carácter enciclopédico como las de Marolois (1614), Ozanam (1691) o Tosca (1757). Es por ello que gana importancia el que Belidor los considerara en un libro independiente en el que desarrolla con detalle las molduras y sus ornamentos (Figura 4), la génesis de cada uno de los órdenes, así como las características de pedestales, columnas y entablamentos, con particular acento en el trazado geométrico de la voluta jónica y la construcción de la éntasis en las columnas (Figura 5).

⁹ *Sa méthode est aisée, ses règles sont générales, et ce qui en augmente le prix, c'est qu'il les a tirées de ces grands originaux qu'on ne peut se dispenser de prendre pour modèles, sans tomber dans des défauts grossiers, comme cela n'est que trop arrivé, à la confusion de l'architecture gothique, qui sans avoir eû d'autre fondement que l'ignorance et un caprice ridicule, a rempli le monde d'une quantité d'édifices qui n'étaient ornés que par des colifichets ...* p. 3, libro V.

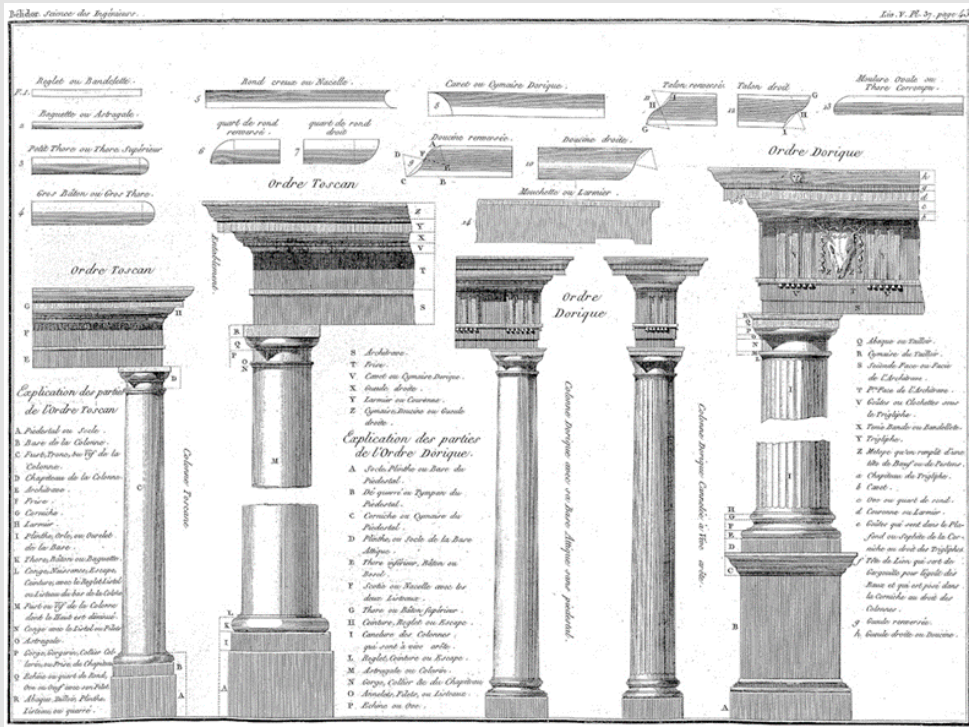


Figura 4. Lámina V, plancha 37, con la representación de las columnas toscana y dórica.

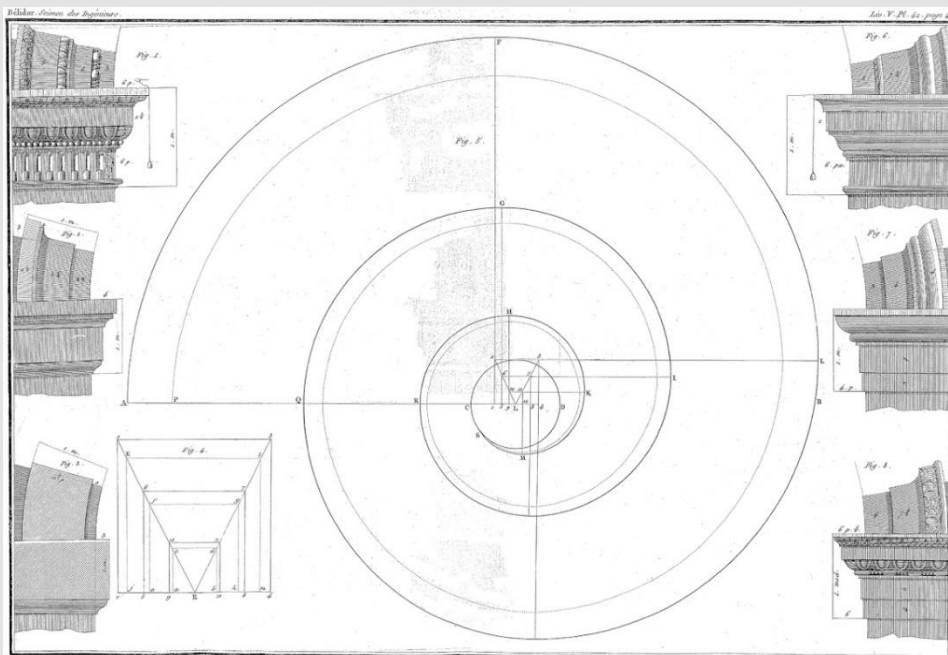


Figura 5. Lámina V, plancha 42, a través de la cual se explica el trazado de la espiral que da origen a la voluta jónica.

Superadas las extensas explicaciones relacionadas con los órdenes clásicos, en el último capítulo del libro V Belidor hace un reconocimiento a la *distribución*, asociada esta a la idea moderna de funcionalidad, a la que asigna un papel esencial en la disciplina arquitectónica:

*Por distribución entiendo el uso que se ha de hacer del suelo sobre el que se puede levantar un edificio. Esta parte de la arquitectura puede ser considerada como la principal y más esencial, estando todas las demás subordinadas a ella.*¹⁰

Sin embargo, el capítulo retoma rápidamente aspectos más propios de la decoración, la ornamentación y las proporciones de los elementos de fachada en las edificaciones civiles y militares.

4. EPÍLOGO Y CONCLUSIÓN

En la Corona española el tratado de Belidor fue rápidamente asimilado tanto por los ingenieros militares a su servicio, como por uno de sus más importantes centros de formación: la Real Academia de Matemáticas de Barcelona, que operó en esta ciudad entre 1720 y 1803 y por la cual pasaron numerosos profesionales que habrían de servir en sus territorios peninsulares y de ultramar (Capel, 1988). En ella se destacan dos hechos importantes: por una parte, allí se impartió el llamado "Curso matemático" que incluyó un tratado dedicado a la arquitectura civil; por otro lado, uno de sus profesores, Miguel Sánchez Taramas (1769), preparó y publicó la que se considera la versión castellana del libro de Belidor.

¹⁰ *J'entends par la distribution l'usage qu'on doit faire d'un terrain dans lequel on peut élever un bâtiment. Cette partie de l'architecture peut être regardée comme la principale et la plus essentielle, toutes les autres lui étant subordonnées ...* p. 68, libro V.

El *Tratado 8, de la arquitectura civil*¹¹ estaba dividido en dos partes: una dedicada a la decoración y ornato de los edificios y la otra, a la firmeza y seguridad de los edificios. En la primera se advierte claramente la influencia de Belidor, en tanto desarrolla la teoría de los órdenes no sin analizar antes las partes principales que los componen: pedestal, columna y cornisón o entablamaneto, además de los tipos de molduras. Dedicó también un apartado a los ornatos que se suelen aplicar sobre los edificios: óvalos, hojas, frutas, trofeos, armas o escudos y trata ampliamente de las proporciones entre cada uno de ellos. La segunda parte está orientada a estudiar el comportamiento de los muros de contención y de los arcos y las bóvedas, también a la manera de lo explicado en *La Science des Ingénieurs*.

En cuanto al libro preparado por Miguel Sánchez Taramas, este se encuentra dividido en dos tomos de tal manera que el primero se exponen la teoría de los muros y de los arcos, la calidad de las maderas, así como el conocimiento de los materiales (piedras, ladrillos, cal, arena, terrazo, puzzolana, yeso, y modos de hacer morteros) y el modo de trazar una fortaleza sobre el terreno con una explicación adicional sobre la forma de llevar a cabo el cálculo de las obras. El segundo tomo recoge los principios de la arquitectura hidráulica, completando así una recopilación integral a la obra de Belidor, aunque desconociendo su particular visión de la arquitectura en tanto no incluye explicación alguna sobre los principios de la decoración y la distribución de los edificios.

Con la obra de Belidor se cierra entonces un período en el que los límites en el ejercicio del arquitecto y el ingeniero militar parecen ser difusos, dando paso a otro en el cual el número y la geometría han perdido su papel simbólico y son aceptados solo como herramienta de un conocimiento de carácter pre científico que progresivamente se irá haciendo más complejo. Mientras que al arquitecto se le reduce

¹¹ Manuscrito que se conserva en el Colegio de Arquitectos de Madrid - COAC, firmado por Juan de Bouligny y fechado en 1778.

al ámbito de la ornamentación y la decoración de las edificaciones, con el léxico del clasicismo como instrumento, el ingeniero es el encargado de interpretar la realidad de los hechos naturales, dando origen a una brecha que se consolidará en las décadas por venir.

Recebido em: 02/12/22 - aceito em: 25/01/2023

REFERENCIAS

Belidor, Bernard Forest (1725). *Nouveau Course de Mathematique*. Paris: Ch. A Jombert.

Biral, Alessandro y Morachiello, Paolo (1985). *Immagini dell'ingegnere tra quattro e settecento*. Milán: Ed. Franco Angeli.

Capel, Horacio (1988). *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares del siglo XVIII*. Barcelona: Serbal – CSIC

Collins, Peter (1970). *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución*. Madrid: Gustavo Gili.

Cruz, Pedro; Gámez, Manuel; López, Ignacio; Luengo, Pedro y Morales, Alfredo (2020). *Estrategia y propaganda. Arquitectura militar en el Caribe (1698-1748)*. Roma: L'Erma.

Francine, Alexandre (1630). *Livre d'architecture contenant plusieurs portiques de differentes inventions, sur les cinq ordres de colomnes*. Paris: Tavernier.

Galindo, Jorge (2000). "La ciencia de los ingenieros ..." en la primera mitad del siglo XVIII. *Informes de la construcción*, 52(467); 47-54.

Gámez, Manuel (2022). *Ingeniería militar en el Nuevo Reino de Granada. Defensa, poder y sociedad en el Caribe sur (1739-1811)*. Madrid: Sílex.

Ginovart, Josep Lluís (2015). La mecánica ilustrada en los ingenieros militares españoles. El proyecto de los almacenes de pólvora (1715-1798). *Informes de la construcción*, 67(539); e103, doi: <http://dx.doi.org/10.3989/ic.14.109>.

González, José Luis (1993). *El legado oculto de Vitruvio*. Madrid: Alianza.

Le Muet, Pierre (1631). *Reigles des cinq ordre d'architecture de Vignolle*. Paris: M. Tavernier.

Marocci, Gina Veiga Pinheiro (2006). As Aulas de Engenharia Militar. A construção da profissão docente no Brasil. En *Anais do IV Congresso de História da Educação*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás; s.p.

Marolois, Samuel (1614). *Opera mathematica*. Den-Haag: J. Janssonil.

Oliveira, Mario Mendonça (2004). *As fortificações portuguesas de Salvador quando Cabeça do Brasil*. Salvador-Bahia: Fundação Gregório de Mattos.

Ozaman, Jacques (1691). *Dictionnaire mathématique*. Amsterdam: Huguetan.

Pérez-Gómez, Alberto (1980). *La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*. México: Limusa.

Perrault, Charles (1683). *Ordonnance des cinq espèces de colonnes, selon la méthode des Anciens*. Paris: J.B. Coignard.

Rykwert, Joseph (1982). *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVII*. Madrid: Gustavo Gili.

Sánchez Taramas, Miguel (1769). *Tratado de fortificación*. Barcelona: T. Piferrer.

Silva, Danilo Corrêa; Plácido da Silva, João Carlos Riccó; Carneiro, Luciane do Prado; Plácido da Silva, José Carlos y Paschoarelli, Luis Carlos (2010). Contribuições científicas de Bernard Forest de Bélidor para o estudo e a organização do trabalho. En JCP Silva y LC Paschoarelli (Orgs.): *A evolução histórica da ergonomia no mundo e seus pioneiros*. São Paulo: Cultura Acadêmica.

Tosca, Vicente (1757). *Compendio matemático*. Valencia: Josep García.

Traetta, Luigi (2020). Bernard Forest de Bélidor: Engineer, Manualist and Machine Historian. *Advances in Historical Studies*, 9(70-83); doi: 10.4236/ahs.2020.92006.

Vignola, Gioacomo (1562). *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Roma: s.i.