

DOSSIÊ:

PESQUISA ICONOGRÁFICA MUSICAL EM
IBEROAMÉRICA



Universidade Federal de Minas Gerais
Departamento de História

Editor Chefe

Prof. Dr. Magno Moraes Mello – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Editor

Dr. Thainan Noronha de Andrade

Conselho Consultivo

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

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

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

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

Prof. Dr. Rafael Scopacasa – Universidade de São Paulo - USP;

Conselho Científico Internacional

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

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

Prof^ª. Dra. Fauzia Farneti – Università degli Studi di Firenze;

Prof. Dr. Javier Navarro de Zuñillaga – Universidad Complutense de Madrid;

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

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

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

Prof^ª. Dra. Maria Mercedes Fernández Martín – Universidad de Sevilla;

Prof^ª. 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 García-Pardo – Universidad de Castilla-La Mancha;

Prof^ª. 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

Prof^ª. Dra. Alexandra Nascimento Passos – Centro Universitário UMA;

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

Prof^ª. Dra. Carla Bromberg – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo;

Prof^ª. Dra. Celina Borges – Universidade Federal de Minas Gerais;

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

Prof^ª. Dra. Janaina Ayres – Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro;

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

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior – Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

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;

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

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

Prof^ª. 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;

Prof^ª. Dra. Vanessa Borges Brasileiro – Universidade Federal de Minas Gerais;

Prof^ª. Dra. Maria Helena Ochi Flexor – Universidade Federal da Bahia;

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora: Prof^ª. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Diretor: Prof. Dra. Thais Porlan de Oliveira

Departamento de História

Chefe: Prof^ª. Dra. Miriam Hermeto de Sá Motta

Colegiado de Pós-Graduação

Coordenador: Prof. Dr. André Miatello

Edição e Diagramação

Dr. 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>

Perspectiva Pictorum [recurso eletrônico].- v.4, n.1 (2025-). Belo Horizonte, MG: Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de História, 2022-

1 recurso online: il.

Publicação contínua a partir de 2022.

e- ISSN: 2965 - 1085

Disponível apenas online.

Elaborada por Vilma Carvalho de Souza – Bibliotecária – CRB-6/1390.

SUMÁRIO

EDITORIAL

Editorial	5
-----------------	---

Magno Moraes Mello

DOSSIÊ

Apresentação.....	8
-------------------	---

Pablo Sotuyo

O sistro ápulo e seus contextos de performance conforme a pintura de vasos itálicos (séc. IV a.C).....	10
--	----

Fábio Vergara Cerqueira

A Representação da Musette e da Trompa de Caça na Azulejaria Portuguesa: Iconografia Musical e Influências Culturais (Séculos XVII-XVIII).....	51
--	----

Luzia Aurora Rocha

El arpa y el equilibrista: Santafé (hoy Bogotá, Colombia), c. 1680....	70
--	----

Egberto Bermúdez

Representación, sorpresa y significación: narrativa visual en cuatro retratos de la primera generación de músicos de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México	139
---	-----

Alejandra Hernández-Sánchez

Motemei, pelao el mei... Un oficio resignificado a través del iconicismo	162
--	-----

Agustín Ruiz Zamora

ARTIGOS LIVRES

A difusão de um tema iconográfico antoniano: de Roma e Portugal às Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX.....	197
--	-----

Anamaria Lopes Camargos

Maria Regina Emery Quites

Traços da História: O Mestre Pintor João de Carvalhais na Contadoria de Vila Rica, em 1772.	238
--	-----

Cenise Monteiro

Glocalizing Macao: On Macao Trade Paintings (18th - 19th centuries).....	264
--	-----

Cristina Osswald

A América Portuguesa e a salvaguarda do patrimônio no período colonial: 1721-1822	295
---	-----

Danilo Matoso Macedo

RESENHA

Resenha: COLNAGO FILHO, Attilio; MOREIRA, Fuviane Galdino
(Orgs). *Acervo de Arte Sacra: Museu Solar Monjardim*. Vitória, ES:
Grafitusa, 2020. 329
Myriam Salomão

ENTREVISTA

Entrevista com Jorge Coli 333
Marcos Tognon

EDITORIAL

Editorial

O volume que agora se apresenta ao público é o resultado da organização de mais um dossiê intitulado *Pesquisa iconográfica musical em iberoamericana* do amigo e Prof. Dr. Pablo Sotuyo, da Universidade Federal da Bahia. Para além deste belíssimo dossiê, este número do primeiro semestre de 2025 conta igualmente com artigos livres: *A difusão de um tema iconográfico antoniano: de Roma e Portugal às Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX* das investigadoras Anamaria Lopes Camargos e Maria Regina Emery Quites; *Traços da História: O Mestre Pintor João de Carvalhais na Contadoria de Vila Rica, em 1772* da investigadora Cenise Monteiro; *Glocalizing Macao: On Macao Trade Paintings (18th - 19th centuries)* da investigadora Cristina Osswald, e, finalmente, *A América Portuguesa e a salvaguarda do patrimônio no período colonial: 1721-1822* do investigador Danilo Matoso Macedo.

Este número de 2025 conta com a resenha da Prof.^a Dr.^a Myriam Salomão do livro organizado por Attilio Colnado Filho e Fuviane Galdino Moreira e intitulado *Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim*.

O presente volume encerra-se com a entrevista do Prof. Dr. Jorge Coli, professor titular em História da Arte e da História da Cultura, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp realizada pelo Prof. Dr. Marcos Tognon, da mesma universidade.

Finalmente, eu não poderia deixar de agradecer aos autores do dossiê e dos artigos livres pela participação neste novo número de 2025, como ainda agradecer à Prof. Dr.^a Myriam Salomão pela resenha e ao Prof. Dr. Marcos Tognon pela oportunidade de ter o Professor Jorge Coli como nosso entrevistado neste número.

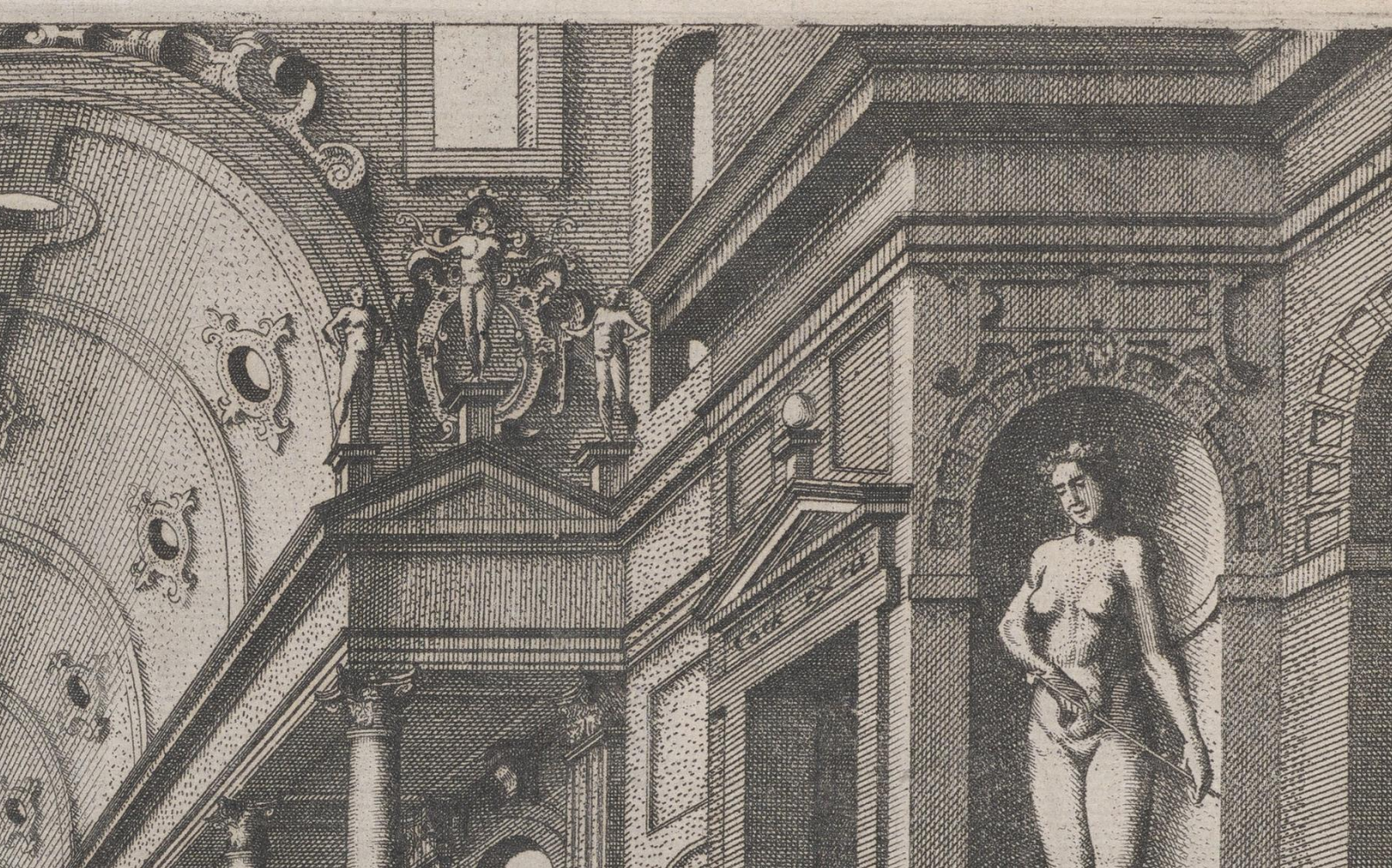
Nosso foco é sempre suscitar possibilidades de pesquisas “pluridimensionais” de modo que nossos alunos da Pós-Graduação possam ter sempre um terreno fértil e profundo para desbravar cada vez mais um pouco da história da arte.

A todos os envolvidos neste número os meus mais sinceros agradecimentos,

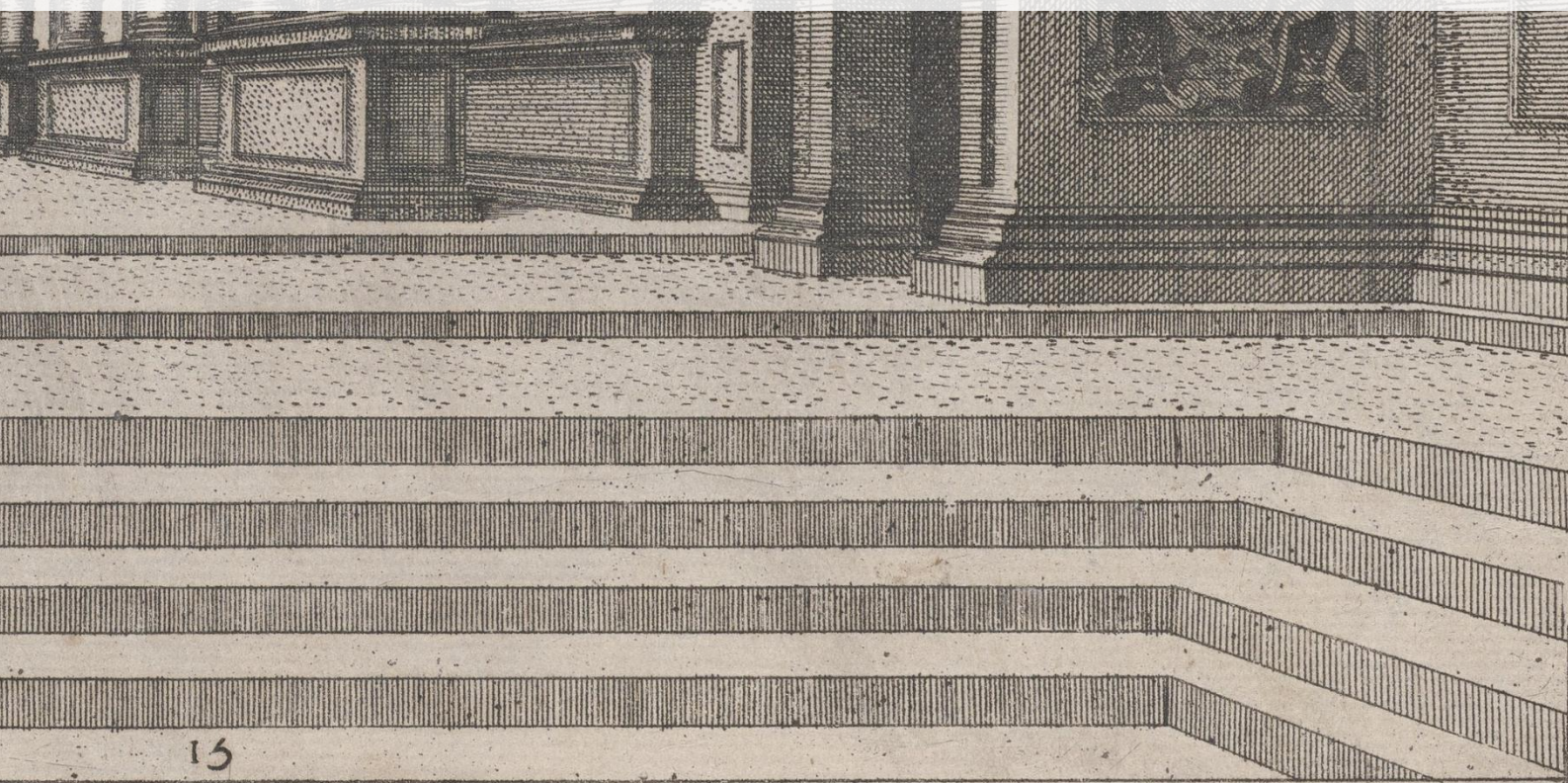
Magno Mello

Editor Chefe da Revista Perspectiva Pictorum

Belo Horizonte, 11 de dezembro de 2025



PESQUISA ICONOGRAFICA MUSICAL EM IBEROAMÉRICA



Apresentação

Pesquisa iconográfica musical em iberoamérica

Atendendo ao muito gentil convite do colega, amigo e editor desta prestigiosa revista, o Prof. Dr. Magno Moraes Mello, o projeto RIdIM-Brasil (Projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico musical no Brasil - <https://www.ridim-br.mus.ufba.br/>), que atualmente presido, convocou um seleto grupo de pesquisadores, interessados nas fontes visuais relativas às culturas musicais de escolhidos locais do espaço ibero-americano, para compor este dossiê sobre diversos tópicos iconográficos e abordagens iconológicas, reafirmando o nosso interesse pelo objeto de pesquisa como alvo de convergência epistemológica de neto caráter multidisciplinar.

Oriundos do Brasil, Chile, Colômbia, México e Portugal, os textos generosamente produzidos especialmente para esta publicação expõem uma diversidade de interesses e tópicos que, no fundo, destacam a riqueza infindável das diversas culturas abordadas nos variados recortes realizados, mostrando às claras as diversas ancestralidades implicitamente conectadas. Assim, instrumentos, espaços, personagens e suas representações visuais se conectam e entrelaçam em finíssima trama cultural musical que se alonga no tempo e na geografia humana, do século IV a.C até o presente, vinculando a Magna Grécia com Portugal e o continente americano, nos seus contextos pretéritos ou presentes.

Iniciamos este dossiê com o estudo do sistro ápulo, de Fabio Vergara Cerqueira (UFPel), no qual investiga os diversos contextos de performance desse antigo instrumento, segundo as suas representações iconográficas em vasos italiotas produzidos no século IV a.C. Da Magna Grécia, saltamos a Portugal dos séculos XVII e XVIII, no qual Luzia Rocha (CESEM-NOVA) nos apresenta um

interessante estudo da representação de instrumentos tais como a Musette e a Trompa de Caça, na azulejaria portuguesa, discutindo ainda as influências culturais identificáveis.

Cruzando o oceano Atlântico, Egberto Bermúdez nos apresenta uma pesquisa nas práticas de performers de rua (cênicos e musicais) em terras colombianas, mais exatamente na cidade de Santafé (atual Bogotá) em torno de 1680, no qual aprofunda ao redor da relação entre os participantes, com destaque para arpistas e equilibristas.

Subindo ao México, Alejandra Hernandez (CENIDIM), discute com profundidade e eloquência, quatro retratos da Orquestra Filarmónica da Cidade do México, documentos testemunhais importantes, a partir dos quais reconstrói a sua configuração em 1979.

Finalmente, do Chile nos chega o texto de Agustin Ruiz (MinCAP) que nos apresenta uma pesquisa sobre as relações entre indivíduo e cidade, a partir da tradição muralista de alcance icônico na Valparaíso contemporânea, focado no caso dos conhecidos moteros.

Desejamos que cada página de cada artigo e suas imagens sejam um deleite para os leitores, seus olhos e intelectos. Boa leitura!

Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco (RIIdIM-Brasil / UFBA)

O sistro ápulo e seus contextos de performance conforme a pintura de vasos italiotas (séc. IV a.C)

The Apulian sistrum and its context of performance in the Italiote
vase-painting (4th century BCE)

Fábio Vergara Cerqueira¹

Resumo

O presente artigo tem como objeto o instrumento musical muito singularmente apresentado na pintura dos assim chamados vasos italiotas, que consiste na produção de vasos de figuras vermelhas de tradição grega feita no Sul da Itália, entre aproximadamente 440 e 300 AEC, distribuídos entre as oficinas (denominadas por suas pertencças regionais) ápuas, lucânicas, campânicas e paestanas, além das produções siceliotas. A maior frequência de representação deste instrumento se dá de modo superlativo na iconografia ápuia, conforme nosso levantamento e catalogação de mais de 200 vasos, em que este instrumento é representado entre aproximadamente 370 e 300 AEC. Identificamos aqui este instrumento como “sistro ápulo”, explicando ao mesmo tempo toda problemática que envolve a sua denominação, que permanece inconclusiva. A seguir, passamos à caracterização deste instrumento, composto por um número variado de barrinhas fixadas entre duas hastes, gerando o aspecto visual de uma “escadinha”, cuja natureza musical foi por muito tempo questionada, mas já há bom tempo tornou-se consensual entre os pesquisadores da música grega antiga. Nosso objetivo específico aqui será analisar os contextos de performance deste instrumento musical, a saber: contexto religioso, contexto funerário, contexto festivo (bodas nupciais e dança) e contexto de apresentações artísticas, evidenciando também as possíveis combinações com outros instrumentos musicais (majoritariamente, o *aulos*) e objetos (destacadamente, o espelho).

Palavras-chave: Sistro ápulo; vasos italiotas; Apúlia;

¹ Universidade Federal de Pelotas. Essa pesquisa contou com apoio do CNPq (Bolsa Produtividade PQ1d em Arqueologia Histórica), da Fundação Humdoldt, Alemanha (“Experienced Researcher”), da Escola francesa de Roma (“chercheur résident”) e do Centre Jean Bérard, Nápoles.

Abstract

This paper focuses on the musical instrument uniquely depicted in the iconography of the so-called Italiote vases, which are red-figured vases of Greek tradition produced in Southern Italy between approximately 440 and 300 BCE, distributed among the workshops (named according to their regional affiliations) of Apulia, Lucania, Campania, and Paestum, in addition to Siceliote productions. The most frequent representation of this instrument is found, in a superlative way, in Apulian iconography, according to our survey and cataloging of more than 200 vases, in which this instrument is represented between approximately 370 and 300 BCE. We call this instrument here as "Apulian sistrum," explaining at the same time the entire problematic nature of its designation, which remains inconclusive. Next, we move on to characterizing this instrument, composed of a varying number of bars fixed between two rods, creating the visual aspect of a "little ladder," whose musical nature was questioned for a long time, but has now become consensual among researchers of ancient Greek music. Our specific objective here will be to analyze the performance contexts of this musical instrument, namely: religious context, funerary context, festive context (weddings and dances), and artistic performance context, also highlighting possible combinations with other musical instruments (mainly the *aulos*) and objects (especially the mirror).

Keywords: Apulian sistrum; Italiote vases; Apulia.

A iconografia produzida na Magna Grécia consiste na principal fonte visual e material com relação à música grega do século IV AEC². Em torno de 450 e 430, toma corpo no Sul da Itália uma nova indústria de vasos decorados com a técnica de figuras vermelhas, inventada originalmente em Atenas em torno de 525. Esta produção se desenvolve em duas cidades coloniais gregas banhadas pelo Golfo de Tarento: inicia-se em Metaponto, entre 450 e 440, como indicam as escavações que revelaram os vestígios das olarias em seu bairro artesanal, e, em poucos anos, resulta no surgimento de uma forte indústria de vasos de figuras vermelhas em Tarento, entre 440 e 430 (Carpenter, 2009, p. 27-38; Denoyelle; Iozzo, 2009).

² Salvo indicação em contrário, as datas neste texto são sempre “antes da era comum”, AEC.

A primeira geração destes pintores foi marcada por uma intensa circulação entre estas duas cidades (Denoyelle; Pouzadoux; Silvestrelli, 2018). Ao mesmo tempo, desde o início, boa parte desta produção atendia prioritariamente o consumo das elites iápigas, como se denominavam as etnias não gregas, posicionadas em grande parte na hinterlândia da Apúlia e da Lucânia, entre as montanhas e planícies repletas de vinhedos e olivedos, onde prosperavam centros indígenas pujantes como Canosa, Ruvo, Altamura, Ceglie del Campo e Timmari. Não tardou a que alguns ceramistas e pintores se instalassem em localidades nativas mais abastadas, produzindo também a partir destes núcleos. Assim, a iconografia demonstra, já nos primeiros anos, mas principalmente a partir do século IV, uma forte afirmação de valores locais, que dizem respeito às identidades híbridas dos gregos das cidades coloniais, assim como dos povos ápulos (messápicos, peucécios, dáunios) e lucânicos que habitavam o interior (Thorn; Glascock, 2010; Bottini, 1990).

Esses vasos de tradição grega produzidos na Itália meridional são conhecidos como vasos italiotas, e se distribuem entre quatro grandes produções regionais, a lucânica, a ápula, a campânica e a paestana, além da siceliota. Caíram no gosto dos consumidores regionais, substituindo a oferta de vasos áticos, que atendiam as demandas locais desde a segunda metade do século VI. Com as importações de vasos gregos – inicialmente de Corinto (c. 650-550) e depois de Atenas (c. 550-430) – a que estavam habituados há bastante tempo os colonos gregos e os povos não gregos da Itália meridional e Sicília, importou-se também a iconografia, com sua estética e suas temáticas. Os vasos italiotas, que substituíram as importações, bem no início tendiam a imitar a iconografia ática, mas aos poucos foram regionalizando a linguagem, incluindo objetos, ritos e personagens locais ou até mesmo adaptando formas indígenas de vasos (Vergara Cerqueira, 2021a).

A iconografia italiota da música representa uma ampla gama de instrumentos musicais. Dá sequência à tradição de representação de instrumentos

musicais como a *lyra*, o *aulos* e a *salpinx*, delineados de modo semelhante, senão igual, à forma conhecida na pintura dos vasos gregos. Em alguns casos, a representação dos instrumentos sofre alterações bastante significativas, como no caso da cítara – refletindo a emergência de formas novas, como a chamada cítara helenística, mais alongada, leve e simples que a tradicional *kithara* de concerto – e do próprio *tympanon*, tipo de pandeiro cuja membrana ganha novos padrões decorativos (geométricos ou vegetais), ou ainda a harpa, agora adornada com motivos ornitomorfos em forma de garça-real, pato ou cisne (Vergara Cerqueira, 2014a).

Porém, os pintores de vasos italiotas inovam profundamente ao representarem instrumentos musicais não conhecidos da iconografia musical da Grécia egeia e continental. Aqui falamos sobretudo da cítara retangular ápula, tipo de cordófono possivelmente denominado *phoinix* (Vergara Cerqueira, 2024c), e do sistro ápulo³, equivocadamente identificado como “xilofone”, um idiofone próprio da região.

Neste texto, nosso foco será o sistro ápulo, pela novidade e singularidade que representa no âmbito da iconografia musical grega e de tradição grega (Fig. 1). Inclusive, por muito tempo se colocou em dúvida se era mesmo um instrumento musical: Franz Cumont, em 1917, supunha que se referia à imagem de uma escada pela qual o espírito do morto ascenderia ao céu; já Martha Mass e Jane McIntosh Snider, no final do século passado, cogitaram tratar-se de um ábaco ou um tear (Maas; Snyder, 1989, p. 172). Hoje abandonou-se a abordagem hipercética e se consolidou a interpretação de que sim, esta “escadinha” é um instrumento musical, seja por estar representado em várias cenas junto a outros instrumentos musicais (a combinação mais frequente é com o *aulos*), seja porque em algumas cenas o pintor não deixa margem de dúvida ao fato de estar sendo

³ Seguiremos neste texto a denominação “sistro ápulo”, em razão de estar bastante consolidada na bibliografia e de ter certo grau de compatibilidade com o entendimento que temos hoje deste instrumento, muito embora não haja acordo entre os estudiosos sobre sua denominação (xilofone, sistro ápulo, sistro retangular, *platage*, *psithyra*). O fato é que não sabemos como era a sua denominação.

tocado (Salapata, 2002; Schneider-Herrman, 1976; 1977-1978; Keuls, 1979; Nelson, 1986; Landels, 1999; Zevi et al, 2008; Baggio, 2003; Bellia, 2011; Christmann, 2018).



Figura 1. Moça dançando com um sistro na mão. *Skypchos* áculo no estilo di Gnathia. Segunda metade do séc. IV. Varsóvia, Museu Nacional, 237904. Foto: © National Museum Warsaw. Agradeço a curadora assistente Weronika Krzemień.

Uma vez consolidado que seja um instrumento musical, direcionaremos nossa atenção à performance. Nosso alvo não será a técnica de execução, tema já explorado por alguns autores (Salapata, 2002; Christmann, 2018), mas sim um tema ainda pouco estudado: os seus contextos de performance musical. Mas, antes de passar a esta análise, vejamos uma breve introdução a este instrumento, que tem a pintura de vasos áculos como sua fonte principal.

Sistro ápulo

É uma nova forma de instrumento musical, se comparado à tradição grega iconograficamente testemunhada, que aparece na pintura dos vasos italiotas entre 370/360 e 300/290. Sua presença se dá majoritariamente nos vasos ápulos, mas ocorre também em vasos de produção siceliota, paestana e campana, em suas fases apulizantes. Mesmo predominando na pintura vascular, sua existência está indicada também em outros objetos portadores de imagem, como os discos votivos e em um altar de terracota (*arula*) representando o mito de Adôn timer (Salapata, 2001), objetos religiosos com datações próximas (Figs. 2 e 3).



Figura 2. Disco místico, com símbolos representando divindades, a exemplo da lira, simbolizando a adoração a Apolo (centro), e do sistro, a Afrodite (borda esquerda). Disco em terracota, com pegador com furos de suspensão. Séc. IV - II AEC. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, Galeria Magna Grecia, 20777. Fotos: Autor, 2022.



Figura 3. *Arula* ápula (altar em terracota com frente decorada em relevo). Parte de um par de *arulae*: cortejo religioso (altar 1) e mito de Adônis, entre Afrodite e Perséfone (altar 2). Malibu, Paul Getty Museum, 86.AD.598.1. © Public Domain

Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103WEB>. Acesso em 05/03/2025

Na pintura de vasos italiotas, tem forma retangular, que lembra uma escadinha, com um número variado de barrinhas cilíndricas ajustadas a duas hastes mais compridas e mais grossas. O pintor costuma representar na extremidade destas hastes uma forma circular ou um número variado de discos, que talvez servissem para firmar toda a estrutura. Em muitos exemplares, no meio destas barrinhas tem pequenos discos (bronze? sinos?); as barrinhas das extremidades superior e inferior, que têm a função de enquadrar a estrutura de ajuste entre barras e hastes, por vezes são mais grossas e têm um número variado de guizos (?), que soariam ao se agitar o instrumento (Figs. 4 e 5).



Figura 4. Cena amorosa, representa preparativos da fuga de Helena e Páris. Helena senta-se sobre sua trouxa, em que se apoia o sistro ápulo. *Loutrophoros* ápulo de figuras vermelhas. Proveniente de Timmari (província Matera, região Basilicata), tumba 33. Círculo do Pintor de Dario. c. 340-320 a.C. Matera, Museo Archeologico Nazionale “Domenico Ridola”. Foto: Autor, 2015.



Figura 5. Sistro ápulo ao lado de caixa aberta. Lécito (tipo *lagynos*) ápulo, no estilo “di Gnathia. 330-320 AEC. Würzburg, Martin von Wagner Museum, H5727. Foto: Autor, 2018.

Vale ressaltar que este instrumento está ausente da iconografia da Grécia metropolina, e, ademais, carece de referências literárias a seu respeito. Sobre sua possível origem no Oriente Próximo (Bellia, 2011; Salapata, 2002; West, 1992), como indica iconografia fenícia do século VIII (Fig. 6), ou sobre sua possível presença no Sul da Itália na mesma época, como indicam os assim chamados calcofones encontrados em Francavilla Marittima e em outros sítios na Basilicata (Fig. 7), são assuntos que serão aqui apenas tangenciados, não sendo foco de análise aprofundada (Vergara Cerqueira, 2014a; Salapata, 2001, 2002; Zancani-Montuoro, 1974-1976).



Figura 6. Cortejo com quatro músicos, entre uma palmeira e um pé de lótus, atrás de uma deusa sentada em um trono, que tocam *aulos*, pandeiro e dois instrumentos semelhantes ao sistro ápulo ou calcofone. Caixa ou *pyxis* de marfim. Fabricação fenícia, encontrada no palácio de Nimrud, antiga capital neoassíria. Séc. VIII. Londres, Museu Britânico, 118179 (1856,0903.767). © The Trustees of the British Museum - CC BY-NC-SA 4.0

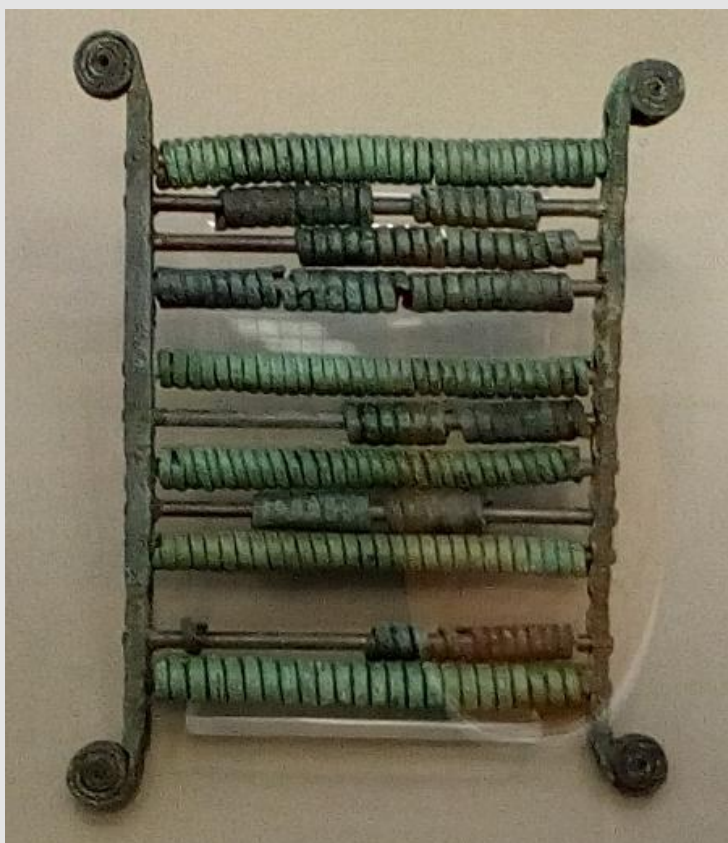


Figura 7. “Calcofone” (possível predecessor do “sistro ápuło”). Bronze. Proveniência: Sul da Itália. Frankfurt, Museum für Vor- und Frühgeschichte. Foto: Autor, 2017.

Não havendo na tradição literária denominações de instrumentos musicais que possam ser vinculadas com essa forma de instrumento, não sabemos como o chamavam. E este é um ponto em que falta ainda convergência entre os especialistas. Alguns tentaram identificá-lo com a *platage* (Smith, 1976: 137), invenção do filósofo e político pitagórico Arquitas de Tarento (428 - 347), mencionada por Aristóteles (*Pol.* 8.1341a) como um brinquedo ou distração para crianças. Esta característica levou a descartar esta denominação, por ser incompatível com o registro iconográfico. Por um bom tempo, vingou a preferência pela denominação “xilofone”, adotada inclusive em obras de referência (Trendall, 1982; 1978). Esta opção devia-se à aparência análoga, com a presença das barrinhas, e pela possibilidade do uso da madeira (ξύλον) na sua estrutura (Wegner, 1963, p. 110-111, fig. 69).

Ora, o eventual uso de madeira não fornece elementos suficientes para esta identificação (Salapata, 2002), como assevera Eduardo Christmann (2018, p. 24):

Já a ideia de um xilofone não se sustenta, sobretudo porque as barras têm tamanhos iguais, não podendo, portanto, dar notas diferentes; além do mais, seria necessário um pequeno martelo ou semelhante para produzir som, e este não aparece jamais na iconografia. (...) [Além disso], não estariam acompanhadas de uma caixa de ressonância.

Como alternativa, Martin West (1992, p. 128) propôs o termo *psithyra*, presente na lista de instrumentos musicais citados por Pólux (4.60), caracterizado como retangular, mas esta identificação foi convincentemente rejeitada por Salapata (2002), pela descrição no *Onomastikon* sugerir um instrumento de madeira, com som semelhante ao *krotalon* (castanhola de madeira). Mesmo com ressalvas, o termo “sistro ápulo” é hoje adotado pela maioria: “sistro”, pela ideia de que fosse tocado sacodindo, já que a palavra *seistron* deriva do verbo “sacudir”; “ápulo”, por supor-se ser essa a sua origem, por ser representado basicamente na cerâmica ápula (Christmann, 2018).

Entretanto, como poderemos conferir em alguns exemplos apontados a seguir, mesmo que eventualmente se pudesse recorrer ao som dos guizos sacudindo o instrumento, não parece ser este o modo usual de se tocar o instrumento: por exemplo, no lécito hoje em Essen (Fig. 8), que para gerar som envolve uma ação da ponta dos dedos sobre as barrinhas cilíndricas rotatórias ou sobre os discos metálicos dispostos no meio destas.

O termo “sistro”, mesmo emprestado do instrumento de Ísis e Hathor, o que poderia levar a ser refutado, poderia se sustentar também sobre argumentos etimológicos. A palavra *seistron* (σειστρον) é a denominação conhecida, nas fontes gregas, para o instrumento de Ísis (que a tradição faraônica associava igualmente a Hathor), que se compunha, do mesmo modo que o instrumento ápulo, de um suporte atravessado por barrinhas com pequenas plaquinhas metálicas circulares, que soavam ao serem agitadas. O termo derivava de *seiein*

(σειώ), “sacodir”, “agitar”, válido também para o fenômeno dos terremotos (por isso, “abalos sísmicos”). O adjetivo *seistos* (σειτός) significa algo “agitado” (válido até para situações agitadas); na forma, é o particípio passado do verbo σειώ. A etimologia então favoreceria o uso deste termo, como sendo um instrumento sacodido, não fosse o fato de que, entre os poucos vasos que indicam inequivocamente a performance musical (quatro exemplares), em três sugere-se a possibilidade de ser tocado na medida em que a ação dos dedos sobre as hastes acione seu som e, em um único caso, bastante curioso, o músico, em trajes profissionais de concerto, tem na mão um *plektron*, apontando também essa possibilidade técnica.



Figura 8. Mulher sentada toca o sistro ápuo dedilhando ou beliscando as barrinhas, realizando o acompanhamento da dança com véu. Lécito ápuo de figuras vermelhas. Pintor das Situlae de Dublin (RVAp 15/44a). c. 360-350. Essen, Museum Folkwang und Ruhrlandmuseum, inv. RE 55 (anteriormente 74.158.A3). Fonte: Froning, 1982, fig. 150.

O depósito funerário de tumbas arcaicas dos séculos VIII e VII, exumadas na Calábria e na Basilicata, inclusive em contextos ainda protocoloniais, revelou

o que foi interpretado como um idiofone, feito de bronze, recebendo a denominação de “calcofone” (Fig. 7). Por ter uma estrutura que guarda semelhança com os exemplares tanto da iconografia fenícia quanto da iconografia italiota, pensa-se que possa ter dado origem ao “sistro ápuło”, de modo que seria um instrumento já conhecido há no mínimo quatro séculos na Itália meridional, evoluindo na região para a forma conhecida através do testemunho dos pintores de vaso do século IV. Por essa razão, Angela Bellia propõe que seja denominado “sistro retangular”, e não “sistro ápuło”, inclusive para diferenciar do sistro isíaco, que tinha forma elíptica (Bellia, 2011).

Elaboramos um inventário exaustivo da representação do sistro ápuło na iconografia dos vasos italiotas, que nos levou ao número de 211 vasos com registro do instrumento, correspondendo a 139 vasos ápułos de figuras vermelhas e 42 vasos ápułos no estilo “di Gnathia”, além de 22 campânicos, sete paestanos e um siciliota, estes produzidos sob influência apulizante⁴. Com base neste inventário, elaboramos um catálogo temático com 186 entradas, incluindo apenas os exemplares a cuja imagem tivemos acesso, diretamente nos museus e reservas técnicas ou através das reproduções fotográficas em publicações ou sites dos museus, ou mesmo por meio de fotos gentilmente disponibilizadas para estudo pelos curadores das coleções⁵.

A grande maioria dos vasos com presença do sistro ápuło vincula-o à esfera amorosa, com cenas de namoro, preparativos nupciais ou rituais sob auspícios de Eros e Afrodite (Fig. 9), associado a mulheres ou a Eros, embora ocorra sua associação eventual em um limitado número também a sátiros e rapazes.

⁴ Não há ocorrências do sistro na pintura de vasos lucânicos.

⁵ Este catálogo foi elaborado no âmbito da Bolsa PIBIC/CNPq, com a contribuição do então bolsista Eduardo Christmann. A diferença entre o número total do inventário e do catálogo temático é que não podemos incluir os vasos cuja imagem não podemos analisar, por não dispormos de fotografia destes. Tanto o número de vasos inventariados, quanto de vasos com acesso à fotografia, podem ser ampliados.



Figura 9. Eros com coroa e Afrodite, sentada sobre pilha de pedras, com sistro e espelho.
Lécito ápulo de figuras vermelhas. Segunda metade do século IV. New Haven, Connecticut,
Yale University Art Gallery, 1913.265 (Gift of Rebecca Darlington Stoddard). De Lecce, antiga
coleção Dr. Paul Arndt. © Public Domain. Disponível em
<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/1874> Acesso em 05/03/2025.

Uma *pelike* hoje em Los Angeles mostra uma cena do ritual de banho de um pássaro na cuba, ato religioso que fazia parte do conjunto de rituais de iniciação ao amor realizados sob as dádivas de Eros e Afrodite (Vergara Cerqueira, 2022). A oficiante do culto é uma senhora, que lava um pombo, diante de um rapaz sentado (noivo), com uma patera na mão. Acima, um pequenos Eros voa com uma *iynx* (a rodinha da magia do amor) pendurada por um fio duplo em seu pulso, enquanto interage com um pato (Vergara Cerqueira, 2023). Abaixo da cuba, um sistro ápulo e um aríbalo, que continha óleos ou perfumes usados neste ritual (Fig. 10). Em um razoável número de vasos itálicos (34 exemplares), está associado a um monumento funerário (estela ou *naiskos*) (Fig. 11) (Vergara Cerqueira, 2020). Assim, contextos amorosos e funerários predominam.



Figura 10. Ritual de iniciação ao amor sob auspício de Afrodite: banho de pássaro na cuba, sob a qual está depositado um sistro ápulo. *Pelike* ápula de figuras vermelhas. 340-325 AEC. Los Angeles, County Museum of Art, M.82.77.11. Public Domain - © LACMA. Disponível em <https://collections.lacma.org/node/243818> Acesso em 14/10/2024⁶.



Figura 11. Defunta sentada no interior do monumento funerário, tipo *naiskos*. No campo, suspenso, um sistro ápulo. Ânfora ápula de figuras vermelhas. Final do séc. IV. Siena, Museo Santa Maria della Scala. Fonte: ©wikimedia commons - Fotógrafo: Jastrow – Public Domain. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sitting_woman_Apulia_SMS.jpg Acesso em 05/03/2025

⁶ Em consulta feita em 05/03/2025 a imagem não está mais disponível. Está disponível, como Public Domain, sob wikimedia commons, em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pelike_with_\(A\)_Woman,_Youth_and_Eros_at_a_Laver_and_\(B\)_Woman_and_Youth_LACMA_M.82.77.11_\(2_of_2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pelike_with_(A)_Woman,_Youth_and_Eros_at_a_Laver_and_(B)_Woman_and_Youth_LACMA_M.82.77.11_(2_of_2).jpg) Acesso em 05/03/2024.

Na maioria dos casos, ele não aparece sendo tocado: os personagens o seguram, ou está depositado, repousando no chão, sobre um móvel ou suspenso no campo. Isso dificulta um pouco a interpretação de seu uso musical. Mas há um reduzido número de vasos em que identificamos a execução musical no instrumento (cinco vasos), o que ainda aguarda melhor estudo. Nossa proposta será analisar aqui as cenas que nos permitem interpretar aspectos sobre o contexto em que o sistro era musicalmente ativado, examinando contextos de dança, de ritual, de festa, de apresentações artísticas, entre outros, mas evidenciando também as possíveis combinações com outros instrumentos e objetos.

Contextos de performance musical do sistro

A presença de um objeto na pintura dos vasos ápuolos nem sempre faz menção pragmática a sua finalidade primeira de uso. Por exemplo, os espelhos. Podem ser representados em cenas de toalete feminina, voltado aos cuidados de si, da beleza, que seria sua finalidade primeira, a demanda para a qual se destina originalmente a sua fabricação. Porém, com frequência – talvez na maioria dos casos – sua representação não se associa ao seu fim primeiro. O pintor muitas vezes o retrata como objeto litúrgico, que desempenha uma função em algum ritual. Não deixa de ser uma funcionalidade, uma parte de sua pragmática, mesmo que não a primeira para a qual o objeto foi confeccionado. Entretanto, o espelho também pode ter valor simbólico, ligado por exemplo a Afrodite, mas pode se ligar também a práticas místicas, como seu uso oracular. (Vergara Cerqueira, 2024b).

Algo análogo ocorre com a representação do sistro ápuolo. Em uma parte significativa das suas ocorrências iconográficas, o pintor não o representa em seu uso musical. Mesmo que eventualmente indique a possibilidade de sua utilização como instrumento musical em determinado contexto, ele aparece mais como

espécie de objeto litúrgico, como portador de potência mística ou como símbolo, ligado ao domínio amoroso de Afrodite (Fig. 12). Em uma *prochoe* ápula de figuras vermelhas proveniente de Ruvo, a noiva está sentada ao centro, sobre uma pilha de pedras, com um *tympanon* na mão esquerda abaixada e ostentando um espelho na direita erguida, diante de um sistro empunhado pela mulher oficiante do culto, de pé, diante dela⁷. Novamente, aqui, espelho e sistro são retratados como objetos litúrgicos.



Figura 12. Ato ritualístico perpetrado por meio dos objetos litúrgicos empunhados por Eros (um espelho e uma guirlanda de flores) e uma mulher sentada (sistro e *phiale*). Olpe ápula de figuras vermelhas. 350-330 AEC. Altamura, Museo Archeologico Nazionale. Foto: Autor, 2014.

Contudo, há um conjunto de vasos, mesmo que limitado, cuja iconografia nos permite vislumbrar situações e contextos em que o som do sistro ápulo seria

⁷ *Prochoe* ápula (*oinochoe* trilobada com pescoço longo) de figuras vermelhas. Grupo de Egnazia (RVAp 18/169). c. 335-320 AEC. Nápoles, Galleria Italia, da coleção Banco Intesa Sanpaolo, 157 (C 265, anteriormente, Milão, “H.A.” 265).

ouvido, sendo tocado conforme práticas musicais estabelecidas, que têm seu único testemunho na iconografia dos vasos itálicos.

Contexto religioso

Em várias cenas de caráter religioso o sistro ápulo se faz presente, em situações variadas. Em boa parte delas, é possível que ele ali estivesse como objeto litúrgico, sendo difícil deduzir daí seu uso sonoro ou musical. A presença em cultos ligados a Afrodite justifica-se também por sua carga simbólica, como atributo desta divindade na iconografia itálica. A dúvida surge por exemplo na interpretação da cena de um lécito paestano em estilo apulizante outrora na coleção Lemonopoulos, da Flórida (Fig. 13). Um jovem nu e uma moça performam um ritual, diante de dois altares: com a esquerda, ele segura uma *patera*, que contém alguns ramalhetes, e com a direita, recuada, uma coroa; com a esquerda abaixada, ela segura um *tympanon*, enquanto, com a direita erguida, posiciona o sistro sobre a *patera*, os dois objetos estando alinhados acima do altar, sobre o qual vemos uma folha de vinha. A mulher segura o sistro pela base de uma das hastes. O sistro aqui apenas soma sua potência mística, para se alcançar os objetivos que a crença religiosa garantiria, ou ela o estaria sacudindo, assim agregando ao ritual os sons gerados?

Mas há exemplos em que o pintor deixa bastante evidente o uso musical do sistro durante um ritual. É o caso da cena em um lécito di Gnathia de uma coleção particular (Fig. 14), que representa Eros e uma figura feminina, sentados, diante de um *thymiaterion*, em que está sendo queimado incenso. Trata-se assim de um ritual de fumigação, que na iconografia vascular grega costuma ser associado ao culto a Afrodite, pois sua adoração envolve perfumes ligados a seu reino (PROST, 2008, p. 98-99; Hermans et al., 2005, p. 68-69; Simon et al., 2005, p. 258-259), muito embora a queima de incenso possa ocorrer em cultos a

divindades variadas. Aqui, a participação de Eros reforça a ligação do culto à deusa do amor. Mas quero ressaltar a dimensão musical deste ritual. A fumigação é acompanhada por um dueto: Eros executa a melodia no *aulos*, com acompanhamento do sistro. A mulher o segura com a esquerda, pela haste, enquanto os dedos da direita acionam sonoramente as barrinhas ou os discos metálicos.



Figura 13. Cena de ritual, em presença de dois altares. Mulher segura sistro ápulo. Lécito paestano de figuras vermelhas. Proveniente de Paestum. Grupo de Paestum 5188. Grupo Apulizante (Trendal, *Paestan*, p. 346, n. 635). c. 320-310 AEC. Saint Petersburg, Flórida (anteriormente, mercado de Bern), coleção Lemonopoulos (antes, coleção Elsa Bloch-Diener), inv. 72. Fonte: Trendall, *Paestan*, pl. 225c-d.



Figura 14. Cena de ritual diante de incensário. Mulher sentada tocando sistro apulo e Eros sentado sopra o *aulos*. Lécito ápulo em estilo di Gnathia. Conectado ao Grupo de Konnakis e próximo ao Pintor da Rosa. c. 350-340 AEC. Coleção privada. Fonte: Schauenburg, 2010, p. 20, fig. 26 a-b. Schauenburg, 2010, Band XIII, p. 20, fig. 26 a-b.

Penso que este lécito, que evidencia a performance musical no sistro durante um ritual de fumigação, fornece uma chave de interpretação para outras cenas de caráter religioso em que os dois instrumentos aparecem associados, mesmo que não repitam a situação de claramente serem tocados ao mesmo tempo. Temos esta situação em um *skyphos* ápulo no Museu “Jatta” de Ruvo⁸: Eros – que neste tipo de cena podemos identificar, conforme Gisella Schneider-Herrmann (1970), com uma figura sacerdotal em um culto de iniciação amorosa – está sentado sobre uma pilha de pedras, soprando o *aulos*, diante de uma mulher de pé, que brande com a direita uma coroa e com a esquerda abaixada segura um sistro ápulo.

É o caso também da *pelike* ápula anteriormente na coleção Graham Geddes, Austrália (Fig. 15). Vemos uma mulher sentada sobre base rochosa, na mão esquerda recuada um sistro e na direita estendida uma patera, e um Eros de pé, com coroa na esquerda abaixada, empunhando um par de *auloi* com a direita erguida, acima da patera. Os elementos religiosos e musicais desta cena e da anterior parecem interagir diretamente. É como se o duo musical *aulos*-sistro já tivesse acontecido ou fosse ocorrer em um momento seguinte.

A cena de cortejo religioso na *arula* tarantina associada ao culto a Adônis (Fig. 3) mostra um coro de três mulheres, dançando e avançando agitadamente para a direita, ao som do sistro. Talvez façam uma dança circular em torno do altar. Em outro momento, diferente deste representado, o som do *tympanon* devia receber destaque no culto. O lécito paestano da Flórida também indica a possibilidade de uso destes dois instrumentos em diferentes momentos de um culto.

⁸ *Skyphos* ápulo de figuras vermelhas. Vaso conectado no estilo ao Pintor de Menzies (RVAp 26/117). c.330-320 AEC. Ruvo, Museo Archeologico Nazionale “Jatta”, inv. 818.

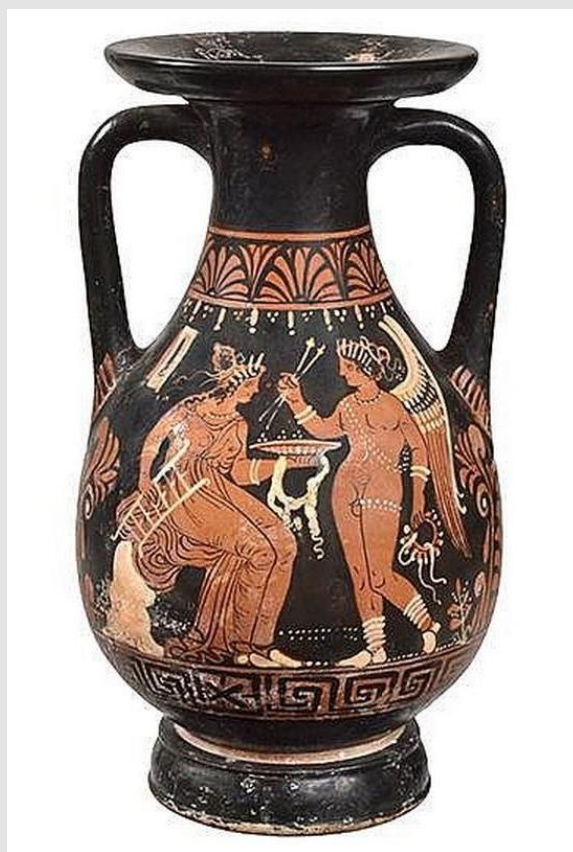


Figura 15. Cena de ritual. Mulher sentada com sistro apulo e Eros com *aulos*.
Pelike ápula de figuras vermelhas. c. 350-330. Anteriormente no mercado da Austrália e Nova Zelândia. Paradeiro atual desconhecido (ex coleção Graham Geddes). Fonte: Carter's Price Guide to Antiques & Collectables. *Greek antiquities*, n. 55. Disponível em: <https://www.carters.com.au/index.cfm/index/55-greek-antiquities/> Acesso em 14.2.2020

Contexto funerário

Nas cenas com sistro em contexto funerário (Vergara Cerqueira, 2020), quando o instrumento está dentro do *naiskos*, está colocado em relação ao mundo espiritual do ou da falecida, como na ânfora hoje em Siena (Fig. 11). Porém, quando está fora do templete funerário ou em cena junto a uma estela, aí é válido se colocar a questão sobre a possibilidade de seu uso musical durante os ritos fúnebres.

Todavia, muitas vezes o pintor o representa como objeto com função mística no ritual, assim como ocorre também com o espelho, o leque ou o

kalathos (cesto em que as mulheres guardavam os rolos de lã). Uma cratera ápula no mercado da Basileia em 2010 apresenta bem esta situação (Fig. 16). Quatro personagens estão distribuídos no entorno do *naiskos*, em um momento de visita à tumba para homenagem ao morto, representado no interior, na cor branca, como um jovem nu com um pássaro na mão direita apoiado sobre um *louterion*. Interessa-nos aqui a mulher sentada sobre o solo, no canto superior direito, que segura com uma mão um espelho e com outra um sistro, enquanto os demais trazem outros objetos com finalidade ritual, como uma *phiale* e uma patera, ou mesmo um estrígil, este com valor simbólico alusivo à masculinidade, aos cuidados do corpo viril, sem papel ritualístico. O sistro aqui não está em contexto de performance, mas como objeto místico!

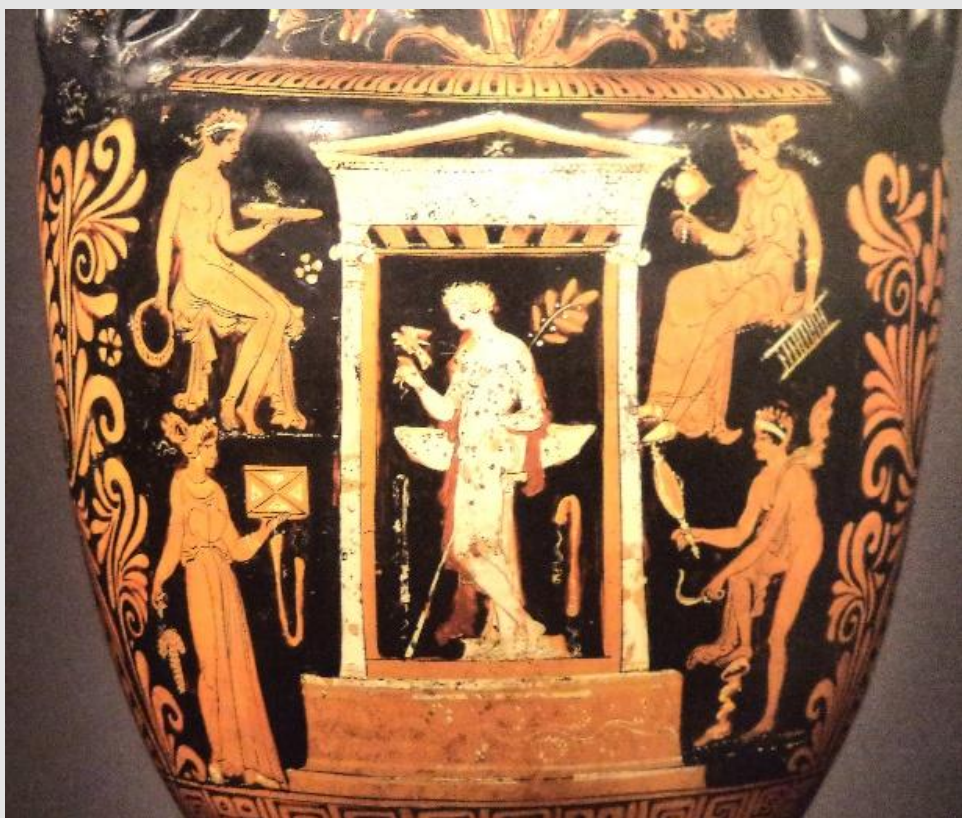


Figura 16. Cena de *naiskos*. No canto superior esquerdo, mulher com sistro e espelho. Cratera com voluta ápula de figuras vermelhas. Oficina do Pintor de Copenhague 4223. c. 340 AEC. Mercado da Basileia, Suíça. Fonte: *Kunst der Antike*, Auktion 7, 2011, n. 150.

Mas há casos em que o pintor podia ter a intenção de mostrar o uso sonoro deste instrumento durante algum momento do culto ao morto. Em uma cratera com volutas ápula hoje em Tampa, Flórida, o pintor representou quatro personagens junto a um *naiskos*, durante uma visita à tumba como parte do culto ao morto (Fig. 17). Nesta ocasião representada de modo idealizado pelo pintor, um jovem nu, ao posicionar-se diante do templete, segura um sistro pela haste, com a mão esquerda, enquanto os dedos da mão direita de algum modo estão dedilhando a barrinhas, para assim ativar este objeto como objeto sonoro. Assemelha-se bastante ao modo como a moça toca este instrumento no lécito di Gnathia (Fig. 14). Isto indica então que o sistro podia participar dos ritos fúnebres não somente como objeto místico, mas também como instrumento musical.



Figura 17. Cena de *naiskos*. Jovem nu diante do monumento funerário segura sistro pela haste com a mão esquerda e com os dedos da mão direita aciona musicalmente as barrinhas ou discos (esferas?) metálicas. Cratera ápula com volutas. Pintor de Tarento 7013. c. 330-320 a.C. Tampa, Flórida, Museum of Art, inv. 1986.225 (doação de Mr. e Mrs. William Knight Zewadski). Disponível em: <https://www.usf.edu/arts-sciences/institutes/idex/museum-projects/index.aspx>. Acesso em 07/03/2025

Ainda no contexto funerário, vale refletir sobre a presença do sistro ápulo no interior do *naiskos*, em duas situações: quando a figura da falecida segura o instrumento (Fig. 18) ou quando ela toca, como na *hydria* proveniente de Cuma (Fig. 19), em que vemos a morta sentada, passando as pontas dos dedos da mão direita sobre as barrinhas do sistro (Schneider-Herrmann, 1976, p. 521, fig. 6). Diante dela, uma segunda mulher, de pé, com um passarinho pousado sobre a mão direita. Sobre a parte externa da base do monumento, um mirto. Mais à direita, duas mulheres que comparecem ao túmulo para homenagear a morta e, sob a alça, uma grande cabeça de mulher, em que podemos identificar uma Afrodite ctônica, em uma cena de *anodos* (“subida”), fazendo a ligação entre o mundo dos vivos e dos mortos, sobre o qual ela exerce poder (Hoffmann, 2011, p. 127; Rumscheid, 1989, p. 16). Mirto, sistro e o passarinho podem ser interpretados também como símbolos ligados a Afrodite, sob cujas graças espera-se uma felicidade amorosa eterna no além-túmulo. Neste contexto, é possível se pensar em uma ligação entre a música do sistro e a evocação de Afrodite.



Figura 18. Cena de *naiskos*. A morta sentada brandindo um sistro ápulo. *Hydria* campânica de figuras vermelhas. APZ Painter. c. 330-320 AEC. Baia (Nápoles), Museo Archeologico Nazionale dei Campi Flegrei, 127964. Foto: Autor, 2015.

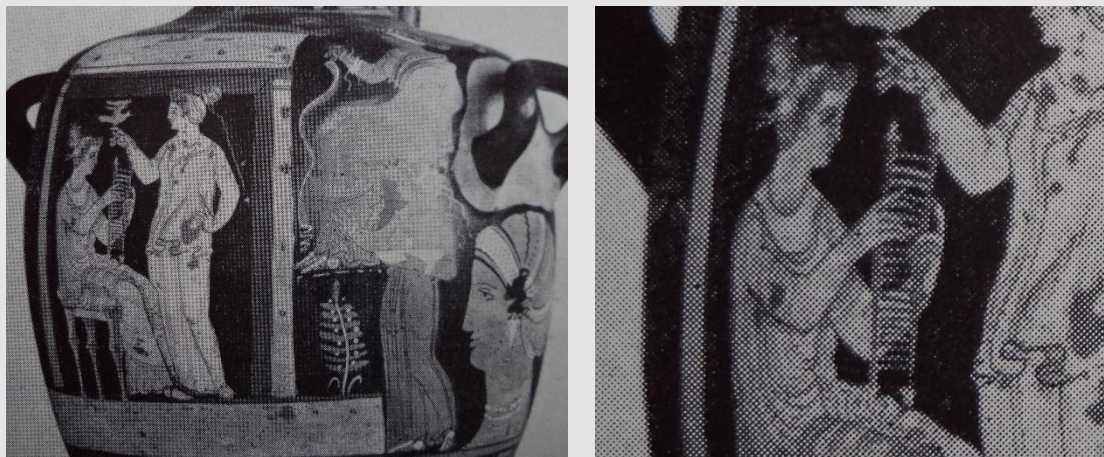


Figura 19. Cena de *naiskos*. A morta, sentada, dedilhando um sistro ápuilo.
Hydria campânica. Proveniente de Cuma. Pintor APZ, “Grupo Apulianizante”. c. 330-320
AEC. Roma, Museo Villa Giulia, inv. 22593. Fonte: LCS 17/497, pr. 199.2⁹.

Para interpretarmos estas cenas, precisamos primeiro fazer algumas considerações. Estas figuras, por via de regra pintadas na cor branca, contrastam com a cor dos personagens que comparecem ao túmulo para prestar homenagens ao falecido, representados em tom avermelhado, alusivo à pele dos vivos. E por que a cor branca? Propõem-se diferentes explicações. Primeira hipótese: a cor branca indicaria que a figura faz parte do monumento funerário. Ou seja, seria uma estátua representando o morto, feita de mármore assim como a estrutura arquitetônica.¹⁰ Segunda hipótese: a cor indicaria a condição de morto, espécie de corpo espiritual, fantasma, que habitaria o reino de Hades, mas poderia habitar também o *naiskos* construído na necrópole para ser sua residência, ali onde o cadáver havia sido enterrado. Não vejo incompatibilidade entre as duas hipóteses! Com a cor branca, se dizia que o defunto estava ali, mesmo que não se conseguisse vê-lo (Esposito & Pedrina, 2003, p. 182-183, esp. 183).

⁹ Conforme informação recebida da curadora do Museu da Villa Giulia, Vittoria Lecce, por mensagem de e-mail datada de 30/09/2022, a hydria campânica 22593 encontra-se atualmente em Viterbo, sob a guarda da Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la provincia di Viterbo e per l'Etruria meridionale.

¹⁰ A discussão atual sobre a colorização de estátuas marmóreas, que assim não se apresentaria aos olhos na cor branca do mármore, mas coloridas, acrescenta novos elementos a esta discussão, afinal o próprio Philippe Jockey (2015) aponta, em seu estudo sobre o assunto, que havia critérios diferenciados, na pintura de estátuas de mármore, no caso de se representarem figuras divinas ou humanas.

Nas cenas em que a representação da morta segura um sistro, acaba-se vinculando a ela este instrumento, que ela poderia ter usado durante rituais, inclusive tocando-o. Agora, quando o pintor a representa propriamente tocando, pergunto-me se não quer representar algo mais, como se representasse a performance musical no plano espiritual, no além-túmulo.

Contexto festivo: casamento e dança

Em uma *pelike* ápula hoje em Copenhague, o pintor representa, no plano principal, uma cena de celebração de matrimônio, e, na cena superior, mostra uma parte da música e da dança que animavam a festa (Figura 20). As possibilidades musicais são variadas, visto serem representados quatro instrumentos (*aulos*, cítara retangular ápula, harpa e sistro ápulo). A ênfase está na coreografia da dança com véu, acompanhada pelo *aulos*, não se descartando que a musicista da direita produza alguns acordes de acompanhamento com a harpa. A *auletris* acompanha a moça que performa a dança com véu, a qual tinha entre seus contextos de performance os festejos nupciais (Vergara Cerqueira, 2023). A presença do sistro, no chão, entre os demais instrumentos, é uma menção a que em algum momento da festa a harpista poderá trocar de instrumento, passando a tocar o sistro.

Em um lécito conservado em Essen (Fig. 8), temos novamente a performance da dança com véu, ligada à festa de casamento. Aqui o acompanhamento musical não é feito com o *aulos*, como na *pelike* de Copenhague, mas com o próprio sistro ápulo, evidenciando sua capacidade, em termos de recursos musicais e sonoros, para acompanhar uma dança altamente expressiva.



Figura 20. Música e dança durante festa de casamento: mulher sentada toca *aulos*, acompanhando dança com véu; mulher com harpa; no chão, sistro e *lyra*. *Pelike* ápula de figuras vermelhas. Pintor da Dançarina de Copenhague. c. 340-320 AEC. Copenhague, National Museum, VIII 316 (B 154). Foto: Nora Petersen - CB-BY-AS - ©National Museum of Denmark.

Contexto artístico

Refiro-me aqui ao contexto em que a performance musical é o fim em si mesma. Em um lécito ápulo no estilo di Gnathia, apesar do mal estado de conservação, podemos discernir uma mulher tocando *aulos*; mas nosso interesse maior aqui é o sistro, repousando no chão, em frente da *auletris* (Fig. 21). O pintor preocupou-se em caracterizar a elaboração da sua vestimenta – uma elegante túnica vermelha com mangas longas e detalhes em amarelo, nos punhos e no peito, com um manto amarelo sobre as costas, cujas pontas perpassam o vestido, entrelaçando-se no busto. Isso indica um contexto formal de performance, com caráter mais profissional, apontando para uma apresentação artística, onde a música é o objetivo em si. A presença do sistro neste contexto afasta-se de uma interpretação simbólica, baseada em seu valor místico, sendo mais pertinente pensar que esteja ali para indicar a possibilidade de que esta mesma musicista, que ora se apresenta no *aulos*, em outro momento possa empunhar o sistro ápulo para tocá-lo. Portanto, uma alternância de instrumentos análoga à da harpista da *pelike* de Copenhague.



Figura 21. Mulher toca *aulos*; sistro ápulo no chão. Lécito ápulo no estilo di Gnathia. Pintor da Rosa. Grupo de Konnakis (Webster, 1968, p. 11, n. 8). c. 350-340 AEC. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, 80915. Foto: Autor, 2014.

Um vaso campânico de uma forma muito singular, conservado também em Nápoles, reforça a possibilidade de que ocorressem recitais de sistro ápulo, em contexto de atuação de músicos profissionais (Fig. 22)¹¹. Trata-se de um recipiente para conter azeite em forma de uma manilha fechada nas duas extremidades, com quatro pezinhos, um bucal acima para inserir o conteúdo líquido e uma torneirinha. O vaso possui decoração com temática musical em suas quatro faces: nas laterais, lado A) duas mulheres sentadas, uma com cítara helenística; lado B), um ator vestido de sátiro dançando, acompanhado por um

¹¹ Salapata (2002, p. 418, nota 41) identifica como *askos* e o dá como perdido. Entretanto, informo que o vaso se encontra na reserva técnica do Museu Nacional de Nápoles, onde pude fotografá-lo e examiná-lo em 2014.

auletes vestindo *chiton*; na cena da frente, lado C), o mesmo ator vestido de sátiro, levando em cada mão um tubo de *aulos*; e, atrás, lado D), um músico, coberto por um manto púrpura com a barra ornamentada com motivo preto, com um sistro ápulo.



Figura 22. Quatro cenas musicais: mulher citarista; ator sátiro dançando; ator sátiro com *aulos*; músico tocador de sistro ápulo. Vaso campânico de figuras vermelhas. Nápoles, Museo Nazionale, 82480. Foto: Autor, 2014.

Bem, este músico está voltado para a esquerda, com o tórax voltado para quem o observa, e com os braços abertos: com a esquerda segura o sistro ápulo e com a direita uma espécie de *plektron*, dispositivo comum para tocar instrumentos como a *lyra* ou a *kithara* – neste mesmo vaso, vemos a mulher com cítara helenística segurando um dispositivo deste tipo, muito parecido com o que vemos na mão do tocador de sistro ápulo. Trata-se de uma imagem completamente surpreendente! Sua posição parece ter sido escolhida pelo pintor para congelar o momento em que o músico é aplaudido pelo público, quando não

aclamado vencedor, dentro de um esquema iconográfico de representação do *kitharoidos* conhecido da pintura de vasos áticos desde a técnica de figuras negras no século VI. Agora, usar um *plektron* para tocar o sistro ápuło não é algo conhecido de qualquer outro exemplo da iconografia vascular italiota, lembrando que, a princípio, temos que a presença do sistro nos vasos campânicos e paestanos se dá sobretudo entre pintores que revelam influência apulizante, talvez migrados da Apúlia. Aqui, podemos colocar diferentes perguntas, até mesmo opostas entre si. O instrumento teria sido tão aceito nas cidades gregas da Campânia ao ponto de apreciarem ouvir apresentações musicais públicas? Sua condição de instrumento musical seria assim tão prestigiada? Mas para que serviria este *plektron*? Será que o pintor tinha ouvido falar da fama deste instrumento, sem ter compreendido bem a sua especificidade, mas quis mostrar sua notoriedade, incluindo-o em uma cena que sugere um recital de sistro ápuło? Por enquanto, difícil ir além das perguntas, mas fato é que o pintor representou sim uma situação de apresentação musical do sistro ápuło em público e em contexto formal.

Um aspecto da dimensão artística do sistro ápuło trazido pelos pintores de vaso é a possibilidade de sua combinação com o *aulos*, seja como execução sincrônica, em *sinaulia* – conceito que podia significar dois *auloi* tocando ao mesmo tempo (Aristófanes, *Cavaleiros*, vs. 10) ou quando dois ou mais instrumentos diferentes tocam simultaneamente (Ateneu 617f-618b; Norquist, 1994; Vergara Cerqueira, 2001, p. 93; 246-253). Esta é uma questão complexa na interpretação iconográfica. Por muito tempo, a historiografia da música grega estabeleceu o princípio de que a música da Grécia antiga era exclusiva ou quase integralmente monódica. Entretanto, havia o conceito de *sinaulia* nos textos antigos, mesmo que desconhecido da maioria na época, e há uma quantidade expressiva de cenas pintadas em vasos gregos antigos que mostram dois instrumentos sendo tocados ao mesmo tempo.

Diante de uma cena com dois ou mais personagens tocando diferentes instrumentos ao mesmo tempo, muitos iconografistas, considerando o princípio há muito estabelecido da monódia (Reinach, 1926, p. 69-71), do uníssono (Platão, *Leis* 812d), optaram por entender que os instrumentos representados são tocados em separado, em momentos diferentes. O pintor, conforme esta linha de interpretação, gostaria de representar a gama de possibilidades de instrumentos, de sons, a serem apreciados em determinada situação (Buschor, 1943, p. 71; Bundrick, 1998, p. 28; Lissarrague, 1987, p. 37-9, fig. 21; Bessi, 1997, p. 147, nota 84). Não aceitam assim que o pintor de vasos possa registrar uma prática musical cotidiana, eventualmente desaconselhada por teóricos moralizantes da prática musical, que estavam por via de regra em dissintonia com o gosto popular e que igualmente repudiavam, por exemplo, a heterofonia (Platão, *Leis*, 812d-e; ver West, 1992, p. 205-207). Entendo, na contramão destas interpretações, que é preciso enxergar o potencial desafiador da iconografia:

O fato que nos incomoda nessa interpretação é o desafio da informação imagética, que nos convida a questionar a visão geral que se tem sobre o império da monofonia na música grega antiga, levando-nos ao questionamento sobre a relação entre as formas reais das práticas sociais e culturais e suas formas recomendadas ou exigidas pelos valores ideológicos, morais e estéticos vigentes (Vergara Cerqueira, 2001, p. 317).

De fato, conforme Ateneu 618f, o comediógrafo Antífanos (408-334 AEC), em sua obra *O tocador de aulos*, explica que a *sinaulia* podia se dar quando dois *auletai* tocam ao mesmo tempo ou quando se alternam. Platão, em *Leis* 765b, reconhece duas formas de apresentação de instrumentos musicais nos concursos oficiais em Atenas: a primeira, em que o músico toca sozinho, solo, e nomeia esta performance solo como monódia; e a segunda, em que dois ou mais músicos se apresentam tocando ao mesmo tempo instrumentos diferentes harmonizados entre si, que ele chama de *sinaulia* (μονωδιῶν τε καὶ συναυλιῶν). Ateneu, em 617f, discorre também sobre a parceria entre o *aulos* e a *lyra* (Περὶ δὲ τῆς αὐλῶν πρὸς λύραν κοινωνίας), citando Éfipos de Olinto (séc. IV), em

Mercadoria, o qual afirma que a música da *lyra* e do *aulos* são parceiras no palco.

Gullög Nordquist (1994, p. 241-56; 1992, p. 81-93) ousou utilizar a iconografia como ferramenta para questionar um dos preceitos básicos da historiografia da música grega antiga, o primado da monofonia: apresentou provas bastante consistentes acerca da prática da *sinaulia* nas procissões, ou seja, a combinação de instrumentos diversos ultrapassando a simples monódia.

A iconografia ápula revela um gosto pela parceria musical entre o *aulos* e o sistro ápulo. Mas podemos caracterizá-la como *sinaulia*? Para tal, não podemos ter um instrumento melódico acompanhado de um instrumento apenas percussivo, sem recursos melódicos. Por via de regra, o sistro ápulo é entendido como um idiofone incapaz de produzir variedade tonal, portanto, sem variação de tom, produtor de sons monótonos rítmicos. Nesta acepção, a combinação “*aulos* + sistro ápulo” não constituiria uma forma de *sinaulia*. Entretanto, Gina Salapata (2002, p. 419) considera possível que o sistro ápulo seja um aperfeiçoamento do antigo calcofone herdado dos fenícios e presente na Itália meridional desde o século VIII, e que, pelos conhecimentos das possibilidades melódicas de discos e outros metálicos, “pode ter se transformado em um instrumento sofisticado capaz de produzir tons diferentes por meio de variedade de afinação”.

Assim, alguns vasos di Gnathia, ao retratarem esta combinação, como em uma *oinochoe* hoje no Hermitage (Fig. 23), teriam interesse em mostrar a possibilidade da performance da *sinaulia* com estes instrumentos, o que seria considerado uma expressão musical muito própria à Itália meridional, portanto, com potencial identitário de despertar alguma forma de orgulho cultural, daí seu destaque na iconografia.

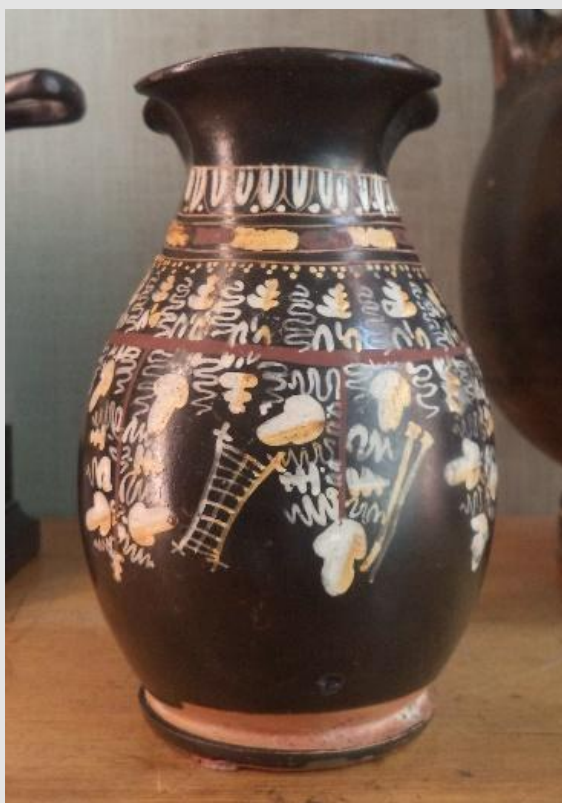


Figura 23. Sistro ápulo e *aulos*, abaixo de uma videira que se estende sobre uma armação horizontal, sustentada por três hastes, repletas de cachos de uva. *Oinochoe* ápula em estilo di Gnathia. Círculo do Pintor da Rosa (Elena Ananich, 2008). c. 340-330 AEC. Saint Petersburg, Hermitage, B 647 (coleção Pizzati, 1266; St. 1020). Foto: Autor, 2017.

Uma *chous* conservada em Manchester¹², atribuída igualmente ao círculo do Pintor da Rosa, traz uma variação do tema: sob uma videira horizontal sustentada por duas hastes, em forma de Π, vemos à esquerda o sistro e à direita o *aulos*, e, no meio, uma cabeça de mulher, tal como na *hydria* da Villa Giulia (Fig. 9). Esta cabeça pode ser uma projeção da falecida, que em vida praticaria estes instrumentos, colocando a cena no além-túmulo, onde as esperanças alimentadas em Dioniso estão simbolizadas pelos cachos de uva; mas, ao mesmo tempo, associa-se assim à proteção espiritual de Afrodite, reforçando assim o seu sentido inexoravelmente nupcial e funerário, e alinhando-se com a forte

¹² *Oinochoe* ápula, tipo *chous*, em estilo di Gnathia. Grupo da Harpa de Nápoles D. (Webster, 1968, p. 17, n. 10, pl. IIe), “Possivelmente no círculo do Pintor da Rosa” (Green, 1968). c. 350-340 AEC. Manchester, Manchester Museum, University of Manchester (ancient Whitworth Institute), inv. 37334 (IV D 26).

vinculação local aos cultos a Afrodite, como as Adônias (Salapata, 2001; 2002) aspecto fortemente sustentado na iconografia (Smith, 1976: 137).

Recebido em: 24/09/2025 - Aceito em: 15/10/25

Referências

Fontes

Aristóteles. Política. Tradução, Introdução e Notas de Mário da Gama Kury. 2^a ed. Brasília: Editora da UNB, 1985.

Athenaeus. The Deipnosophistai. Tradução de C. D. Younge. Londres: H. G. Bohn, 1854.

Athenaeus. The Deipnosophistai. Tradução de Charles Burton Gullick. Cambridge: Harvard University Press; Londres: William Heinemann, 1927.

Julius Pollux, Onomasticon, ed. by W. Dindorf. Leipzig: Kühn, 1824.

Platão. As Leis. Tradução e notas de Edson Bini e Dalmo de Abreu Dallari. São Paulo: Edipro, 2021.

Pollux. Onomasticon: e codicibus ab ipso collatis denuo eddit ed adnotavit Ericus Bethé. Leipzig: Teubner.

Referências bibliográficas

ANANICH, Elena. Corpus Vasorum Antiquorum. Russia. The State Hermitage Museum. St. Petersburg. Gnathia Vases. Russia XIII, Hermitage VI. Union Académique Internationale. Roma: L'“Erma” di Bretschneider, 2008.

BAGGIO, Monica. I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV sec. a.C. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003.

BELLIA, A. A female musician or dancer of Iron Age in Southern Italy? AMS Acta. Contributi di ricerca dell'Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2011.

_____. Considerazioni sugli strumenti musicali e oggetti sonori nell'Italia meridionale e in Sicilia dall'età arcaica all'età ellenistica. *Sicilia Antiqua*. An International Journal of Archaeology, n. 7, 2010, p. 79-118.

BESSI, Benedetta. La musica del simposio: fonti letterarie e rappresentazione vascolari. *AION, Annali Di Archeologia E Storia Antica*, 3, 1997. p. 137-152.

BOTTINI, Angelo. I popoli apulo-lucani. In: *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. JC. Actes de la table ronde de Rome (19-21 novembre 1987)*. Rome: École Française de Rome, 1990. pp. 155-163. (Publications de l'École française de Rome, 137)

BUNDRICK, Sheramy. Expression of Harmony: Representations of Female Musicians in Fifth-Century Athenian Vase Painting, Ann Arbor, Michigan, 1998.

BUSCHOR, Ernst. Satyrtänze und frühes Drama. *SBMünchen*, 1943, 5, p. 71-73.

CARPENTER, T.H. Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery. *American Journal of Archaeology*, 113, 1, 2009, p. 27-38.

CHRISTMANN, Eduardo. *Representações do sistro ápulo na iconografia dos vasos ápuolos do século IV a.C. e suas relações com o culto de Afrodite*. Trabalho de Conclusão de Curso. Bacharelado em História. Universidade Federal de Pelotas, 2018.

CUMONT, Franz. Disques ou miroirs magiques de Tarente. *Revue archéologique*, 1917, p. 87-107.

DENOYELLE, Martine; IOZZO, Mario (eds.). *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile: productions coloniales et apparentées du VIIIe au IIIe siècle av. J.-C.* Manuels d'Art et d'Archéologie antiques. Paris: Picard, 2009.

DENOYELLE, Martine; POUZADOUX, Claude; SILVESTRELLI, Francesca. Mobilità dei pittori e identità delle produzioni. Ricerche sulla ceramica italiota. Nápoles: Centre Jean Berard, 2018.

ESPOSITO, Arianna; Pedrina, Marta. Autour du naiskos. In: Schmaltz, Bernhard; Söldner, Magdalene (orgs). Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24.-28. 9. 2001 (Konrad Schauenburg gewidmet zum 80. Geburtstag am 16.4.2001). Kiel: Christian-Albrechts-Universität, 2003, pp.182-184.

FRONING, H. Katalog der griechischen und italischen Vasen. Museum Folkwang Essen, Essen, 1982.

GREEN, J.R. Some Painters of Gnathia Vases. Bulletin of the Institute of Classical Studies, University of London, 15, 1968, p. 34-50.

HERMANY, A.; Leguilloux, M.; Chaukowiski, V.; Petropoulou, A. Sacrifices, Grèce. In: THESAURUS CULTURS ET RITUUM ANTIQUORUM (ThesCRA), I: Processions – Sacrifices – Libations – Fumigations – Dedications. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005, p. 68-69.

HOFFMANN, Andreas. Frauenköpfe im Blütenkelch. Überlegungen zur Bedeutung einer Themengruppe der Unteritalisch-rotfigurigen Keramik. In: Hitzl, Konrad (org.). KERAMEIA. Ein Meisterwerk apulischer Töpferkunst. Studien dem Andenken Konrad Schaeunburg gewidmet. Antikensammlung, Kunsthall, Kiel, 2011, p. 124-129.

JOCKEY, Philippe. Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental. Paris: Belin, 2015.

KEULS, Eva. The Apulian 'Xylophone': a misterious musical instrument identified. American Journal of Archeology, 83, 1979, p. 476-477.

Kunst der Antike. Auktion 7. Privatsammlungen aus der Schweiz, Belgien, Deutschland und weiter Besitz. Alter Orient, Ägyptische, Griechische,

Etruskische, Römische Kunstwerke (Cahn Auktionen AG, 5 November 2011), 2011.

LANDELS, John G. Music in Ancient Greece and Rome. London & New York: Routledge, 1999, p. 81-85.

LISSARRAGUE, François. Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec. Paris: Adam Brio, 1987.

MAAS, Martha; Snyder, Jane McIntosh. Stringed Instruments of Ancient Greece. New Haven: Yale University Press, 1989.

NELSON, Jane Gray. 'Xylophones' on Gnathia Vases. Bulletin Antike Beschaving. Organ van de Vereniging Antieke Beschaving, 61, 1986, p. 30-33.

NORDQUIST, Güllog. The salpinx in Greek cult. In: Ahlbäck, T. (ed.), Dance, music, art and religion, Based on papers read at the Symposium on Dance, Music and Art in Religions Held at Abo, Finland, on the 16th-18th August 1994, Abo/Estocolmo, 1994, p. 241-56.

_____. Some notes on musicians in Greek cult. Kernos, Supl. 1, 1992, p. 81-93.

PROST, F. L'odeur des dieux en Grèce ancienne. Encens, parfums et statues de culte. In: Bodiou, L.; Frères, D.; Mehl, V. (eds.). Parfums et odeurs dans l'Antiquité. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 97-103.

Reinach, Théodore. La musique grecque. Collection Payot. Paris: Payot, 1926.

RUMSCHEID, Frank. Zur Interpretation der 'Frauenköpfe'. Bentz, Martin; Rumscheid, Frank. Corpus Vasorum Antiquorum. Deutschland. Göttingen, Archäologisches Institut der Universität. Band 1. Deutschland, Band 58. Union Académique Internationale. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, p. 15-16.

SALAPATA, Gina. "The 'Apulian sistrum'. Monotone or 'Melodic' ?". Hickmann, Ellen; Kilmer, Anne D. & Eichmann, Ricardo. (eds.) Studien zur

Musikarchäologie III. Rahden, Westfalen: Verlag Marie Leidorf, 2002, pp. 415-428.

_____. “Τριφύλητος’ Ἀδωνίς: An exceptional pair of terra-cotta arulae from South Italy”. *Occasional Papers on Antiquity* (Studia Varia from J. Paul Getty Museum, vol. 2). Los Angeles, 10, pp. 25-50, 2001.

SCHAUENBURG, Konrad. *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei. Band XIII*. Kiel: Verlag Ludwig, 2010.

_____. *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei. Band IV-V*. Kiel: Verlag Ludwig, 2002.

SCHNEIDER-HERRMANN, Gisela. Die ‚kleine Leiter‘. Addenda zum Xylophon auf italischen Vasen. *Bulletin Antike Beschaving. Organ van de Vereniging Antieke Beschavingh*, 1977-1978, p. 52-53.

_____. Das Xylophon in der Vasenmalerei Süd-Italiens. In: *Festoen. Opgedragen aan A.N. Zadocks-Josephus" Jitta bij haar zeventigste verjaardag*, *Scripta Archaeologica Groningann*, 6, Groningen: H.D. Tjeenk Willing, 1976, p. 517-526.

_____. Spuren eines Eroskultes in der italischen Vasenmalerei. *Bulletin Antike Beschaving. Organ van de Vereniging Antieke Beschaving*, 45, 1970, p. 86-117.

SIMON, E.; SARIAN, H.; MELANEZI, S. Fumigations. In: *THESAURUS CULTURS ET RITUUM ANTIQUORUM* (ThesCRA), I: Processions – Sacrifices – Libations – Fumigations – Dedications. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005, p. 258-259.

SMITH, H.R.W. *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*. Berkeley and Los Angeles: 1976.

THORN, J.; M. Glascock. New Evidence for Apulian Red-Figure Production Centres. *Archaeometry* 52, 5, 2010, p. 777–795.

TRENDALL, Arthur Dale. *Second Supplement to the Red-figured vases of Apulia*. Londres: University of London Press, 1991.

_____. *The Red figure vases of South Italy and Sicily*. Nova York: Thames and Hudson, 1989.

_____. *The Red-Figured Vases Lucania, Campania and Sicily*. Oxford Monographs on Classical Archaeology. Oxford: Clarendon Press, 1967.

_____; CAMBITOGLU, Alexander. *The Red-figured vases of Apulia. Volume II. Late Apulian*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

_____. *The Red-figured vases of Apulia. Volume I. Early and Middle Apulian*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. *Devoção a Eros e Afrodite nos Rituais de Iniciação Amorosa na Pintura dos Vasos Ápulos (séc. IV a.C.)*. In: Maria Regina Candido (Org.). *Religião, conectividade e conflitos no Mediterrâneo antigo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2024a, p. 72-92.

_____. *Espelho como objeto místico na Antiguidade grega: entre o oráculo dos mortos, o culto funerário e os cultos a Eros e Afrodite*. In: José Petrúcio de Farias Júnior; Maria Aparecida de Oliveira Silva (Org.). *Ciência e superstição na antiguidade*. Teresina, Piauí: Edufpi, 2024b, p. 39-72.

_____. *Como se denominava a cítara retangular ápula?* In: Vergara Cerqueira, Fábio; Carderaro, Lidiane (eds.). *Música do Mundo Antigo: perspectivas multidisciplinares*. Pelotas: Ed. UFPel, 2024c, p. 49-77.

_____. *The veiled dance on Apulian vase-painting (4th c. BCE): space and meaning, performance context and musical accompaniment*. In: Angela Bellia (org.). *Dance, Space, Ritual. Material Evidence of Dance Performance in the Ancient World*. Pisa - Roma: Fabrizio Serra Editore - Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2023, 7, p. 140-167.

_____. Prenuptial rites in Apulian vases. Movements, gestures, objects and locations (4th century BC). In: Giorgio Ferri (org.). *Ritual movement in Antiquity (and Beyond)*. Brescia, Itália: Morcelliana, 2022, p. 148-177.

_____. Música, identidade e hibridismo na Apúlia: evidências da ceramologia, iconografia e organologia. In: Sotuyo Blanco, Pablo (org.). *Estudos de Iconografia Musical na Transversalidade*. Salvador: Edufba, 2021a, p. 25-44.

_____. The ‘Apulian cithara’ on the Vase-Painting of the 4th c. BC: Morphological and Musical Analysis. *Telestes. An International Journal of Archaeomusicology and Archaeology of Sound*, I, 2021b, p. 47-70.

_____. O sistro ápuilo, a morte e os mortos nos vasos italiotas (séc. IV a.C.). In: Maria Aparecida de Oliveira Silva; Camila Diogo de Souza (orgs.). *Morte e vida na Grécia Antiga: olhares interdisciplinares*. Teresina, Piauí: EDUFPI, 2020, p. 274-311.

_____. Iconographical Representations of Musical Instruments in Apulian Vase-Painting as Ethnical Signs: Intercultural Greek-Indigenous Relations in Magna Graecia (5th and 4th centuries B.C.). *Greek and Roman Musical Studies*, 2, 2014a, p. 50-67

_____. The presence of music in Greek worship: an iconographical approach. *Chaos e Kosmos*, XV, 2014b, p. 01-40.

_____. Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (550-400 a.C.). O testemunho dos vasos áticos e de textos antigos. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, 2001.

WEBSTER, T.B.L. Towards a classification of Apulian Gnathia. *Bulletin of the Institute of Classical Studies, University of London*, 15, 1968, p. 01-33.

WEGNER, Max. *Das Musikleben der Griechen*, Berlim: De Gruyter, 1949.

WEGNER, Max. Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums. Griechenland. Leipzig. Deutscher Verlag für Musik, 1963.

WEST, Martin. Ancient Greek Music. Oxford: University Press, 1992.

ZANCANI-MONTUORO, P. Francavilla Marittima, Necropoli. I. Tre notabili enotrii dell'VIII secolo a.C. Atti della Società Magna Grecia, 1974-1976, 15-17, p. 9-106.

ZEVI, Fausto; Dema, Filippo; Nuzzo, Elsa; Rescigno, Carlo; Valeri, Claudia (orgs.). Museo archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale. Cuma. Napoli: Electa Napoli, 2008.

A Representação da Musette e da Trompa de Caça na Azulejaria Portuguesa: Iconografia Musical e Influências Culturais (Séculos XVII-XVIII)

The Representation of the Musette and the Hunting Horn in
Portuguese Azulejo Art: Musical Iconography and Cultural Influences
(17th–18th Centuries)

Luzia Aurora Rocha¹

Resumo

Este estudo aborda a representação de instrumentos musicais aerofones na azulejaria portuguesa, sendo o olhar direccionado para a musette e a trompa de caça. A musette, instrumento associado à nobreza francesa, aparece em painéis portugueses, embora não haja evidências concretas de seu uso no país. Já a trompa de caça, devido à sua ligação com a aristocracia e a prática venatória, é amplamente representada em diversos espaços portugueses do século XVIII. A análise comparativa com fontes iconográficas europeias permite identificar diferentes modelos e compreender a influência cultural dessas representações.

Palavras-chave: *Musette*, trompa de caça, azulejaria portuguesa, iconografia musical, aerofones.

Abstract

This study explores the depiction of aerophone instruments in Portuguese azulejo art (ceramic tiles), with a particular focus on the musette and the hunting horn. The musette, an instrument associated with the French nobility, appears in Portuguese tile panels, although there is no concrete evidence of its use in the country. The hunting horn, closely linked to the aristocracy and venatory traditions, is widely represented in various Portuguese settings of the 18th

¹ CESEM/NOVA FCSH.

century. A comparative analysis with European iconographic sources helps identify different models and provides deeper insight into the cultural significance of these representations.

Keywords: *Musette*, hunting horn, Portuguese azulejo, music iconography, aerophones.

Introdução

A organologia, ramo da musicologia dedicado ao estudo dos instrumentos musicais na sua vertente anatómica, de funcionamento e nos seus contextos históricos, culturais e sociais, desempenha um papel essencial na compreensão das práticas musicais e de sua relação com a sociedade. O estudo dos instrumentos não se restringe apenas a questões de morfologia e funcionamento, mas também à sua função social, simbologia, circulação e representação em diferentes suportes artísticos. Entre esses suportes, o azulejo barroco português constitui uma fonte valiosa para o estudo da história da música, permitindo a reconstrução de cenários sonoros e a análise de como determinados instrumentos foram apropriados e re-significados ao longo do tempo. Refere Libin, no artigo “Organology”:

“(…) The study of musical instruments in terms of their history and social function, design, construction, and relation to performance. Organology has interested scholars since at least as early as the 17th century. Praetorius, in his *Syntagma musicum* ii (1618) provided an important section on instruments, including some non-Western types, with realistic illustrations drawn to scale (*Theatrum instrumentorum*, 1620). Other technical discussions appear in the encyclopedic works of Mersenne (1636) and Kircher (1650). Modern organologists and reproducers of historical instruments (who might be called ‘applied organologists’) have benefited from the observations of such early scholars, particularly in cases where well-preserved original instruments are rare or nonexistent. In addition to providing practical information useful to performers and instrument makers, organologists seek to elucidate the complex, ever-changing relationships among musical style, performing practices and evolution of instruments worldwide. (...) The symbolism (...) of instruments are

subjects that organology shares with music iconography and ethnomusicology.” (LIBIN, 2001)

Em Portugal, a azulejaria desempenhou um papel fundamental na preservação de cenas da vida quotidiana e das práticas culturais das elites, tornando-se um importante veículo para a representação de elementos musicais. Do mesmo modo, foi receptáculo de gravuras e outras fontes artísticas europeias, que significavam a desejada actualização de modelos antigos e a ajuda na composição imagética integral ou parcial de temas:

“A grande maioria dos registos azulejares são cópia - seja integral, parcial, com ou sem alterações - de gravuras europeias. No entanto, encontramos algumas cenas de época e de costume português, que nos mostram que a azulejaria também espelha a realidade social e, deste modo, muito possivelmente a musical e organológica portuguesas.” (ROCHA, 2012:417)

Entre os inúmeros instrumentos retratados nos painéis de azulejos dos séculos XVII e XVIII, destacam-se a musette e a trompa de caça, dois aerofones com forte carga simbólica e social. A musette, instrumento refinado, derivado da gaita-de-foles, tornou-se um emblema da Fête Galante francesa, evocando a estética pastoril e bucólica da aristocracia. Já a trompa de caça, intimamente ligada à prática venatória, consolidou-se como um símbolo de *status* e poder, associada à nobreza europeia.

A análise dessas representações na azulejaria portuguesa permite questionar se tais instrumentos tiveram uma prática musical associada no país ou se sua presença nos painéis reflete apenas uma apropriação estética de modelos estrangeiros. Para isso, este estudo adopta uma abordagem comparativa, confrontando as imagens dos azulejos com fontes iconográficas, históricas e literárias europeias, a fim de compreender melhor a circulação e a influência desses instrumentos no contexto português.

1. Aerofones: *musette*

A *musette* foi um dos instrumentos mais proeminentes da *Fête Galante* francesa, simbolizando a vida pastoral e a Arcádia, recriada de uma forma totalmente artificial, pelos membros da corte. A escolha da *musette* pela aristocracia francesa, em detrimento da gaita-de-foles, pode estar relacionada com uma questão estética²: para fazer soar a gaita era preciso soprar, fazer bochecha e ficar com a cara deformada, o que não é de todo elegante nem apropriado para a classe alta; a *musette*, por sua vez, é uma versão refinada da gaita-de-foles, sendo que, para produzir som, é apenas necessário accionar um pequeno fole, acto este, sem dúvida, muito mais refinado.

A *musette* aparece já representada no *Syntagma Musicum* de Michel Praetorius, com o nome de ‘Sackpfeif mit dem Blassbalg’. É bastante relevante o primeiro tratado sobre a *musette* no ano de 1672. É da autoria de Pierre Bourjon de Scellery e intitula-se *Traité de la Musette, aves une nouvelle méthode, pour apprendre de soy-mesme à jouer de cet instrument facilement en peu de temps* (Lyon, 1672). Em França, destacaram-se como construtores de *musettes*, Lissieu e as famílias Hotteterre e Chédeville. Vários compositores, como por exemplo Lully, Campra e Rameau, escreveram para este instrumento (AUSONI, 2005: 387).

Em Portugal não são conhecidas quaisquer indicações - sejam elas iconográficas, literárias, musicais ou históricas - que indiquem a prática ou, até mesmo, a existência deste instrumento durante os séculos XVII e XVIII. A sua aparição em alguns painéis de azulejos contrasta com a ausência na literatura e outras fontes portuguesas da época levantando dúvidas relativamente à execução musical deste instrumento. No entanto, a hipótese mais forte é a de que estes painéis sejam apenas cópias de gravuras da época sem relação com a prática musical portuguesa.

² Indicação de Florence Getreau.

Um dos painéis, atribuído a Teotónio dos Santos, encontra-se em Lisboa numa antiga casa senhorial. O edifício é actualmente conhecido como “Caracóis da Esperança”. Outro painel, representando a mesma cena, encontra-se na nave da Capela de Nossa Senhora da Esperança em Abrunhosa do Ladário em Sátão, Viseu. Os painéis estão geograficamente muito afastados, mas não há dúvida de que se trata da mesma cena. Curiosamente, a *musette* do painel de Lisboa apresenta um erro: não tem o fole accionado com o braço, mas sim o tubo insuflador, por onde se sopra com a boca, que é característico da gaita-de-foles. No painel de Sátão não se verifica esse erro, mas o fole também não é visível.



Fig.1 *Musette*, Lisboa Foto© Luzia Rocha



Fig. 2. *Musette*, Abrunhosa do Ladário, Foto© Rosana e Marco Aurélio Brescia

Num painel da Quinta de Manique a *musette* aparece numa cena de divertimento ao ar livre onde a música se articula com a dança. Algumas damas divertem-se num baloiço. Esta cena é cópia de uma gravura de Perelli, que se encontra nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga. São visíveis o tubo melódico e o característico tubo bordão da *musette*, bem como o pequeno fole que funciona como insuflador.



Fig. 3. Perelli. Divertimentos. Gravura. © Museu Nacional de Arte Antiga



Fig. 4. Bartolomeu Antunes. Divertimentos, Quinta de Manique, Manique de Baixo. Foto©
Luzia Aurora Rocha

O seguinte painel catalogado com representação da *musette* encontra-se na Quinta dos Azulejos. Num conjunto de cenas galantes, muito inspiradas em Watteau, encontramos uma cena pastoril com um jovem tocador. Indica a autora:

A *Fête Galante* foi um género pictórico criado por Antoine Watteau (1684-1721). Watteau foi, precisamente, o primeiro pintor a submeter na Academia um quadro nesta categoria, em 1717, intitulado *Embarque para Cítera*. (...). (CALADO, 1989, p. 190) A *Fête Galante* representa jovens casais aristocratas, vestidos à moda francesa da época, divertindo-se, dançando, comendo, ou apenas conversando. Estas festas mostram-nos um lado artificial da natureza, onde nobres aparecem caracterizados e mascarados de pastores, simulando ambientes bucólicos. (...) A difusão da obra de Watteau em gravura tornou tanto o seu autor como o género amplamente famosos. Em Portugal, a sua introdução fez-se, precisamente, por via da gravura, mas também pela influência de Pierre-Antoine Quillard, pintor e gravador que esteve ao serviço de D. João V entre 1726 e 1733, considerado discípulo ou, pelo menos, continuador da obra de Watteau. (CALADO, 1989, p. 190) (ROCHA, 2021:84)



Fig.5. Desconhecido. Tocador de *musette*, Quinta dos Azulejos (Colégio Manuel Bernardes), Lumiar. Foto© Luzia Aurora Rocha

2. Aerofones: trompa de caça

A trompa de caça é um dos instrumentos mais representados na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII. Tal facto deve-se, por certo, à popularidade da caça nesta altura e ao seu papel como divertimento das classes altas e família real. A “transposição” das cenas de caça para espaços habitacionais (interiores e exteriores) e para os mais variados espaços sacros (igrejas, conventos, sacristias, mosteiros, etc.) é bastante comum.

As trompas de caça representadas nos azulejos compreendem modelos que vão desde o século XVI (por exemplo, a trompa *Dufouilloux*) até ao início do século XVIII (por exemplo, a trompa *Parforce*). Neste período, que compreende três séculos, é possível ainda encontrar outro tipo de modelos de trompa. Reginald Morley-Pegge, Frank Hawkins e Richard Merewether referem na entrada *Horn* do *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*:

“(…) By the end of the 16th century there were two types of horn, both of which influenced the hoop-like horn of the following century. The first was the so called trompe Dufouilloux, a slender, one-note hunting horn made in a crescent shape with a small coil in the middle. The second, which is far more important in the history of the horn, was considerably longer and close-coiled in helical form; it was sometimes known as the trompe Maricourt. By the early years of the 17th century, it had already attained a length of as much as 2 meters, which gave it the same pitch as the contemporary trumpet (...). These helical horns were certainly not much used in the actual hunting-field, but this is scarcely surprising when it is remembered that hunting-signals were still purely rhythmical, and that the instruments themselves were comparatively heavy as well as difficult to sound (...)” (MORLEY-PEGGE et al, 1984: 232)

É possível identificar alguns modelos de trompa muito específicos e bem decalcados da realidade. É o caso da trompa *Dufouilloux*, assim designada pela sua aparição consistente nas gravuras do tratado de caça *La Venerie* (1561) de Jacques Dufouilloux. Podemos encontrá-la em painéis da Quinta da Trindade (actual Ecomuseu do Seixal)³. Neste mesmo local encontramos representações, também em painel de azulejo barroco, da trompa *Parforce*, representações estas muito semelhantes às pinturas de Jean-Baptiste Oudry, com cenas de caça, parte das colecções do *Royal Château de Fontainebleau* em França.

O outro modelo de trompa identificado pode facilmente induzir em erro o observador. Aparentemente, parece tratar-se de uma representação de trombeta; mas trata-se de um modelo de trompa recta, usado por volta de 1670 até cerca do século XIX. Nos dias de hoje utiliza-se ainda, em Inglaterra, um instrumento semelhante na caça à raposa.

“(…) In England, the straight model came into use in the 1670s in order, it was said, to give a more penetrating note from the coverts. It was then rather longer than the 25 cm. copper horn of today’s fox hunt

³ A Quinta da Trindade, situada no Seixal, é uma propriedade histórica com origens no final do século XIV. Nesse período, a Ordem da Santíssima Trindade estabeleceu um convento no local, acompanhado pela Ermida da Boa Viagem. Ambas as edificações foram destruídas pelo terramoto de 1755. Com a extinção das ordens religiosas em 1834, a quinta foi incorporada na Fazenda Pública e mais tarde vendida em hasta pública. Actualmente, integra o Ecomuseu Municipal do Seixal, onde funciona como um dos seus núcleos.

and remained so up to the early nineteenth century. (...)” (BAYNES, 1976: 147)

(...) In the 16th and early 17th centuries the most usual types for hunting were the trompe Dufouilloux in France, a large accurate horn in Germany, and in England a straight horn similar to but rather longer than the used nowadays for fox hunting (...) (MORLEY-PEGGE, et al, 1984: 237)

Anthony Baines (BAINES: 1976:147) apresenta uma gravura de Richard Blome, *The Death of a Hart*, 1686. Richard Blome, cartógrafo e editor inglês ativo no final do século XVII, publicou em 1686 *The Gentleman's Recreation*, uma obra abrangente que explorava os passatempos da nobreza inglesa, com destaque para a caça⁴. Entre as ilustrações incluídas, destaca-se a referida gravura *The Death of the Hart* (A Morte do Veado), que retrata o momento culminante de uma perseguição de caça ao veado, a sua morte, onde a presa morta, está rodeada pelos cães de caça e por sete caçadores perfilados. Quatro deles soam estas trompas de caça rectas, e um deles segura o instrumento musical na mão. É possível encontrar representações destas trompas nos painéis barrocos portugueses, em cenas de caça.

⁴ Essa gravura é uma das várias presentes na publicação, concebidas para ilustrar as práticas cinegéticas e outras atividades recreativas da época. As ilustrações de *The Gentleman's Recreation* são reconhecidas pelo seu nível de detalhe e pela representação fiel dos trajes e costumes do período. Além disso, muitas delas traziam dedicatórias a nobres e figuras de destaque, refletindo as conexões sociais e o público-alvo da obra. Actualmente, exemplares dessas gravuras encontram-se em coleções particulares e instituições dedicadas à preservação de obras de arte do século XVII. Pela sua antiguidade e relevância histórica, são altamente valorizadas por colecionadores e estudiosos interessados na cultura e nas práticas recreativas da Inglaterra daquela época.

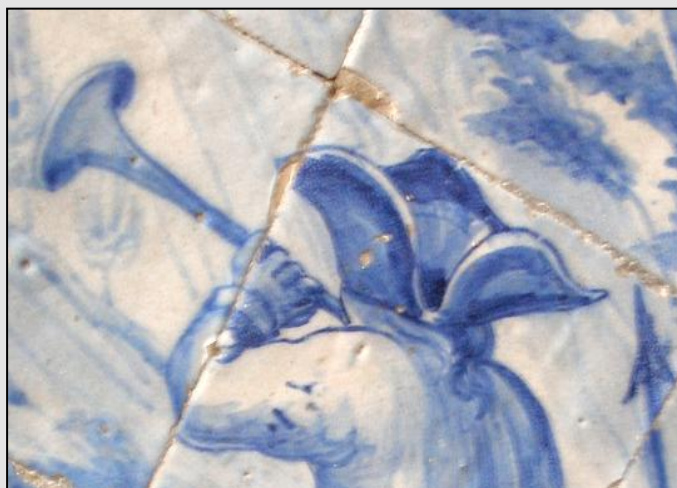


Fig. 6. Desconhecido. Trompa de caça recta, actual Messe dos Oficiais do Exército (antigo Palácio Barbacena), Lisboa. Foto© Luzia Aurora Rocha



Fig. 7. Desconhecido. Trompa de caça recta, actual Universidade de Évora (antigo Colégio do Espírito Santo), Évora. Foto© Luzia Aurora Rocha



Fig. 8. Desconhecido. Trompa de caça recta, actual Hospital de S. José (antigo Colégio de Santo Antão), Lisboa. Foto© Luzia Aurora Rocha

A variedade de trompas representadas nos azulejos é extensa. Ao realizar uma análise comparativa com outras fontes iconográficas da época é possível identificar vários outros modelos utilizados na caça. É o caso da trompa *Gross Jäger*, também referida por Baines (BAINES, 1976:146), reproduzida numa gravura de H. F. Fleming⁵, de 1719 publicada na obra *Der Vollkommene Teutsche Jäger* (O Perfeito Caçador Alemão). A presença desta gravura na obra de Fleming não significa apenas o registo dos instrumentos utilizados na caça à época, mas também a preservação de um importante testemunho das tradições e práticas musicais ligados à arte da caça na Alemanha do século XVIII. Encontramos um exemplar deste modelo em Oeiras no antigo Palácio do

⁵ Hans Friedrich von Fleming, foi um distinto oficial e autor alemão do início do século XVIII, publicou em 1719 a obra *Der Vollkommene Teutsche Jäger* (O Perfeito Caçador Alemão). Este extenso tratado sobre caça e práticas cinegéticas da época inclui várias ilustrações detalhadas, entre as quais se destaca a representação do *Gross Jäger Horn* (Grande Trompa de Caça). A gravura do *Gross Jäger Horn* retrata uma trompa de caça de grandes dimensões, tradicionalmente utilizada em caçadas reais e cerimónias. O instrumento distingue-se pela sua forma espiralada e pelos ricos detalhes ornamentais, evidenciando a relevância da caça na cultura aristocrática europeia daquele período.

Marquês de Pombal, uma das mais emblemáticas residências senhoriais do século XVIII, mandado construir por Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal e outro na outra margem oposta do rio Tejo, em Setúbal, na antiga Casa do Corpo Santo (casa de confraria).



Fig. 9 Mestre P.M.P. *Gross Jagër Horn*, antiga Casa do Corpo Santo, Setúbal. Foto© Luzia Aurora Rocha

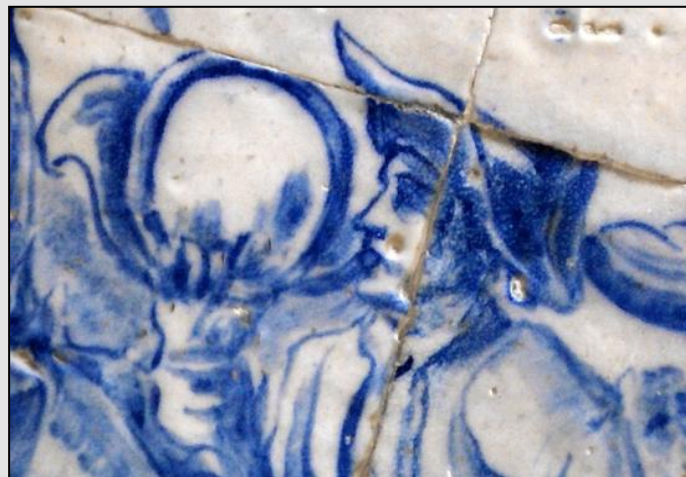


Fig. 10. Desconhecido. *Gross Jagër Horn*, antigo Palácio do Marquês de Pombal, Oeiras. Foto© Luzia Aurora Rocha

O já referido autor Anthony Baines ((BAINES, 1976:146), refere também a *Flügel Horn*, também no mesmo tratado de H. F. Fleming de 1719. Este

modelo pode ser encontrado no antigo Palácio dos Marqueses de Minas, em Lisboa.



Fig. 11. Bartolomeu Antunes. *Flügel Horn*, actual Lar da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (antigo Palácio dos Marqueses de Minas), Lisboa. Foto© Luzia Aurora Rocha

Por fim, Baines ((BAINES, 1976:146), refere a *Flügel Horn*, no mesmo tratado de H. F. Fleming de 1719. É possível identificá-la em, painéis de azulejo de Lisboa e de Sintra.



Fig. 12. Desconhecido, *Müttel Horn*, Reitoria da Universidade Técnica de Lisboa (antigo Palácio das Açaфatas), Lisboa. Foto© Luzia Aurora Rocha



Fig. 13. Mestre P.M.P., *Müttel Horn*, Palácio Nacional, Sintra. Foto© Luzia Aurora Rocha



Fig. 14. Desconhecido, *Müttel Horn*, Hospital de S. José (antigo Colégio de Santo Antão), Lisboa. Foto© Luzia Aurora Rocha

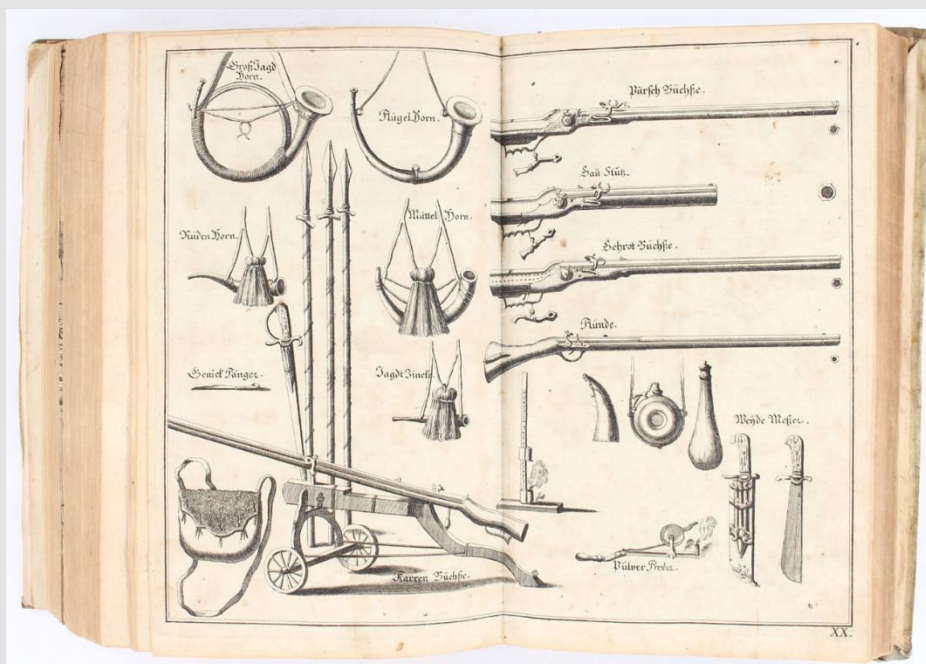


Fig. 16 **Fleming, H. F. v.** *Der vollkommene teutsche Jäger, darinnen ... die hohe und niedere Jagd-Wissenschaft vorgestellt.* 2 Teile in 1 Bd. Leipzig, Martini, 1719-1724.⁶

Janetzky e Brüchle (1988) reproduzem uma trompa de finais do século XVI (1584), uma *Hartshorn*, que se encontra fielmente reproduzida num painel de azulejos das colecções do Museu Nacional do Azulejo.

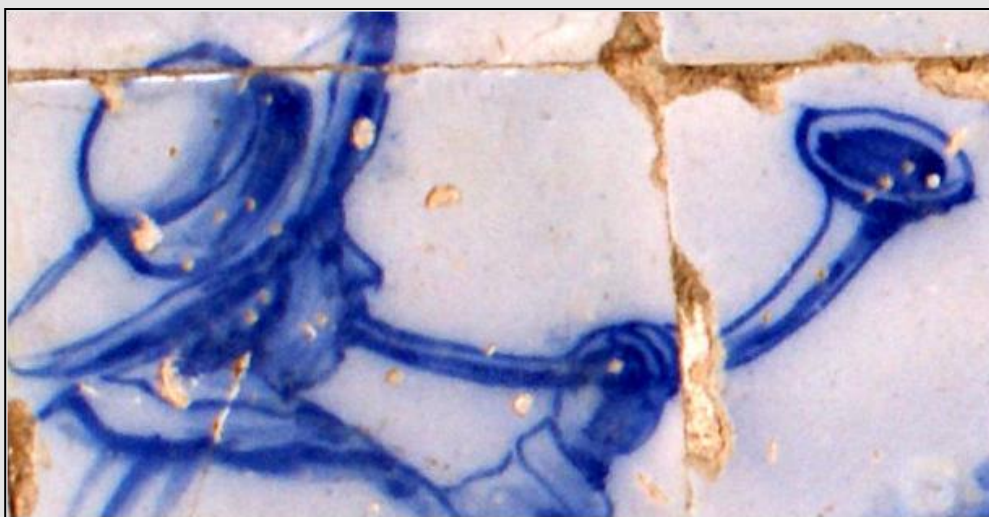


Fig. 17. Desconhecido. *Hartshorn*, Museu Nacional do Azulejo (antigo Convento da Madre de Deus), Lisboa. Foto© Luzia Aurora Rocha

Conclusão

⁶ Imagem retirada de Reiss & Sohn. URL: https://www.reiss-sohn.de/de/lose/9454-A214-854/?sale_type=SOLD_AT_AUCTION

A representação da *musette* e da trompa de caça na azulejaria portuguesa revela não só a sofisticação estética da arte azulejar, mas também a forma como a música e a cultura europeia se entrelaçaram com as estruturas sociais, culturais da época e artísticas. Através dos azulejos, é possível identificar como a arte serviu como meio de comunicação e reforço de ideais aristocráticos, propagandeando símbolos de prestígio e actividades associadas à nobreza e à corte.

No caso da *musette*, a sua presença nos azulejos sugere mais uma influência das correntes artísticas europeias da época. A ausência de documentos musicais ou históricos que a associem diretamente a uma tradição performativa portuguesa é um ponto que favorece esta análise. Como instrumento tradicionalmente ligado à cultura francesa, foi incorporada nos azulejos como uma forma de replicar e adaptar modelos estrangeiros, refletindo a globalização cultural daquele período. Este fenómeno ilustra a troca de influências entre Portugal e as grandes potências europeias, especialmente na arte, mostrando requinte e sofisticação.

Por outro lado, a trompa de caça, com seu vínculo directo à prática venatória, demonstra uma inserção real no contexto social português, particularmente entre as elites. A caça era uma atividade comum nas cortes europeias, simbolizando poder, prestígio e a conexão da nobreza com a natureza. A frequência e a diversidade dos modelos representados nos azulejos indicam um conhecimento de fontes artísticas em geral, mas também de tratados de caça em particular, o que demonstra esse instrumento tinha uma presença bem estabelecida em Portugal, refletindo o *status* social associado a essas práticas. Além disso, o estudo dos diferentes estilos e tipos de trompas nas representações permite uma compreensão mais aprofundada das trocas culturais entre Portugal, França, Inglaterra e Alemanha países com grande influência nas práticas aristocráticas venatórias da época.

Este estudo sublinha a importância da análise da organologia e da iconografia musical, proporcionando uma visão mais abrangente do papel dos instrumentos musicais e das suas representações artísticas no contexto social e cultural do século XVIII. Ao olhar para a azulejaria portuguesa, observa-se não apenas uma reflexão de práticas e símbolos da nobreza, mas também uma janela para a circulação de ideias musicais e culturais, que contribuíram para a formação de uma identidade europeia compartilhada. Assim, a azulejaria portuguesa não só preserva elementos artísticos valiosos, como também se torna uma fonte crucial para a compreensão da história da música e das influências externas na sociedade portuguesa do passado.

Recebido em: 25/08/25 – Aceito em: 10/09/25

Referências

AUSONI, A. Music in Art. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005.

BAINES, Anthony. Brass Instruments: Their History and Development. London: Faber & Faber, 1976.

GREEN, Robert A., Anthony C. Baines, and Meredith Ellis Little. "Musette (i)." Grove Music Online, 2001. Acedido em 28 de fevereiro de 2025. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019398>.

JANETZKY, Kurt, and Bernhard Brüche. The Horn. London: B.T. Batsford Ltd, 1988.

LIBIN, Laurence. "Organology." Grove Music Online, 2001. Acedido em 28 de fevereiro de 2025. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020441>.

MEUCCI, Renato, and Gabriele Rocchetti. "Horn." Grove Music Online, 2001. Acedido em 28 de fevereiro de 2025.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013353>.

MORLEY-PEGGE, R. "Horn." In *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, edited by Stanley Sadie, vol. 2, 232–247. London: Macmillan Press, 1984.

ROCHA, Luzia Aurora. O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII. PhD diss., NOVA/FCSH, 2012.

_____. "Arte azulejar barroca em Portugal: a iconografia musical vista através das influências francesa e italiana." In *Estudos de Iconografia Musical na Transversalidade*, 75–98. UFBA, 2021.

El arpa y el equilibrista: Santafé (hoy Bogotá, Colombia), c. 1680

**The Harp and the Tightrope Walker: Santafé (now Bogotá,
Colombia), c. 1680**

Egberto Bermúdez¹

Resumen

A mediados del siglo XVIII, el equilibrismo era una de las principales atracciones de los 'espectáculos misceláneos' que, usualmente finalizando con pirotecnia, eran llevados a cabo durante la cuaresma, cuando no estaban permitidas las comedias. Uno de sus aspectos fundamentales era que casi todos contaban, en mayor o menor grado, con acompañamiento musical y, por consiguiente, su industria, incluyendo la contratación de músicos y bailarines, la composición, la copia de música, así como la fabricación y el uso de instrumentos musicales reales o de utilería. Las presentaciones públicas de equilibristas, titiriteros, prestidigitadores y otros artistas del entretenimiento se convirtieron en algo muy común en plazas públicas de toda la península ibérica y en América, aunque los artistas de estos espectáculos callejeros tuvieran continuos enfrentamientos con los gobiernos municipales que buscaban mantener el antiguo monopolio de los teatros y de estos espectáculos, en especial para lograr cobrar los impuestos correspondientes. En este trabajo estudiaremos un valioso documento iconográfico que data de finales del siglo XVII y que, hasta el momento, es el único conocido en América sobre estos espectáculos. Este se refiere al periodo temprano de la consolidación del espectáculo misceláneo que hemos descrito en forma sucinta, el cual se consolida en la segunda mitad del siglo XVIII, periodo al que dedicaremos otro trabajo en elaboración.

Palavras-chave: Equilibrismo; Santafé; Espectáculos misceláneos.

Abstract

In the mid-18th century, acrobatics was one of the main attractions of the "miscellaneous shows" that, usually ending with fireworks, were held during

¹ Profesor titular, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Lent, when comedies were prohibited. A key aspect of these shows was that almost all of them, to a greater or lesser degree, featured musical accompaniment, and consequently, a whole industry developed around them, including the hiring of musicians and dancers, the composition and copying of music, as well as the manufacture and use of real or prop musical instruments. Public performances by acrobats, puppeteers, magicians, and other entertainers became very common in public squares throughout the Iberian Peninsula and the Americas, although these street performers frequently clashed with municipal governments that sought to maintain the old monopoly on theaters and these shows, especially in order to collect the corresponding taxes. In this work, we will study a valuable iconographic document dating from the late 17th century, which, to date, is the only one known in the Americas concerning these spectacles. This document refers to the early period of the consolidation of the miscellaneous spectacle that we have briefly described, a period that became fully established in the second half of the 18th century, a period to which we will dedicate another work currently in progress.

Keywords: Tightrope walking; Santa Fe; Miscellaneous shows.

A mediados del siglo XVIII, el equilibrismo era una de las principales atracciones de los ‘espectáculos misceláneos’ que incluían acrobacias, teatro de títeres (llamado ‘máquina real’), pantomimas, baile, prestidigitación, actos cómicos, animales amaestrados, ‘sombras chinescas’ y en muchas ocasiones la presentación de muñecos autómatas y la exhibición de máquinas pseudocientíficas, en su mayoría ópticas. Además, usualmente estos espectáculos finalizaban con pirotecnia². Esto se llevaban a cabo en teatros, plazas y otros recintos durante el periodo de cuaresma cuando no estaban permitidas las

² Sobre los ‘espectáculos misceláneos’ en España ver principalmente los trabajos de J. E. Varey, ‘Titiriteros y volatines en Valencia, 1585-1785’, *Revista Valenciana de Filología*, III (1953), pp. 215-76; Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid: Revista de Occidente, 1957; Varey, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, London: Tamesis Books, 1972 y Varey, *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Madrid: Tamesis Books, 1995. Ver también Francisco J. Cornejo, ‘El baile en el espectáculo misceláneo de títeres y volatines del Siglo de Oro español’, *La investigación en danza. V Congreso nacional La Investigación en Danza. Sevilla 2018*, Eds. Carmen Giménez-Morte et al., Valencia: Mahali ediciones, 2018, pp. 165-72; ‘El espectáculo misceláneo en España. 1750-1814: Los volatines’, *Fantoche*, XIV, 13 (2019), pp. 64-97 y ‘El espectáculo misceláneo en España. 1750-1814: Las pantomimas’ *Fantoche*, XV, 14 (2020), pp. 61-100.

comedias; y uno de sus aspectos fundamentales era que casi todos contaban, en mayor o menor grado, con un acompañamiento musical. Esto llevaba consigo, además de la contratación de músicos y bailarines, la composición y la copia de música y el uso y la fabricación de instrumentos musicales reales o de utilería. Todo esto ocurría en un ambiente teatral cosmopolita por excelencia, con la frecuente presencia de artistas extranjeros, primero italianos y luego, a medida que avanza la primera mitad del siglo XVIII, alemanes, ingleses, franceses, polacos y aún armenios y turcos.

Las presentaciones públicas de equilibristas, titiriteros, prestidigitadores y otros artistas del entretenimiento se convirtieron en algo muy común en plazas públicas de toda la península ibérica y en América. Sin embargo, los artistas de estos espectáculos callejeros tuvieron continuos enfrentamientos con los gobiernos municipales que buscaban mantener el antiguo monopolio de los teatros y de estos espectáculos, en especial para lograr cobrar los impuestos que debían pagar a hospitales y cofradías, que contaban con ese porcentaje cómo una de sus principales fuentes de ingresos³.

En este trabajo estudiaremos un valioso documento iconográfico que data de finales del siglo XVII y que, hasta el momento, es el único conocido en América sobre estos espectáculos (Fig. 1). Este se refiere al periodo temprano de la consolidación del espectáculo misceláneo que hemos descrito en forma sucinta, el cual se consolida en la segunda mitad del siglo XVIII, periodo al que dedicaremos otro trabajo en elaboración.

³ Sobre este tema, muy poco tratado hasta ahora, ver Carlos M. Fernández Fernández, 'Espectáculos, ópera y hospitales en España', *Revista de Musicología*, 12, 2 (julio-octubre 1989), pp. 567-89.



Figura 1. Escena central del sexto y séptimo cuerpos (Escena 11) de un biombo de nueve paneles o cuerpos; lienzo pintado y montado sobre bastidores de madera, c.1680. Bogotá, Colección privada. Fotografía: cortesía de María del Pilar López Pérez, Bogotá.

I

a) El espectáculo

El espectáculo misceláneo de que hemos hablado se generaliza en diferentes lugares de Europa en el último tercio del siglo XVII y el primer tercio del siguiente, aunque sus comienzos bien pueden ubicarse mucho antes. La tradición teatral profesional italiana que se diseminó a lo largo de Europa desde alrededor de 1560-70, llamada a partir de mediados del siglo XVIII *commedia dell'arte*⁴, incluía desde sus comienzos: música, pantomima, acrobacias, baile y

⁴ La bibliografía sobre los diferentes aspectos de la *commedia dell'arte* es inabarcable. Sus principales personajes se agrupan en los siguientes cuatro grupos de estereotipos: a) Zanni o sirvientes de ambos sexos: Arlecchino, Pulcinella, Colombina, Scapino, Brighella, Pedrolino, etc.; b) Vecchi, viejos o amos: Magnifico o Pantalone (tacaño y codicioso), Il Dottore (sabelotodo), Tartaglia (tartamudo); c) Innamorati o jóvenes amantes: Flavio, Leandro, Ortensio (hombres), e Isabella, Flaminia, Ortensia (mujeres); y un poco más adelante, d) Capitani o capitanes (fanfarrones y jactanciosos, asociados con los españoles) o su equivalente femenino

títeres⁵. En lo que se refiere a España, estos mismos componentes están presentes durante este periodo, y así lo reconoce Pellicer a comienzos del siglo XIX, indicando que ya en 1574 la compañía de Alberto Naselli (c.1540-c.1584) conocido como Zan Ganassa en España incluía ‘volatines, títeres, juegos de manos’ y tal vez acrobacias de un mono⁶. Para los siglos siguientes contamos con valiosos datos gracias a los exhaustivos trabajos de Varey y su copiosa documentación⁷.

Las láminas incluidas en los trabajos de Varey constituyen la primera documentación iconográfica reunida sobre este importante rubro de entretenimiento en España. En general, la iconografía del equilibrismo y el baile en la maroma⁸ es poco frecuente en el arte europeo, y para su periodo más temprano (siglo XVII) está constituida por grabados en su mayor parte toscos, algunos de los cuales se usaban como hojas volantes para promocionar dichos

La Signora (vivaz y violenta). Estos últimos personajes, no presentes en la primera época, se desarrollan en el siglo XVII. La primera compañía de estos profesionales se estableció en Padua en 1545 y las actrices ganaron su espacio en ellas dos décadas después, alrededor de 1566. Desde sus comienzos, diferentes compañías itinerantes iniciaron la dispersión del género en Italia y a través de toda Europa, principalmente en Francia, Alemania, España, Inglaterra y Austria. Ver Kathleen Marguerite Lea, *Italian popular comedy: a study in the Commedia dell'arte, 1560-1620, with special reference to the English stage*, New York: Russell & Russell Inc., 1962, 2 vols. (publicado originalmente en 1934); M. A. Katrizky, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam/New York: Editions Rodopi, 2006 y Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino: Einaudi, 2014.

⁵ Nino Pirrotta, ‘Commedia dell’arte and Opera’, *The Musical Quarterly*, 41, 3 (1955), pp. 305-324 y Winifred Smith, *The Commedia dell’arte: A Study in Italian popular comedy*, New York: The Columbia University Press, 1912, pp. 18, 34, 206.

⁶ Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid: Imprenta de la administración del Real Arbitrio de la Beneficencia, 1804, p. 53. Para una visión general ver María del Valle Ojeda Calvo, ‘The Iberian Peninsula’, en *Commedia dell’Arte in Context*, Eds. Christopher B. Balme, Piernario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 89-97.

⁷ Para este periodo ver especialmente ‘Titiriteros y volatines en Valencia’ e *Historia de los títeres en España, passim*.

⁸ En este periodo, el termino maroma se usaba para designar una cuerda gruesa y trenzada empleada por los marineros y para levantar objetos pesados. Ver Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Ed. Martín de Riquer, Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1993, p. 791. La etimología de maroma se remonta al siglo XIII con ‘mabruma’, (مبرومة) expresión en árabe para cuerda trenzada, ver Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ª. Ed., Madrid: Gredos, 1987, p. 383. La maroma era una cuerda trenzada de hilos de fibras vegetales, el alambre, era semejante, más delgado y fabricado con hilos metálicos.

espectáculos, en especial en Inglaterra y Alemania. En el caso de España contamos con una fuente excepcional, los diseños de las tarascas que se encuentran en el Archivo de Villa de Madrid (ver parte II)⁹. Mas adelante contamos con dibujos y cuadros reproducidos en todo tipo de publicaciones sobre el teatro, el teatro musical, el espectáculo callejero y el circo moderno, tales como las de Croft-Cooke y Coates, Cornejo y Hinterding¹⁰.

Desde su periodo más temprano el teatro profesional italiano muestra una clara conexión con la acrobacia y la música y su primera época también está conectada con la historia de la ópera, como lo reconoce –siete décadas atrás– Nino Pirrotta al afirmar que ‘ambas ramas vienen del tronco del mismo árbol’ y que no son ramas opuestas o divergentes, sino que a veces se separan o se juntan de acuerdo con factores imponderables¹¹. El teatro profesional italiano aporta varios elementos al desarrollo de la ópera, en primer lugar, su carácter de espectáculo público pagado y también la figura del autor, compositor o cantante auto-empresario; además, en forma muy significativa contribuye al surgimiento de la mujer actriz, cantante y bailarina como el centro de atracción del espectáculo.

Este último aspecto se pone de manifiesto en 1567 en Mantua, donde –gracias a la correspondencia del secretario ducal Luigi Rognà y del canónigo Antonio Ceruto– conocemos los detalles de la actuación de dos compañías de cómicos profesionales cuyas principales actrices, Barbara Flaminia (fl.1562-84) y Vincenza Armani (c.1530-69), dieron lugar la creación de dos bandos de

⁹ Varey es el primero en reconocer a las ilustraciones de tarascas y de carros alegóricos de Corpus Christi como valiosas fuentes iconográficas e históricas para los espectáculos que estudia, ver *Historia de los títeres en España*, láms. 14-22.

¹⁰ No contamos con un estudio exhaustivo de los aspectos iconográficos del equilibristismo y baile en la maroma, sin embargo, una buena colección de ilustraciones se incluye en las publicaciones de Cornejo y Robert Croft-Cooke, Peter Coates, *Circus: A Global History*, London: Paul Elek, 1976. Recientemente Erik Hinterding, curador de estampas y grabados en el Rijksmuseum de Amsterdam ha compilado una breve muestra de la colección que el museo alberga sobre este tema, ‘Acrobaten’, 1 Dec. 2016, *Stories from Erik Hinterdink, Sets*, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/set/Acrobaten--936d0b2a-2dd4-4717-bf88-08dcfa7b70f1>. Ver también Wikimedia Commons, ‘Category: Tightrope walking in art’, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tightrope_walking_in_art

¹¹ Pirrotta, p. 305.

seguidores. Una de ellas, llamada simplemente Flaminia, había comenzado su vida artística en Roma como acróbata, comediante, bailarina y cantante y en 1562 se decía que de esa forma había ‘enamorado a muchos’ y terminó siendo la esposa o compañera del mencionado Zan Ganassa y actuando en España hasta 1584. Por su parte, su contrincante Vincenza, era admirada especialmente por sus capacidades musicales (canto y composición) y su especialidad en el género pastoril. Tenía una sólida formación académica, estuvo ligada sentimentalmente a uno de los Gonzaga y muere envenenada en la vecina Cremona frizando los cuarenta años.

La gran cercanía de este ambiente teatral con la acrobacia y el equilibrista se confirma con la presencia de una ‘Sra. Angela’, actriz y acróbata que formaba parte de la compañía de Flaminia¹². Además, en mayo de 1568 el mismo Rognia escribía que en Mantua se seguían haciendo comedias y tragedias, y en otro sitio diferente, se presentaban ‘morescas con saltos milagrosos’¹³ lo que sugiere funciones separadas y simultaneas, por un lado, de teatro y por otro de baile y acrobacia. Además, el comentario le asigna a la moresca –que sabemos que ejecutaba la Flaminia– el carácter de baile acrobático y de espectáculo. Años más tarde, en 1574, el compositor Orlando di Lasso o Lassus (c. 1532-1593) viajó por Italia reclutando cantantes y acróbatas para su patrón Alberto V duque de Baviera (1528-79) y en Bologna encontró y aparentemente contrató, a uno que se hacía llamar el ‘rey de los acróbatas’, un joven que ejecutaba gran variedad de saltos, acrobacias ecuestres y en la maroma, caminaba en zancos, bailaba y se especializaba en varios tipos de esgrima¹⁴.

¹² Alessandro D’Ancona, *Origini del teatro italiano: libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, Torino: Ermanno Loescher, 1891, II, pp. 445 s. Francesca Simoncini, ‘Barbara Flaminia detta Hortensia (Roma, ante 1562-post 1584)’, *Drammaturgia*, 15, 5, (2018), pp. 251-70 y Eloisa Pierucci ‘Vincenza Armani (Venezia, 1530 ca.-Cremona, 11 settembre 1569)’, *Drammaturgia*, 15, 5, (2018), pp. 271-89.

¹³ D’Ancona, II, p. 261.

¹⁴ Philip Weller, ‘Lasso, man of the theater’, *Orlandus Lassus and his time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24-26.08.1994*, Peer: Alamire Foundation, 1995, pp. 89-127 (95).

En cuanto al público, sabemos que todas las clases sociales asistían a ellos y que en especial la aristocracia desarrolló una gran afinidad con el nuevo género. A este propósito, es ya muy conocida la descripción de la comedia ‘all’improviso’ que se escenificó en Munich el 8 de marzo de 1568 como parte de los festejos matrimoniales de Guillermo VI de Baviera y Renata de Lorena en la que participaron como autores y actores, Lasso y el músico napolitano Massimo Troiano (fl.1568-70), este último también autor de la relación bilingüe (en italiano y castellano) de esta fastuosa celebración¹⁵. En dicha comedia, al uso de la *commedia dell’arte*, Troiano –músico profesional al servicio de la corte– asumió tres papeles: a) un rustico en el prólogo, b) Polidoro, un enamorado y c) español desesperado; mientras que Lasso participó en el papel de Pantalón (o Magnifico) y algunos de los nobles asistentes asumieron papeles de menor rango social, como el Marques de Malaspina¹⁶ que hizo el papel de Camilla, la cortesana pretendida por Polidoro. Para su papel, Lasso estaba vestido ‘con un jubón de raso carmesí con calzas hechas a la veneciana y una vestidura negra larga hasta los pies’ (ver fig. 2) y entró en escena con antifaz y cantando con un laúd¹⁷.

Una escena muy semejante se puede observar en las figuras de la *commedia dell’arte* pintadas al fresco que decoran la escalera principal del castillo de Trausnitz (Landshut), la residencia del heredero de la corte bávara donde pasaron a vivir los recién casados y que fue redecorado entre 1575 y 1579¹⁸. Otros músicos de la corte hicieron otros papeles menores pero el más

¹⁵ Massimo Troiano, *Dialoghi ...* Ne quali si narrano le cose piu notabil fatte nelle nozze dello Illustriss. & Excell. Principe Guglielmo VI. Conte Palatino del Reno, e Duca di Baviera; et dell’Illustriss. & Excell. Madama Renata di Looreno, Venetia: Bolognino Zaltieri. 1569. La primera edición fue publicada solamente en italiano en Munich el año anterior, *Discorsi delli triomfi, giostre, apparati, é delle cose piu notabile fatte nelle sontuose nozze, dell’ illustrissimo & eccellentissimo signor duca Guglielmo ... compartiti in tre libri, con vno dialogo, della antichita del felice ceppo di Bauiera ...*, Monaco: Adamo Montano, 1568. La traducción al castellano fue elaborada por Giovanni (Juan) de Miranda, lingüista e hispanista español residente en Italia desde antes de 1566.

¹⁶ Posiblemente se trate de Andrea Malaspina (1544-1610) marques de Fosdinovo.

¹⁷ Troiano, *Dialoghi*, ff. 146v-53.

¹⁸ Susan Maxwell, ‘A Marriage Commemorated in the Stairway of Fools’, *The Sixteenth Century Journal*, 36, 3 (Fall, 2005), pp. 717-741, plate

prestigioso de todos, el de Magnifico o Pantalón, fue asumido por Lasso vestido como un viejo y rico comerciante veneciano¹⁹. La situación laboral de Lasso y la de la mayoría de los compositores profesionales del momento, no era la mejor, pues su empleador, el duque Alberto V, no le permitía publicar sus composiciones y en particular custodiaba celosamente los manuscritos ricamente ilustrados de su obra más reciente, una colección de salmos penitenciales (Psalmi Davidis Poenitenciales), que solo mostraba a sus huéspedes más selectos. Lasso compuso esta obra alrededor de 1560-65 y sólo la logró publicar después de la muerte de Alberto en 1584 (RISM L 952)²⁰. Ante el futuro duque y patrón ¿fue esta una buena oportunidad para que el joven marques Malaspina ‘despreciara’²¹ su alto rango y para que el no tan joven compositor y maestro de capilla ostentara su ya solida fama y prestigio?

Además de estos aspectos, en Francia, y en otras partes de Europa, la asimilación del género italiano también estuvo asociada con los charlatanes y curanderos, que ofrecían servicios médicos, dentales y terapéuticos y aprovechaban las aglomeraciones de gente que presenciaba los espectáculos misceláneos de entretenimiento para promocionar los suyos. Entre los italianos emigrados a Francia y sus descendientes se estableció la tradición de fusionar los espectáculos de acrobacia con los de títeres y aparentemente también con limpieza y operaciones dentales²².

¹⁹ Ver Martha Farahat, ‘Villanescas of the Virtuosi: Lasso and the Commedia dell'arte’ *Performance Practice Review*, 3, 2 (Fall 1990), pp. 121-37.

²⁰ Ver Florian Wieninger, notas al CD Orlando di Lasso. Musica Reservata. Secret Music for Albrecht V, Profeti de la Quinta, Dolce risonanza, Pan Classics PC 10323, 2015, pp. 7-8.

²¹ Hago alusión aquí al concepto italiano renacentista de ‘sprezzatura’, tomado como ‘actitud de ostentoso y estudiado descuido’. Ver *Treccani, Vocabolario*, <https://www.treccani.it/vocabolario/sprezzatura/> Parcialmente equivalente al francés ‘nonchalant’ usado desde mediados del siglo XVIII.

²² Pierre Baron, Gerard Cony, ‘Une famille d’opérateurs-marionnettistes les Brioché’, *Histoire des sciences médicales*, 40, 2 (2006), pp. 203-16 (205-07).



Figura 2. Anónimo, ¿Familia Francken, Amberes?, [Grupo de cómicos de commedia dell'arte. ¿I Gelosi?], París, c. 1580, óleo sobre lienzo. París, Musée Carnavalet, 108,5 x 161,5 cm.
Licencia Wikimedia Commons, CC0 1.0.

Esto también parece haber ocurrido en los territorios germanoparlantes con el ‘arlequín’ veneciano Sebastiano di Scio (c. 1650-c.1718) y su compañía, quienes desde 1696 viajaron desde Venecia a Celle, Kiel, Copenhague y Estocolmo, así como a Berlín, Leipzig, Praga, Brno y Viena. En estas ciudades, tanto en la corte como en las plazas públicas, la compañía presentó espectáculos que incluían comedias en alemán e italiano, teatro de títeres, bailes en la maroma y otras acrobacias, además de vender al público medicinas que incluían elixires y bálsamos preparados por el propio De Scio²³.

En general, el proceso que describimos es difícil de abordar por la dispersión de las fuentes, y en consecuencia resulta muy útil acudir a las fuentes iconográficas. Estas son escasas para el siglo XVII y comienzos del XVIII, pero se tornan cada vez más frecuentes hacia mediados de ese siglo y proporcionan valiosa información sobre la conformación de las tradiciones de equilibrista y

²³ M. A. Katrizky, ‘German Speaking Countries’ en *Commedia del’arte in Context*, pp. 98-105 (103-04). Para los datos biográficos de Scio ver Katy Schlegel, ‘Sebastian de Scio’, *Sachsische Biographie*, [https://saebi.isgv.de/biografie/Sebastian_di_Scio_\(um_1650-nach_1718\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Sebastian_di_Scio_(um_1650-nach_1718))

acrobacia con música y la integración del baile acrobático con los títeres y las pantomimas, momento que puede considerarse como la primera etapa en la conformación del circo moderno.

La principal fuente iconográfica para el periodo inicial del proceso mencionado es uno de los dibujos incluidos en *Le Passetemps*, obra de Jean o Jehan Lhermite (1560-c.1622) finalizada alrededor de 1602²⁴. Este manuscrito es el fruto de sus observaciones, anécdotas y experiencias como empleado – gentilhomme de cámara– de la corte española durante los reinados de Felipe II y Felipe III entre 1587 y 1602 y se mantuvo inédito durante casi tres siglos y solo fue publicado entre 1890 y 1896, con una tardía reimpresión en 1971²⁵. El dibujo de la figura 3, que fue dado a conocer por Varey en 1957²⁶, muestra en forma clara los elementos esenciales del espectáculo de acróbatas (volatines) tal y como lo practicaban los artistas italianos que lo implantaron en España, a quienes él llama ‘buratins’. La descripción y el dibujo de Lhermite se refieren a la presentación de esta pequeña compañía en la plaza ubicada frente al Real Alcázar de Madrid en la cuaresma de 1596. En efecto, el dibujo se denomina ‘Pourtraicture de Royal Palays de Madrid’, retrato del Palacio Real de Madrid²⁷.

²⁴ Para la biografía de Jean Lhermite, ver Juan Cartaya Baños, ‘Jehan Lhermite, un peón del duque de Lerma en la cámara de Felipe II’, *Cuadernos de Ayala*, 61 (2015), pp. 9-17.

²⁵ Jehan Lhermite, *Le passetemps*, vol. I, Ed. Charles Ruelens, Antwerpen: J. E. Buschmann, 1890; vol. II. Eds. Émil Ouverleaux, Jules Jean Petit, Antwerpen: J. E. Buschmann, 1896. Reimpresión: *Le passetemps*, Geneve: Slatkine Reprints, 1971, 2 vols. De aquí en adelante citaremos de esta edición. El dibujo en cuestión está incluido entre las pp. 290 y 291 del primer volumen. El original se encuentra en la Koninklijke Bibliotheek (Bibliothèque royale de Belgique) de Bruselas, Ms. II 1028, *Le passe-temps. Mémoire d'un gentilhomme de le chambre de Philippe II, de 1587 à 1602*.

²⁶ Varey, *Historia de los títeres en España*, p. 111, lám. 23. Este autor indica que la lámina que publica se encuentra en el Museo Municipal de Madrid (hoy Museo de Historia de Madrid). Este dibujo se considera ‘una reproducción’ (de fecha no precisada) del original de Lhermite, ver *Exposición del antiguo Madrid. Catalogo general ilustrado*, [Ed. Félix Boix], Madrid: Sociedad española de Amigos del Arte, 1926, p. 284. Agradezco esta información a María de los Ángeles González Pachón, Museo de historia de Madrid, Madrid, España. Los dos dibujos son diferentes en algunos detalles, especialmente algunas de las expresiones faciales y corporales de las figuras.

²⁷ Lhermite, I, pp. 289-92, lám. Además de las obras citadas, para la historia de compañías italianas como ésta y sus actuaciones por fuera de Italia durante la segunda mitad del siglo XVI, ver Pietro Coccoluto Ferrigni, *La Storia dei Burattini*, Firenze: R. Benporad & Figlio, 1902.

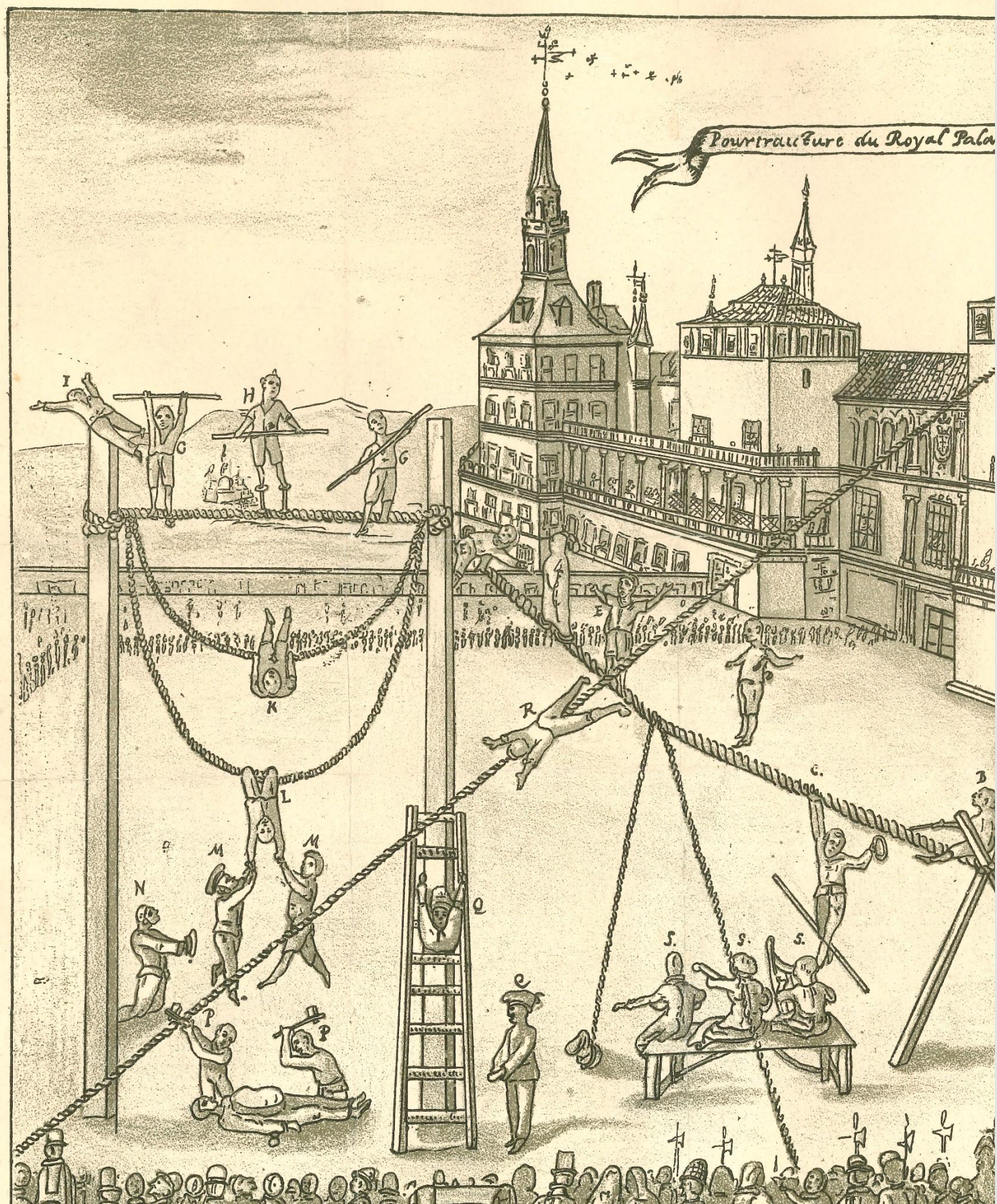




Figura 3. Dibujo. Reproducción sin fecha del dibujo titulado *Pourtraciture de Royal Palaix de Madrid*, Jehan Lhermite, *Le passetemps*, 1602, Ms. Biblioteque royale de Belgique, Bruselas. Inv. IN. 2057, 37 x 23 cm. Museo de Historia de Madrid, Madrid. Cortesía del Museo de Historia de Madrid.

Ante todo, es necesario advertir que el numero personas en el dibujo no es el número de los acróbatas de la compañía, se trata de las diferentes rutinas (llamadas suertes), equilibrios y saltos en la maroma, hechas por ellos en diferentes momentos del espectáculo²⁸. Lhermite identifica a los dos acróbatas principales como hermanos nacidos en Italia alrededor de 1574 y criados en Francia desde pequeños. Según el dibujo, a estos dos sería necesario añadir por lo menos un acróbata adicional además de los tres músicos, así que la compañía pudo haber estado compuesta por seis o siete personas. El nombre de ‘buratins’ que Lhermite asigna a los hermanos y que seguramente es el que ellos usaban, viene de Burattino, uno de los zanni o sirvientes de la commedia dell’arte que aparece en la obra de Garzoni en 1585²⁹ y está además muy bien representado en los famosos *scenari* de Flaminio Scala (1552-1624) de 1611³⁰. Garzoni indica que el gesto distintivo de Burattino era el uso de un birrete (berrettino) de donde probablemente venga su nombre. Lea lo identifica como un sirviente con elementos de rufián mientras que Crohn Schmidt lo sitúa entre los malos sirvientes (poco obedientes). En sus comedias, Scala no solo le asigna papeles de sirviente, lazarillo y hermano de otro sirviente, sino también de hortelano

²⁸ El funambulismo en grupo es posible, pero requiere ser concebido como tal, y para eso es necesario dividir, con tirantes, la maroma o el alambre en diferentes secciones, para que sobre cada una de ellas actúe un equilibrista. Históricamente, el ejemplo más destacado de equilibrista en grupo es el de la familia Wallenda, cuyos orígenes se remontan aparentemente a finales del siglo XVIII, cuyas presentaciones fueron tan exitosas como trágicas. Ver ‘Wallenda Family-The Flying Wallendas’, *Circuses and Sideshows*, <https://www.circusesandsideshow.com/performers/wallenda.html>

²⁹ Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutti le professioni del mondo, e nobili et ignobili*, Venetia: G. B. Somascho, 1583, pp. 754-55.

³⁰ Lea (I, pp. 62-65) considera que es este uno de los zanni, pero de aquellos que tienen ciertas características de rufián, mientras que Crohn Schmitt lo incluye dentro de los ‘malos sirvientes’. Ver Natalie Crohn Schmitt, *Befriending the Commedia dell’Arte of Flaminio Scala: The Comic Scenarios*, Toronto: University of Toronto Press, 2014, pp. 47-51 y Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative, overo la ricreatione comica, boscareccia, e tragica*, Venetia: G. B. Pulciani, 1611, ff. 10, 13v, 20, 31, 111v, 130,

vendedor de verduras, patrón de una casa de huéspedes y hasta de mercader con el mismo rango que Pantalón. En una de las obras mixta es sirviente y pastor³¹.

Probablemente los dos hermanos del dibujo tampoco fueron los primeros acróbatas y bailarines de maroma italianos que habían actuado en España, pues sabemos que para la fiesta de San Pedro y San Pablo (29 de junio de 1582) ‘un italiano volteó’ en el corral de La Pacheca en Madrid y siguió trabajando con sus compañeros hasta el 25 de julio, día de la fiesta de Santiago. Por otra parte, también hubo ‘juegos de manos’ y la actuación de un ‘volteador’ o acróbata en los días que siguieron hasta el 15 de agosto en el mismo corral, en donde también se hizo una representación de títeres el 18 y 19 de diciembre de ese año. En ese momento aparece otra compañía de italianos diferente a la de Ganassa, llamada de ‘italianos nuevos’ o ‘Cortesés’ actuando en el corral de La Pacheca, lo que podría indicar que el acróbata italiano había llegado con ellos a España³². La identificación de esta compañía es problemática y Smith cree que se trata de la compañía de los Uniti, presente en Mantua y Ferrara en 1580 y compuesta por el famoso Drusiano Martinelli (c.1550.c.1606), su esposa Isabella Alberghini, quien –según una carta contemporánea– cantaba con un laúd ‘con cierta gracia’ y otros integrantes que incluían unos jóvenes acróbatas que actuaban en forma ‘competente’³³. Esta y otras compañías visitaron París en la década siguiente y con ellas aparece allí Burattino, que Lea considera que era un nombre diferente que se le daba a Pedrolino, otro de los zanni³⁴.

En diciembre de 1590 actuó en Madrid ‘un volador’ pero no es específica más sobre él o en que teatro se presentó³⁵. Podría ser una errata (volador por volteador) pero puede tratarse también de la diferenciación entre los acróbatas (volteadores) y los equilibristas y bailarines de maroma que más tarde

³¹ Garzoni, p. 755

³² Cristóbal Pérez Pastor, Nuevos datos sobre el histrionismo en España en los siglos XVI y XVII. Segunda serie, Bordeaux: 1914, pp. 11-12.

³³ W. Smith, pp. 167-68 y Angelo Soletti, Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei gentiluomo ferrarese, Città di Castello: S. Lapi, 1900, pp. xcix-c.

³⁴ Lea, I, pp. 266-67.

³⁵ Pérez Pastor, *Segunda serie*, p. 21.

se comienzan a llamar ‘volatines’. En esos años las fusiones temporales y los viajes internacionales de los Gelosi, Confidenti y Uniti no son fáciles de precisar, y es algo que nos alejaría del objeto de este escrito³⁶. Baste decir que la familia de los acróbatas de 1596 en Madrid debió llegar con alguna de estas compañías a Francia y que en su país adoptivo desarrollaron las tradiciones teatrales, acrobáticas y musicales del teatro profesional italiano del momento.

Nuestro dibujo muestra la maroma o cuerda en tensión que presenta tres tramos sobre los que los equilibristas ejecutaban sus bailes y piruetas (volteos). Atravesando en forma diagonal la escena, encontramos un trecho de maroma, muy largo e inclinado, que llega al suelo desde una altura de más de cuatro pisos, y que más tarde se llegó a conocer con el nombre de ‘despeñadero’, por el que los artistas se deslizaban hasta el suelo donde también ejecutaban parte de sus rutinas. A la derecha antes del primer tramo de maroma (el más largo y ligeramente inclinado) encontramos otro despeñadero notablemente más corto, que sirve de ascenso a la maroma. Después del ascenso, el primer trecho de maroma está dividido en dos por una cuerda, lo que permitía que un equilibrista pudiera actuar en cada una de sus dos secciones. A la izquierda encontramos dos cuerdas flojas (antecesoras del actual trapecio) que complementan un tercer trecho de maroma, el más alto y el más corto de todos. A los diferentes trechos de maroma y las dos cuerdas flojas, se añadía una escalera que permitía otro tipo de acrobacias, algunas compartidas, cómo se observa en una de las cuerdas flojas a la izquierda. A la derecha entre el público asistente, se observan vendedores ambulantes y limosneros lisiados.

Varey anota que el artista intentó mostrarnos la mayor variedad posible de acrobacias y rutinas comunes en estos espectáculos³⁷. La explicación de Lhermite comienza por explicar la subida a la maroma con las letras A y B, y

³⁶ La información más actualizada sobre estas compañías es la que proporciona Siro Ferrone, ‘Tristano Martinelli’, *Archivio Multimediale Attori Italiani*, 29/07/2009, <https://admin.amati.unifi.it/S100?idattore=3&idmenu=8> Ver también Ojeda Calvo, ‘The Iberian Peninsula’, pp. 95-96.

³⁷ Varey, *Historia de los títeres en España*, p. 111.

vemos como uno de ellos (A) tiene el birrete de Burattino a quien Lhermite indica como el director que dirige las maniobras de aquí en adelante. La siguiente suerte está marcada por las letras C y D en que uno de ellos salta sobre la maroma y el al hacerlo otro simula caer, pero se agarra de la cuerda, con su birrete en la otra mano y la vara de contrapeso entre las piernas. Lhermite añade aquí que con su birrete se espanta las moscas que se le acercan, algo imposible de ver en el dibujo. En la siguiente postura uno de ellos (F) camina sobre la maroma dentro de un saco de harina amarrado y cerrado y pretende llegar hasta donde está su compañero que juega a las escondidas sobre la cuerda después de desplazarse desde su primera posición (E) hasta quedar detrás del poste principal (la otra letra E). Las siguientes suertes ocurren en la maroma más alta en donde uno de ellos camina sobre la maroma montado en bolas (G), pequeños zancos (H) y zuecos (otra letra G). El otro (I) se balancea estirando piernas y brazos sobre la parte más alta del poste, estirado ‘como una rana’, según describe Lhermite. En este momento es posible que ya tengamos un acróbata adicional, y probablemente otro más en las maniobras de la cuerda floja, especialmente cuando uno (L) colgado de sus piernas levanta del suelo a dos personas uno de ellos el director (M) y después cuando éste último, arrodillado (N) con gestos hace reír a la gente mientras, en una escena pantomímica, otros dos (P y P) destrozan a martillazos una gran piedra que otro (O) tiene sobre su vientre acostado en el suelo, algo que Lhermite considera ‘algo muy cruel de observar’ pero que seguramente causaba gran hilaridad entre el público. Después de esto, el director (Q) se lanza a botes por los pasos de una escalera y cae parado ‘como si nada hubiera ocurrido’ (otra letra Q). Como un acto final probablemente, uno de ellos (R) se lanza a través del despeñadero mientras el otro a caballo en la parte más alta de la cuerda (otra letra R) hace una multitud de gracias que divierten a la gente. Lhermite usa la palabra ‘increíble’ al tratar de describir la variedad de esta rutina y probablemente también sus gestos jocosos y absurdos³⁸.

³⁸ Lhermite, I, pp. 289-91.

En cuanto a la música, en la parte inferior y central del grabado se observan tres músicos (marcados con la letra S) sentados de espaldas sobre un banco, quienes se encargaban del acompañamiento musical para el baile en la maroma, cuerda floja y otras acrobacias en tierra. Los tres tocan cada uno un instrumento, el arpa (derecha) y los otros dos instrumentos de cuerda pulsada y mango difíciles de identificar pero que podrían ser una guitarra y una vihuela o dos guitarras de diferente tamaño, aunque también cabe la posibilidad de uno de estos (el del centro) fuera un laúd o una cítara (cittern)³⁹. Lhermite los llama ministriles (menetriers) como era habitual en el momento y añade que proporcionaban la música para que los ‘buratins’ bailaran y ejecutaran sus rutinas, con sincronización absoluta entre las variaciones musicales y las acrobacias. La observación de Lhermite es autorizada pues él también era músico aficionado y nos cuenta que entre 1591 y 1597 enseñó francés a su joven patrón el futuro rey Felipe III y de él aprendió los principios en la viola de gamba o ‘viola de arco’, como la llama siguiendo el uso español y con quien realizaba veladas musicales nocturnas. Lhermite ayudaba también al joven príncipe a afianzar su voz en el canto polifónico, cantando con él las voces altas en falsete⁴⁰.

Parece que este espectáculo resultó tan atractivo que se comenzó a difundir muy rápidamente en España y posteriormente en América. El calificativo de ‘boratin’ aparece en Lima en 1620 aplicado a Francisco Criado ‘boratin y jugador de manos’, quien con su esposa y Carlos de Reinalte (boratin y volteador) se embarcaron ese mismo año con destino a México⁴¹. En México en 1604 encontramos una de las primeras referencias al espectáculo del equilibrismo

³⁹ Para las características principales (tamaño, afinación, etc.) de cada uno de estos instrumentos en el periodo que tratamos ver Sibyl Marcuse, *A Survey of Musical Instruments*, Newton Abbot/London: David & Charles, 1976.

⁴⁰ Lhermite, I, pp. 242-43. Ver también Luis Robledo, ‘La transformación de la actividad musical de la corte en la época de Felipe III’, *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, Eds. Madrid: Centro de Estudios de Historia Hispánica, 2012, pp. 93-122 (93-94) y Cartaya Baños, p. 12. En España se llamó vihuela de arco a la viola de gamba durante los siglos XVI y XVII.

⁴¹ Guillermo Lohmann Villena, *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Madrid: Escuela de Estudios Hispanoamericano de la Universidad de Sevilla, 1945, p. 111.

durante las fiestas de fin de año, en las que participó Juan López de Montalván, quien se define como ‘volteador en la maroma’ y actuó en la plaza en frente de las casas reales, es decir, la residencia el virrey, una situación semejante a la ya mencionada de Madrid en 1596⁴².

El vestuario que usan los equilibristas del dibujo de Lhermite merece especial comentario pues refleja la influencia del teatro profesional italiano del momento y al mismo tiempo parece establecer una tradición que, como veremos, se puede detectar en las décadas siguientes. Los tres o cuatro acróbatas están vestidos de dos formas diferentes, por un lado, el director o ‘buratin’ principal – como lo llama Lhermite– usa birrete y está vestido con un jubón (con ropilla debajo) y unos calzones sueltos hasta los tobillos⁴³. Por otro lado, los demás tienen una ropilla sencilla y calzón corto. Ambas indumentarias estarían modeladas en las del grupo de los zanni, por un lado, la de Zanni o Burattino, con su birrete y calzones sueltos; y por otro la de otros sirvientes como Francatrippa o el mismo Arlequín con atuendos similares, naturalmente sin los remiendos en las vestiduras de este último. Cuatro décadas después, estas características perviven en una de las pocas representaciones detalladas de acróbatas que existen para la primera parte del siglo XVII, un dibujo de José de Ribera ejecutado en Nápoles y que forma parte de la colección del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

⁴² Doc. 10, en Maya Ramos Smith, ‘Expresiones artísticas callejeras. Tres ejemplos de tres siglos. Siglos XVII-XIX’, *Teatralidades en el México Virreinal*, Ed. Marta Toriz, CD, México: INBAL/CITRU, c. 2021, también en <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/nuevay/-web/html/exp/exp.htm>

⁴³ Calzas y ropilla, serían equivalentes hoy a pantalones y camisa, ambos ajustados al cuerpo. Calzón serían unas calzas, pero con mangas sueltas.

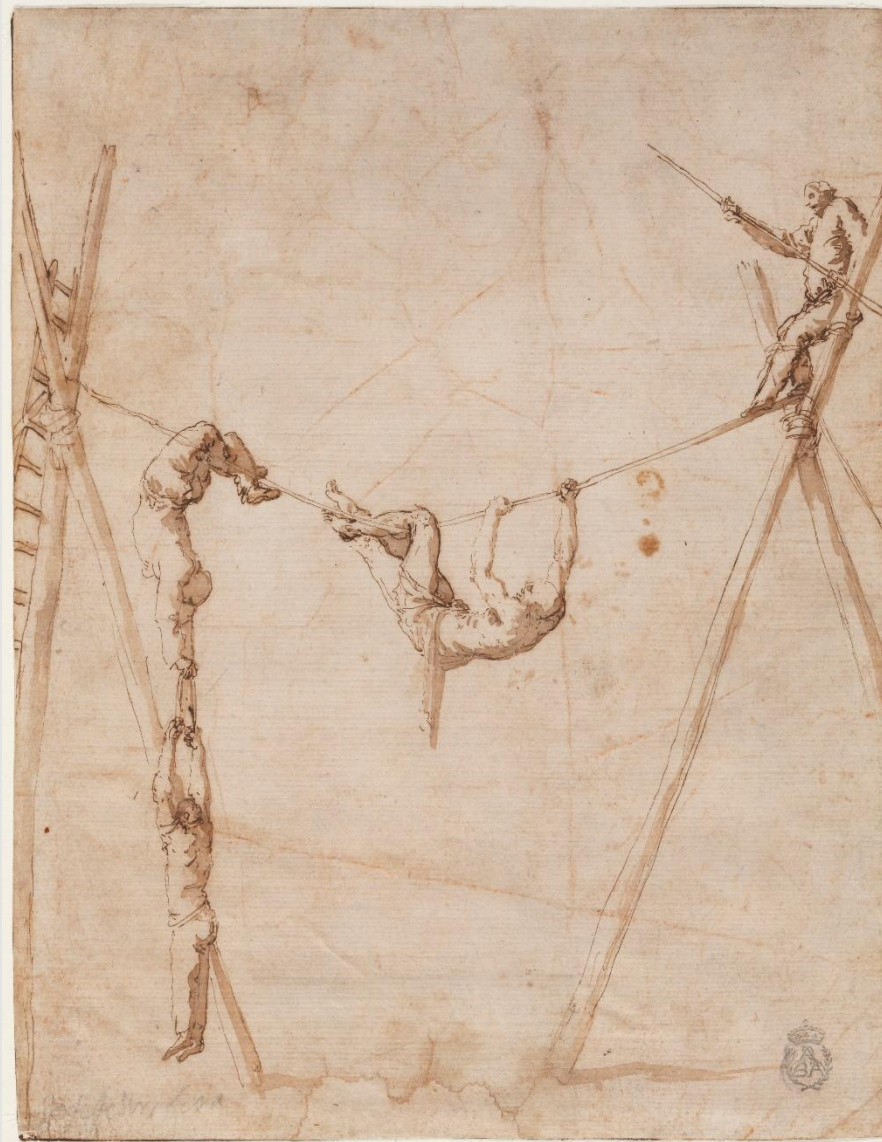


Figura 4. José de Ribera (1591-1652), Dibujo, Nápoles, c. 1637-40, 25,7 x 19,8 cm. Papel verjurado agarbanzado claro, tinta y aguada sepia. Inv. D-2208, Gabinete de Dibujos, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Licencia Wikimedia Commons, Public Domain.

Esta obra de Ribera tiene intención de exploración artística (estudio) de la figura humana, muy diferente a la función descriptiva de otras que aquí tratamos. En ella se observa que el equilibrista (volatín) que se sujeta a la cuerda en el centro del dibujo, está desnudo y solo ligeramente cubierto de la cintura para abajo, algo frecuente en dibujos y pinturas de genero histórico o mitológico pero muy raro en la representación de espectáculos públicos. Su intención de exploración artística de la figura humana protagoniza la escena y deja en

posición periférica a los acróbatas que están ejecutando rutinas propias de este espectáculo de entretenimiento, como el uso del contrapeso o balancín por parte de la figura de la izquierda; o a la derecha, el acróbata que levanta a otro del suelo mediante un aro o cuerda, muy semejante a lo ya observado en la escena de la fig. 3. Otro aspecto importante de la escena es la altura de la maroma, que puede calcularse situada a 4,50-5,00 m de altura, algo inusual para una estructura sencilla de un trecho. En el dibujo de la fig. 3 y el grabado de la fig. 5 notamos como el complejo de varias maromas permite el acceso a la más alta en forma gradual, lo que no sería posible en el caso del dibujo de Ribera. La larga escalera situada a mano izquierda también genera preguntas. Sabemos que la escalera era un elemento básico en los actos de equilibrismo, pero en el caso del dibujo de Ribera, por su longitud podría parecer que constituía la forma de acceso a la maroma, al contrario que en las figs. 3 y 5. Finalmente, creemos que todas estas inconsistencias se pueden entender aceptando que la intención del dibujo no es descriptiva sino puramente artística.

En esencia, los mismos elementos de la figura 3 (equilibrismo, música y pantomima) aparecen en el grabado delineado del modelo vivo y ejecutado por Johann Andreas Graff (1636-1701) en Nuremberg alrededor de 1680, el cual, según el texto incluido en él, describe una presentación de acróbatas y equilibristas en 1652. Teniendo en cuenta que el título usa el adjetivo ‘maravilloso’, es probable que fuera la presentación de un nuevo tipo de espectáculos en Nuremberg⁴⁴. La escena se desarrolla en la Fechthaus o Casa de

⁴⁴ J. A. Graff comenzó su entrenamiento artístico en Nuremberg y antes de viajar e Italia, donde vivió algunos años, estudió en Frankfurt con Jakob Marell, pintor especializado en flores. Regresó a su ciudad natal en 1668 con su esposa, también pintora, y se dedicó al grabado hasta 1682 cuando con su familia regresa a Frankfurt. Separado de su esposa e hijas (todas pintoras) que se unen a una comunidad Pietista en Holanda, Graff vuelve a Nuremberg alrededor de 1686 donde se dedica al grabado paisajístico y arquitectónico (especialmente de interiores de iglesias) en los últimos años de su vida. Ver Margot Lölhöff, ‘Johann Andreas Graff: painter, draftsman, copperplate engraver, publisher’, *Virtual Museum, Nuremberg Art*, <https://www.nuremberg.museum/artist/show/167-graff-johann-andreas> La esposa de Graff, Maria Sibylla Merian (1647-1717) y su hija menor viajaron a Surinam entre 1699 y 1701 a ellas se deben valiosísimas láminas sobre la fauna y la flora de aquel país y el trabajo entomológico *Metamorphosis insectorum Surinamensium. Ofte verandering der Surinaamsche insecten ...*, Amsterdam: Gerhard Valck, 1705, reimpreso en 1730. Ver Stephanie Schrader, Nancy Turner,

esgrima, que fue establecida en 1628 por la magistratura de la municipalidad de la ciudad como teatro (o corral de comedias, según la terminología usada en España) con galerías de madera y techo abierto para la presentación de obras de teatro (llamadas en general comedias) y otros espectáculos que incluían música instrumental y canto, juegos gimnásticos, esgrima y exhibición de animales amaestrados⁴⁵. En el grabado, a la derecha, se observan dos dibujos de tamaño natural de dos elefantes con dos fechas, 1629 y 1652, en las cuales estos animales se presentaron en la Fechthaus. El primero era originario del sur de la India (o de Sri Lanka, entonces Ceilán) y se llamaba Don Diego e hizo la travesía desde Portugal hasta Italia pasando por Francia, Holanda, Alemania y Austria. De la segunda, Hansken, sabemos más pues fue retratada por Rembrandt en 1637. Era originaria de Sri Lanka, llegó a Holanda en 1633 y en las décadas siguientes, en manos de un empresario realizó presentaciones de obediencia y habilidad (dar la mano, empuñar una espada, disparar un arma, etc.) en Holanda, Alemania, Dinamarca, Polonia y Suiza. En 1652 Hansken se presentó en Nuremberg y siguió a Italia donde murió en 1655⁴⁶.

Aquí, el montaje de la estructura de maromas y despeñaderos es semejante al de Madrid de 1596 y naturalmente se acomoda a la arquitectura del lugar, un patio cerrado. En este caso el grupo de equilibristas o volatines usa un trecho principal y varios trechos adicionales de maroma o cuerda tensa. La estructura se complementa con varios trechos de despeñadero (maroma inclinada) que une los trechos de maroma altos con el piso (derecha). Además, la estructura presenta otras secciones inclinadas que comunican la maroma principal con el techo del edificio de la derecha y con uno de los balcones del

Nancy Yocco, 'Naturalism under the Microscope: A Technical Study of Maria Sibylla Merian's "Metamorphosis of the Insects of Surinam"', *Getty Research Journal*, 4 (2012), pp. 161-172 y 'Metamorphosis of the insects of Suriname', *The Huntington*, c. 2022, <https://www.huntington.org/metamorphosis-insects-suriname>

⁴⁵ Franz Eduard Hysel, *Das Theater in Nürnberg von 1612 bis 1863 nebst einen Anhang über das Theater in Fürth, Nürnberg: [Selbstverlage des Verfassers]*, 1863, pp. 27-28.

⁴⁶ Louise Rice, 'Poussin's Elephant', *Renaissance Quarterly*, 70, 2 (2017), pp. 548-593 (571-73, 581-83). Ver también, Brigit Katz, 'The Tragic Life of Hansken, 'Rembrandt's Elephant'', *Smithsonian Magazine*, July 15, 2021, <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/tragic-life-hansken-rembrandts-elephant-180978186/>

edificio de la izquierda, probablemente el acceso a los otros trechos de maroma de mayor elevación.

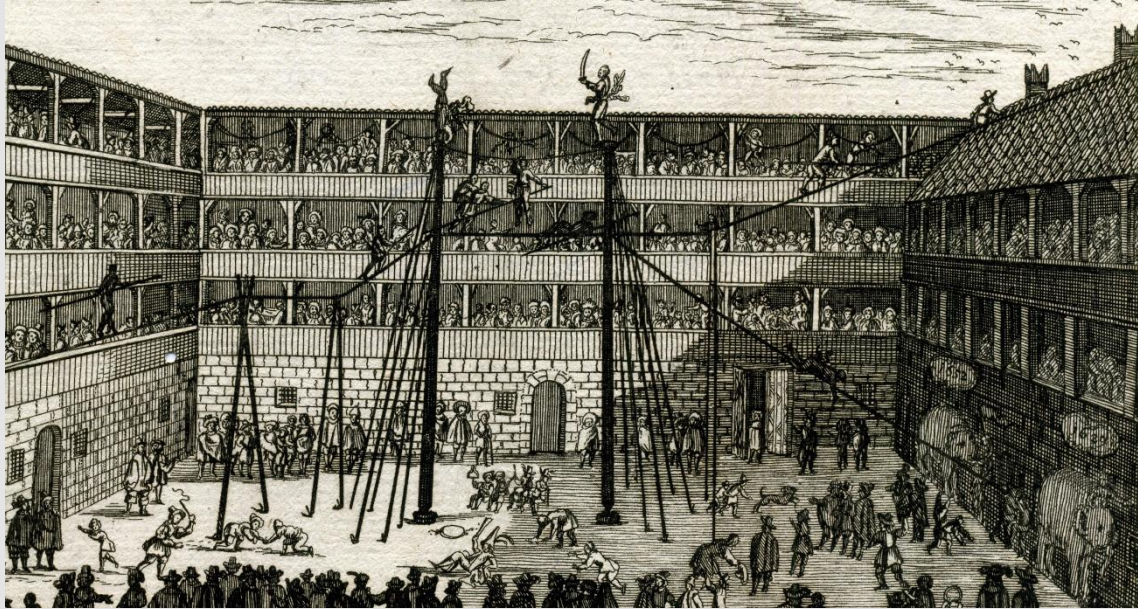


Figura 5. Detalle. Johann A. Graff, *Palestra Norinbergensis. Das Fechthaus in Nürnberg, mit dem Wunderbaren Sail Tänzer*, 1652. Grabado en lámina de cobre, c. 1680, Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Licencia CC0.

Como en el caso de Lhermite, el artista trata de mostrar la variedad de suertes de los equilibristas. En el lugar más alto, la cuerda floja, hay dos de ellos haciendo acrobacias en la punta de los dos postes principales de la estructura, uno de ellos parado en la cabeza. De la cuerda floja cuelga un acróbata que parece estar ejecutando una maniobra grupal sobre el trecho de maroma y la derecha hay otro sentado sobre la maroma con su balancín. A la izquierda y a la derecha encontramos a dos pares de equilibristas que suben por los trechos inclinados con sus respectivos balancines. A la derecha un equilibrista se desliza por el largo e inclinado despeñadero.

En cuanto a los grupos de personas que están en el suelo, en el centro, entre los dos postes de la maroma principal, se pueden reconocer cuatro músicos sentados que tocan (de izquierda a derecha), un triángulo, un cordófono pulsado o rasgado, un tambor cilíndrico de dos membranas, y un aerófono que parecería ser una chirimía. Este conjunto es muy diferente al de Madrid, en donde solo hay

cordófonos. Posiblemente, este conjunto no estaba especializado solamente en las exhibiciones de acrobacias y esgrima y de acuerdo con los diferentes usos del recinto, el triángulo y el tambor serían más adecuados, por ejemplo, en las exhibiciones de animales y domadores de fieras. Además, la presencia de la chirimía o un instrumento semejante, puede obedecer a su disponibilidad entre los músicos locales, debido al gran nivel de especialización que los instrumentistas profesionales alemanes habían desarrollado en dichos instrumentos desde la época medieval.

En el suelo, además del público que rodea la escena, aparecen varias figuras humanas en dos grupos, uno al lado izquierdo y otro en frente a los músicos. A la izquierda, un par de niños están trenzados en una lucha mientras una figura adulta esgrime un látigo. En frente a los músicos, un arlequín con un sombrero puntiagudo y que lleva en su mano lo que puede ser un abanico cerrado, parece haber caído (o simular caer) al suelo mientras que dos personas se aprestan a ayudarlo. En el suelo a su lado yace un aro o pandero, probablemente parte de la utilería usada por el volatín caído. El uso de abanicos o sombrillas fue y es común entre los equilibristas en sustitución del balancín o vara de equilibrio.

b) Equilibrismo y sociedad

Desde 1595, los empresarios de espectáculos de las ferias parisinas debieron obtener una licencia para realizarlos pagando los respectivos derechos a la Confrèrie de la Passion (Cofradía de la Pasión)⁴⁷, institución que desde su

⁴⁷ Emil Campardon, *Les spectacles de le foire ... depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris: Berger-Levrault et Cie., 1877, I, p. viii. La Confrèrie de la Passion recibió patente real en 1402 en Paris como una asociación de actores aficionados para la presentación de obras de teatro religioso, pasiones y autos sacramentales. Desde antes de esa fecha la confraternidad ya existía en el Hôpital de la Trinité fundado en 1210 y llevaba a cabo las mismas funciones, contando con una sala de 45 x 12 m para ese efecto. Estaba compuesta sobre todo por artesanos y comerciantes y en 1516 recibió el privilegio exclusivo

fundación en el periodo medieval, percibía los derechos de exclusividad de las representaciones teatrales de la ciudad con destino al mantenimiento de los pobres. También en España la cofradía de la Pasión y Sangre de Jesucristo, fundada en 1565 y desde 1567 la de Nuestra Señora de la Soledad, recurrieron a los espectáculos públicos, especialmente el teatro, para financiar sus principales funciones caritativas con pobres, presos, enfermos y mujeres y niños abandonados y obtuvieron del rey y la ciudad el monopolio compartido del impuesto sobre dichos espectáculos. En Madrid las cofradías establecieron los llamados ‘corrales’ de comedias, que ya eran tres para 1574⁴⁸.

En París en 1548 se construyó el Hôtel de Bourgogne como teatro y sede de los espectáculos de la cofradía hasta su desaparición en 1783. El arrendamiento de esta sala a grupos nacionales y extranjeros le permitió a la cofradía seguir cumpliendo con sus funciones de beneficencia y su actividad llevó al surgimiento de otros teatros y de otras compañías durante el siglo XVII, situación que, cuando hubo intervención estatal, trajo inestabilidad para los profesionales del teatro y de la música, pero estimuló la competencia, elemento esencial en el desarrollo del negocio del espectáculo teatral y musical en Francia. Esta tradición, en la que hospitales y cofradías detentaban monopolios sobre los espectáculos públicos, se trasladó a América.

En las dos principales ferias parisinas, la de Saint-Germain (en la cuaresma) y la de Saint-Laurent (durante el verano), además de su carácter esencialmente comercial, también se entretenían todas las clases sociales, plebeyos, burgueses y nobles, con espectáculos de todo tipo, actores, cantantes magos, equilibristas, titiriteros, acróbatas, bailarines, etc. Los espectáculos y

para la presentación de de espectáculos de este tipo en la ciudad. En los años siguientes producían 1000 livres tournoises destinadas al mantenimiento de los pobres de Paris. Simultáneamente, alrededor de 1402 había surgido les Enfants sans souci, otra compañía teatral de comerciantes, artesanos y estudiantes, pero esta vez destinada a la representación de farsas y obras cómicas, que en ocasiones se asoció con la Confrerie de la Passion para encargarse de las representaciones mientras las obras religiosas fueron prohibidas en 1548. Ver Graham A. Runnalls, ‘La confrérie de la Passion et les mystères. Recueil de documents relatifs à l’histoire de la confrérie de la Passion depuis la fin du XIVE jusqu’au milieu du XVIe siècle’, *Romania*, 122, 485-486 (2004), pp. 135-201.

⁴⁸ Pellicer, pp. 52, 80.

comedias que presentaban no eran improvisados sino por el contrario, formalizados y transmitidos por escrito, y en lo musical, con repertorios nutridos por colecciones impresas de canciones, generalmente tópicas o satíricas llamadas ‘vaudevilles’. Sin embargo, en cuanto a la música fueron escenario de frecuentes los conflictos entre los antiguos privilegios reales y los otorgados a nuevas compañías en especial a la nueva Academie royale de musique. Estos conflictos solían dirimirse con contratos, los cuales, ante la competencia y la presión financiera, en ocasiones se rompían muy fácilmente. En 1717 un conflicto sobre un contrato entre los concesionarios de los espectáculos de las dos ferias y la Academie royale de musique para presentar espectáculos que incluyeran ‘chant, danses et symphonies’ y sobre los que se preveía un promedio de ingresos anuales de 33,000 libras, llevaron a demandas y contrademandas y a que en la feria de Saint Laurent de ese año se presentara una sola obra⁴⁹.

⁴⁹ Un acteur forain, *Memoires pour servir a l’histoire des spectacles de la foire*, Paris: Briasson Librarie, 1743, I, pp. 193-200. Publicado a nombre de ‘un actor de la feria’, la obra es en realidad el fruto de la colaboración de los hermanos François (1698-1753) y Claude Parfaict (1701-77) dramaturgos e historiadores del teatro francés, autores de la *Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu’à présent* Paris: Le Mercier et Flahault, 1734-1749, 15 vols. y el *Dictionnaire des théâtres de Paris* Paris: Lambert, 1756, 7 vols. De aquí en adelante citaremos esta fuente como *Memoires*. La cantidad se expresa en livres tournoises (L o liv); 1 L de 1684, equivale a 15 € de 2002 o 22 € de 2025.



Figura 6. Ilustración en A. vande Venne, *Tafereel van de Belacchende Werelt...*, Graven-Hage, 1635, p. 69. Diseño A. vande Venne, grabado anónimo, 13, 3 x 10, 3 cm. London, British Museum, Inv. 1972, U.62.5, Licencia Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

Algo semejante sucedía en la misma época en algunas ciudades de Holanda en donde el equilibrista, la música, el baile y otras diversiones constituían uno de los mayores atractivos de las ferias (*kermissen* o *kermessen*). Estas actividades, acompañadas con música, están presentes en las ilustraciones de la publicación de 1635 del poeta, pintor y grabador Adriaen vande Venne (1589-1662) ilustrada por él mismo. Se trata de un texto humorístico, satírico con intención moralizante, que narra la visita de dos parejas de jóvenes campesinos a la feria de La Haya que se celebra en el mes de mayo. En una de sus escenas (fig. 6) una de las jóvenes parejas (a la derecha en primer plano) se maravillan ante un espectáculo al interior de un teatro con público conformado por dos grupos, gente común de pie en el suelo frente al escenario y parejas de mediana edad muy bien vestidas sentadas a la izquierda de la tarima. El espectáculo consta de varias actividades que no se desarrollaban en forma simultánea. Por un lado, está la

cuerda floja (al centro) de donde dos niños acróbatas juegan colgados de ella y a la izquierda, en la maroma (cuerda tensa) una mujer elegantemente vestida baila (con balancín) con la música de un violín y una flauta dulce mientras que en una de las horquetas de la maroma se balancea un bufón. En la mesa adyacente que parece ser la de un prestidigitador, con la misma música bailan acrobáticamente dos monos amaestrados, uno de ellos vestido y fumando una pipa. En la escena del fondo, vemos una pantomima u obra teatral con dos actores, uno de los cuales salta por encima de un caballo de madera, escena que se acompaña esta vez con la música de un conjunto de jóvenes músicos que tocan violín, flauta travesa, laúd y viola de gamba⁵⁰. Se trata de una escena eminentemente urbana, por esta razón está ausente la gaita, instrumento preferido para la ilustración del baile y las celebraciones campesinas en el arte holandés contemporáneo.

Vande Venne pone en boca de los dos campesinos una de las pocas críticas directas que hace en su libro. El (Tamme) censura la actitud de la bailarina de maroma por considerarla desvergonzada y no adecuada para su estado, haciendo eco de las frecuentes críticas de los predicadores a cualquier tipo de entretenimiento. Ella (Fijtje) también contribuye a la censura y le recrimina su curiosidad por lo que considera una pedida de tiempo. Más adelante, Vande Venne incluye otro grabado dedicado a los falsos médicos y vendedores de tónicos y ungüentos, infaltables en las ferias. Aquí la crítica es visual, pues mientras el falso doctor, con vistoso traje ‘opera’ a un campesino, su asistente, una mujer igualmente elegante, le roba al paciente de su bolso⁵¹. En su comentario sobre este tema, Van Vaeck aporta un dato que confirma lo arriba mencionado con respecto a De Scio, el acróbata, titiritero y empresario que además vendía sus propias medicinas. En 1646 las autoridades de La Haya

⁵⁰ Adriaen vande Venne, *Tafereel van de Belacchende werelt: en des selfs geluckige Eeuwe*, Goet Rondt, Met by-gevoegde Raedsel-Spreucken, aengevvesen in de Boer-Achtige eenvoudigheidt, op de Haegsche Kermis: Verciert met Konst-rijcke Af-beeldingen, sGraven-Hage: [A. vande Venne], 1635, p. 69.

⁵¹ Van de Venne, p. 99 y Marc Van Vaeck, ‘Studie §5. De kermis in de Belacchende Werelt’, Adriaen van de Venne *Tafereel van de belacchende werelt*, Ed. Marc Van Vaeck, Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1994, pp. 750-54.

autorizaron y le asignaron un sitio a Salvatore Diverne, napolitano, para que vendiera sus medicamentos⁵².

En Londres, las ferias que se llevaban a cabo en el mes de mayo (Mayfair), el 24 de agosto (día de San Bartolomé o Bartholomew Fair), o las que le sucedían en Peckham, Camberwell, Tottenham Court y Southwark (ésta en el mes de septiembre) atraían un gran volumen de público y también eran frecuentadas por equilibristas, acróbatas, actores, bailarines y músicos y servían además como lugar de encuentro e intercambio de sus técnicas y repertorios⁵³. Adicionalmente, en estos años, entre 1648 y 1680 emergen los primeros intentos de conciertos públicos y florecen las llamadas music houses, especialmente en Londres y Oxford⁵⁴.

Los artistas arriba mencionados, actuaban en estas y también en los numerosos baños medicinales del norte de Londres, alrededor de los cuales se crearon sitios de diversión y entretenimiento. Uno de los mejores ejemplos de estos sitios es el actual teatro Sadler's Wells de Londres, el sexto edificio construido en el mismo lugar donde antes de 1683, Edward Sadler, músico aficionado, instaló una casa de reuniones musicales (musick house) que comenzó a promocionar como sitio de entretenimiento cuando en su terreno descubrió pozos de agua medicinal⁵⁵. A finales del siglo los pozos de Sadler habían perdido gran parte de su atractivo cuando otros baños termales y medicinales más antiguos comenzaron a competir ofreciendo música, baile y actuaciones de acróbatas y equilibristas. En consecuencia, la alta sociedad los dejó de frecuentar dejando su lugar a las clases medias y bajas, confirmando así, el hecho de que los

⁵² Vande Venne, p. 67 y Van Vaecck, p. 754. Probablemente se trate de apellido 'Divenere'.

⁵³ Anne Wohlcke, *The 'perpetual fair'. Gender, disorder, and urban amusement in eighteenth-century London*, Manchester. Manchester University Press, 2015.

⁵⁴ Hugh Arthur Scott, 'London's Earliest Public Concerts', *The Musical Quarterly*, 22, 4 (Oct., 1936), pp. 446-457

⁵⁵ Stephen Remington, 'The three centuries of Sadler's Wells', *Journal of the Royal Society of Arts*, 130, No. 5312 (July 1982), pp. 472-481. Ver también Sarah Crompton, 'History', *Sadler's Wells Theatre*, <https://www.sadlerswells.com/about-us/our-story/history/>

acróbatas y equilibristas llegaron a tener público de todos los niveles sociales⁵⁶. Algunos poemas satíricos describen ese momento en Sadler's Wells y hablan de la música y el baile. En estos se habla de la 'jig' y del órgano, de los violines y otros instrumentos como el salterio, aunque ante todo, se concentran en criticar la mala calidad de la música vocal, la desafinación de los violines y sobre todo, el mal gusto, arribismo y ostentación de aquellos que imitaban a la aristocracia en su afán de ascenso social, poniendo como ejemplo al violinista que apareció un día vestido de rojo escarlata, sobre el que uno de los críticos opinó que 'se parecía más a Marte que a Apolo'⁵⁷.

Después de la guerra civil, florecieron casas de huéspedes, salones de baile, tabernas, cafés y campos de bolos en los pueblos de los alrededores de las surgentes de aguas medicinales en Tunbridge-Wells. Mas tarde se urbanizó la zona aledaña a los pozos y se trasladaron allí muchas de estas actividades, algunas de las cuales contaban con un grupo musical (band of music)⁵⁸. La corte también concurría allí por periodos extendidos y las diversiones como el baile contaban naturalmente con la presencia de los músicos de la corte, especialmente los violines. Con la visita de la corte el 'bowling green' de una de las residencias se convertía en salón de baile al aire libre (sobre todo de country-dances) al igual que de aventuras amorosas que involucraron durante un periodo, a un equilibrista y bailarín de maroma, el famoso Jacob Hall⁵⁹ (ver Parte III).

En el caso de América Latina, no contamos con estudios históricos sobre la conformación, actuación y repertorios de las compañías de volatines con

⁵⁶ George Daniel, *Merrie England in the olden time*, London: Richard Bentley, 1841, I, pp. 27-28 y Dennis Arundell, *The Story of Sadler's Wells, 1683-1977*, Newton Abbot: David and Charles, 1978, pp. 4-7.

⁵⁷ Richard Ames (¿-1693), *Islington-Wells, or, The threepenny-academy a poem*, London: Printed for E. Richardson, 1691, p. 14 y *A walk to Islington with a description of New Tunbridge-Wells and Sadler's Musick-house*, London: s.e., 2nd ed., 1701, pp. 10-12. Arundell (p. 7) atribuye este último poema a Edward 'Ned' Ward (1667-1731).

⁵⁸ Thomas Bengel Burr, *The History of Tunbridge-Wells*, London: M. Hingeston, J. Dodsley, T. Caslon/Tunbridge Wells: E. Baker, 1766, pp. 37-58. El término 'band of music' se refería a grupo musical en general y no está relacionado con la acepción moderna.

⁵⁹ Antoine Hamilton, *Mémoires du Comte de Gramont*, Ed. Horace Walpole, Londres: J. Dodsley, 1783, pp. 86, 221, 237-53.

espectáculos misceláneos y los datos sueltos que tenemos sugieren que su consolidación ocurrió a finales del siglo XVIII a medida que se intensificaron las visitas de compañías europeas, especialmente españolas e italianas. A mediados del siglo XVII muchas de estas compañías incluyen el teatro de títeres, los volatines y la prestidigitación. Así parece sugerirlos documentos de Valencia y Madrid entre 1650 y 1660, en donde compañías mixtas actuaron durante la cuaresma en los corrales de comedias de estas ciudades⁶⁰. En México, esto se constata en un documento de 1715 donde se nos habla de una compañía itinerante que incluía ‘maromeros’ y titiriteros⁶¹. En las décadas que siguen contamos con documentos referentes a las actuaciones de volatines en 1724-25 en Guatemala, Tabasco, Jalapa y Oaxaca, en 1745 en ‘provincias’ no especificadas, en 1753 en la ciudad de México y en 1768-69 en Puebla, Oaxaca, Orizaba y la ciudad de México⁶².

Cómo se ha mencionado, los actores y músicos solían compartir sus profesiones entre los miembros de su familia, practica a la que también adherían los acróbatas, equilibristas, profesores de baile, tramoyistas y titiriteros. Todos pertenecían al mismo grupo social de artesanos calificados y muchos de los actores, bailarines, acróbatas y equilibristas que participaron del ambiente cosmopolita de las ya mencionadas ferias parisinas de Saint-Germain y Saint-Laurent, provenían de familias de doradores, pintores, panaderos, fabricantes de loza, vendedores ambulantes, pequeños comerciantes y hasta desguazadores de barcos⁶³. En Inglaterra, los músicos aficionados desempeñaron un importante papel en la apertura de nuevas opciones laborales para estos artistas del entretenimiento. Sadler era músico aficionado y alrededor de 1685 se desempeñaba como inspector de vías de su parroquia, St. James en Clerkenwell, posición de prestigio que le permitió consolidarse como empresario. Una década

⁶⁰ Varey, Historia de los títeres en España, pp. 128-30.

⁶¹ Ramos Smith, Doc. 5.

⁶² Hilda Calzada Martínez, *Maromeros y titiriteros en la Nueva España*, México: UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, 2000, p. 98.

⁶³ *Memoires*, I, pp. 8, 14, 44, 55, 60.

después, Thomas Britton (1644-1714) vendedor de carbón, vecino de Sadler y también aficionado a la música, fue nombrado en 1695 como uno de los tres inspectores de vías de la misma parroquia. Simultáneamente, logra ampliar las instalaciones donde gestionaba la empresa de conciertos públicos que había iniciado en menor escala en 1678 y que funcionó hasta su muerte en 1714⁶⁴. Chartres anota que las vías del norte de Londres (Clerkenwell incluido) experimentaron un boom en el crecimiento del número de servicios de transporte en el periodo a que nos referimos. En 1681 los servicios de transporte en dirección a los condados adyacentes al norte monopolizaban el 50% del total de servicios saliendo de Londres en todas las direcciones⁶⁵. El rápido surgimiento de los sitios de entretenimiento en el norte de Londres está relacionado con el crecimiento del uso de las vías de comunicación en cuyo mantenimiento participaron dos de sus más claros protagonistas, Sadler y Britton.

II

Un biombo de alrededor de 1680

En 2015 López Pérez da a conocer y analiza uno de los pocos –tal vez el único– ejemplo iconográfico sobre el panorama urbano y la vida cotidiana de Santafé (hoy Bogotá) a finales del siglo XVII⁶⁶. Se trata de un biombo de nueve cuerpos con quince escenas pintadas al óleo sobre lienzo, montadas en bastidores

⁶⁴ Curtis Price, 'The Small-Coal Cult', *The Musical Times*, 119, 1630 (Dec., 1978), pp. 1032-1034 (1033-34). En forma equívoca, en muchas publicaciones se cita el nombre de Sadler como Richard Sadler.

⁶⁵ J. A. Chartres, 'Road Carrying in England in the Seventeenth Century: Myth and Reality', *The Economic History Review*, 30, 1 (Feb., 1977), pp. 73-94 (80-83).

⁶⁶ María del Pilar López Pérez, 'Biombo con la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas, Santafé de Bogotá. Pintura inédita de la segunda mitad del siglo XVII', *América: cultura visual y relaciones artísticas*, Eds. Rafael Jesús López-Guzmán Guzmán, Yolanda Guasch Marí, Guadalupe Romero Sánchez, Granada: Universidad de Granada, 2015, pp. 425-437. Sobre Cotrina y la fundación de la iglesia, ver también Guillermo Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial. Primera jornada*, Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1938, pp. 111-15 y Francisco J. Herrera García, 'Clérigos acaudalados. Un capítulo del patrocinio artístico neogranadino en el siglo XVII', *Atalanta*, 7, 1 (2019), pp. 99-136.

de madera, conservado hoy en una colección privada de esta ciudad. Cada uno de los nueve cuerpos está dividido en tres secciones por dos travesaños de madera creando así quince escenas, tres de las cuales, las iniciales, están pintadas solamente sobre uno de los cuerpos del biombo, mientras que las otras doce lo están sobre dos de ellos (ver Tabla 1)⁶⁷. López Pérez atribuye estas pinturas a Juan Cotrina Valero (¿-1680), sacerdote y fundador de la iglesia de Nuestra Señora de Las Aguas, que aparece en la Escena 4 del biombo, la cual se comenzó a construir en 1644 y finalmente fue donada por Cotrina a la comunidad de Santo Domingo, que se encargó de finalizarla alrededor de 1690. López Pérez se apoya en el contenido del testamento para argumentar la autoría de Cotrina Valero, en especial los implementos de pintura y herramientas de grabado y de platería, sus conocimientos en estos temas, así como la presencia de un aparato óptico entre sus pertenencias⁶⁸.

En cuanto a la música, el testamento, sus codicilos y el inventario de los bienes de Cotrina mencionan una docena y media de instrumentos musicales, muy probablemente adquiridos para el servicio de su iglesia, como muchos de sus bienes⁶⁹. Sin embargo, una de sus disposiciones testamentarias indica que a su muerte algunos de aquellos debían venderse y que lo obtenido debía ser puesto a interés, para que esa renta se empleara en la compra de velas para el

⁶⁷ Ver López Pérez, p. 426. Agradezco a María del Pilar López Pérez (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá) por la indicación de esta valiosa fuente, la información adicional sobre el contenido de las escenas y las fotografías que actualmente ella posee y gentilmente me ha permitido usar. La Fig. 1 de su trabajo (la única fotografía disponible en este momento) es una vista completa del biombo que por su baja resolución y por estar parcialmente cerrados algunos de sus cuerpos, no permite apreciar correctamente su contenido. La descripción de la Tabla 2 está basada en esta fotografía y en los comentarios adicionales de la autora.

⁶⁸ López Pérez, pp. 436-37.

⁶⁹ Bogotá, Archivo General de la Nación de Colombia (AGNC), Notaria 1, 90 (1667-69), ff. 129, 161-68. La mayoría de los instrumentos musicales presentes en el documento son de cuerda pulsada: un arpa, una vihuela, un seis, un cinco, un cuatro, una cítara y una angélica (laúd de mástil doble con dieciséis cuerdas sencillas y afinación diatónica); dos de arco (trompas marinas). Además, menciona uno de teclado (monacordio, nombre que se le daba al clavicordio) y seis aerófonos (dos dulzainas, dos sacabuches, una trompeta y una sección de otra). El grupo de instrumentos musicales lo completa un objeto sonoro consistente en un pequeño campanario con una rueda de seis campanas, posiblemente afinadas. En el inventario también encontramos cuerdas para monacordio y arpa.

rezo diario del rosario. Esto llevaría a pensar que Cotrina tocaba algunos de ellos personalmente. Sus actividades musicales, sugeridas por Hernández de Alba y López Pérez, se tratarán en un trabajo diferente⁷⁰.

Escena 1 río o riachuelo trapiche	Escena 4 río o riachuelo, bohíos esclavos puente	Iglesia NS de Las Nieves, dignatario con parasol	Escena 7 río, pescador		Escena 10 plaza, iglesia jinete y toro	casas toreros con lanzas, espadas y perros	Escena 13 jinete, cacería ciervo	jinete y perro
Escena 2 recolección de leña	Escena 5 plaza, fuente, iglesia	casas	Escena 8 jinete con atuendo oriental	dos jinetes semejantes, cacería elefante, India, África	Escena 11 plaza, iglesia, cuatro figuras, en dos parejas.	casas, volatín arpista, tres figuras.	Escena 14 toro, mujer, arriero, mulas con carga, carguero de leña	casas, hombre
Escena 3 árboles	Escena 6 pastoreo, jinete	casa	Escena 9 pastor		Escena 12 casa, campo, ganados	casas	Escena 15 río	casas

Tabla 1. Contenido de las escenas del biombo de Nuestra Señora de las Aguas, Santafé, c.1680.

Muchos elementos del biombo le permiten concluir a López Pérez, que se trata de una representación única en su género de la ciudad de Santafé. Uno de los principales es la gran presencia de corrientes de agua, pues Santafé y su centro urbano están limitados al oriente y al occidente por ríos de buen caudal, respectivamente el río San Francisco y el San Agustín y además está surcada desde el oriente hacia el occidente por corrientes de menor caudal, denominadas en América ‘chorros’ o ‘quebradas’ que en la periferia de la ciudad actual todavía dan lugar a la formación de ciénagas y humedales⁷¹. En consecuencia, el apelativo ‘de las Aguas’ que Cotrina dio a su iglesia, resultaba totalmente coherente con su emplazamiento geográfico.

⁷⁰ Hernández de Alba, p.112 y López Pérez, p. 436.

⁷¹ López Pérez, p. 425. Sobre la historia de los humedales de la Sabana de Bogotá hay pocos estudios, ver Henny Margoth Santiago Villa, ‘Importancia histórica y cultural de los humedales del borde norte de Bogotá (Colombia)’ *Revista U.D.C.A Actualidad & Divulgación Científica*, 15, 1 (2012), pp. 167-80 y Luis Francisco López C., ‘El emplazamiento monolítico del humedal Jaboque -Engativá. Algunas reflexiones sobre cosmovisión, ritualidad y agricultura muisca’, *Divulgark*, Diego Martínez Celis, 17 de marzo de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=vc4bPDF0pCg>

Por otra parte, las demás escenas del biombo muestran diferentes plazas de la ciudad, en especial las escenas centrales (Escenas 4 y 5 y 10 y 11) que retratan la vida urbana y en especial los festejos públicos que ocurrían en ella, de los cuales hay suficiente evidencia documental en Santafé, y que eran comunes a todos los centros urbanos de España y sus territorios en América, Asia y África. López Pérez sugiere que algunas de las escenas de la periferia del biombo se refieren al abastecimiento de la ciudad, desempeñado por indígenas pescadores, portadores de leña, pastores, cargueros y trabajadores de haciendas en la tierra caliente⁷². Sin embargo, en las escenas del biombo no solo aparecen indígenas, están también los esclavos, españoles de la elite y españoles o mestizos pobres, labradores y trabajadores del campo. Para finalizar y como también anota López Pérez, el biombo incluye escenas fantásticas, o al menos inverosímiles en América, como la cacería de elefantes (Escena 8) que tienen origen en tradiciones iconográficas europeas frecuentes en América, en su mayoría transmitidas a través del comercio masivo de libros y estampas producidas especialmente en Amberes y otros centros especializados en esta actividad⁷³. Sin duda, algunas de las escenas de este biombo están basadas en grabados o aguafuertes de factura flamenca, francesa o aún alemana, que circularon sueltos o incorporados a libros.

Nuestro análisis se focaliza en la Escena 11 (fig. 1) en la cual encontramos un arpa y su música para las actividades de entretenimiento público que protagonizan dos grupos de figuras. La escena ocurre en una plaza pública y tiene dos centros de atención: a la derecha (fig. 7) un grupo de cinco personas con un joven equilibrista y otros tres artistas que actúan acompañados con la música de arpa; y a la izquierda (fig. 10) cuatro personas, una pareja de espadachines y otra pareja, una figura con espada y la otra no, todas ellas enanas,

⁷² López Pérez, pp. 433-36

⁷³ López Pérez, pp. 428-31. Para el comercio de estampas entre Europa y América ver Pedro J. Rueda Ramírez, 'Las estampas o ver por papel: La llegada de grabados a tierras americanas en los siglos XVI y XVII, *Representaciones*, 11, 1 (2006), pp. 35-58.

rechonchas y jorobadas, inspiradas en el estilo de los famosos aguafuertes de Jacques Callot (1592-1635) realizados mientras trabajaba en Florencia, en su serie *Varie figure Gobbi* sobre la que volveremos más adelante⁷⁴. La mayoría de las figuras de los dos grupos está disfrazada, a excepción del equilibrista y el músico, lo que sugiere que en general representan actividades de entretenimiento de carácter teatral y pantomímico con acompañamiento musical. En el contexto de la iconografía conocida en América Latina para este periodo, esta escena, como otras del biombo, se pueden considerar únicas.

Parece que en la escena 11, el pintor trató de mostrarnos –en forma simultánea– las diferentes atracciones del repertorio de un grupo de artistas dedicados al espectáculo misceláneo callejero de que hemos hablado. Estas atracciones parecen haber sido: i) el baile en la maroma con acompañamiento musical, ii) el baile pantomímico en el suelo (fig. 7) y iii) una escena teatral o pantomímica con cuatro personajes (fig. 10). A continuación, examinaremos cada una de estas actividades teatrales, acrobáticas y musicales que presenta la escena 11 a la luz de referencias iconográficas, históricas y musicales.

i) baile en la maroma o cuerda tensa

El modelo para esta escena lo encontramos en las ilustraciones que hemos descrito en el apartado anterior, especialmente el dibujo de la obra de

⁷⁴ Callot quien pertenecía a una familia de cortesanos del duque de Lorena (Nancy), vivió más de quince años en Italia (Roma y Florencia) en donde aprendió las técnicas del grabado y el aguafuerte con el emigrado francés Philippe Thomassin (1588-1660), grabador y editor de láminas (llamadas estampas) producidas en forma masiva con quien Callot colaboró en la producción en serie de aquellas que copiaban pinturas flamencas o el nuevo estilo manierista de las iglesias romanas. Más tarde, trabajó en los estudios del grabador Francesco Villamena (1566-1626) y con Antonio Tempesta (1555-1630) pintor, editor y autor de grabados y aguafuertes. Callot regresó a Nancy en 1621 después de la muerte súbita de Cosimo II de Medici (1590-1621) protector de actividades artísticas y científicas. Ver ‘Jacques Callot’, *Getty Museum, Museum Collection*, <https://www.getty.edu/art/collection/person/103JVK> y Jamie Gabarelli, ‘Philippe Thomassin and Giulio Mancini’s Art Collection’, *Print Quarterly*, 32, (December 2015), pp. 379–94.

Lhermite (ver fig. 3), que es la primera que ilustra este nuevo tipo de espectáculos y su dispersión desde Italia a toda Europa. En nuestro bimbo, el acto que observamos es el baile en la maroma y la forma de la estructura sobre la que la maroma está dispuesta coincide en términos generales con las que observamos en Madrid en 1596 y también en la ilustración de Nuremberg de 1688. Sin embargo, una diferencia notable es la ausencia de despeñaderos en la figura de nuestro biombo. Los despeñaderos permitían una de las atracciones más vistosas, el deslizamiento rápido del acróbata desde alturas considerables como se observa en el ejemplo de Lhermite. Sin embargo, esta no era su única función, ya que estos trechos inclinados también eran fundamentales en la estabilidad de la estructura para garantizar la continuidad de la tensión y para proporcionar estabilidad estructural a las horquetas sobre las que se elevaba la cuerda. En la figura 5 se ven claramente los amarres de las cuerdas a sus apoyos en el piso y en la estructura de los edificios.

En esta sección de la escena 11 vemos un joven equilibrista con pelo largo suelto, vestido con sencillo traje de la época, actuando sobre la cuerda tensa usando un balancín y coordinando su movimiento con la música ejecutada por un arpista. Esto es lo mismo que podemos observar en las figuras 3 y 5 y también en los dibujos coloreados con notas explicativas que acompañan los diseños de las propuestas para las tarascas⁷⁵, una de las principales atracciones de la procesión de Corpus Christi de Madrid, Valencia y Sevilla. El Archivo de Villa de Madrid cuenta con una serie de dibujos de proyectos de tarascas que eran seleccionados

⁷⁵ En este periodo se entiende como tarasca una escultura con figura de animal fantástico o mitológico con apariencia de dragón o de sierpe marina, a veces alado con plumas, con torso de buey y escamas o caparazón de tortuga, con dos o cuatro patas con garras que formaba parte esencial de la procesión de Corpus Christi en algunos lugares de España. En su lomo lleva una mujer generalmente con atributos negativos, vieja y fea, llamada Tarasca o Tarasquilla y otras figuras que generalmente representan escenas de movimiento, con muñecos de diferentes tamaños que eran controladas desde dentro de la figura principal. Generalmente se fabricaban de cartón, madera y probablemente de papier-mâché o cartón-piedra, técnicas chinas ya usadas en Italia desde el siglo XVI.

en concurso para la procesión de cada año a lo largo del siglo XVII y la mitad del siguiente⁷⁶.



Figura 7. Escena 11. Detalle, grupo de la derecha. Biombo c.1680. Bogotá, Colección privada.
Fotografía: cortesía de María del Pilar López Pérez, Bogotá.

En estos dibujos son muy frecuentes las escenas de baile, los volatines y acróbatas y los músicos con guitarras de diferente tamaño o instrumentos como el laúd, el laúd de cuello largo (archilaúd, colascione?), el tamboril (flauta y tambor), panderos, tambores, sonajas, triángulo (o ginebra), castañetas, almireces y con instrumentos de viento poco reconocibles. Además, su contenido simbólico y catequético asociaba baile y diversiones a vicio y pecados, personificados en el

⁷⁶ Ver Ayuntamiento de Madrid, Memoria de Madrid, https://www.memoriademadrid.es/browse?q=must,any_exclude_fulltext,contains,tarasca&limit=50 y José María Bernáldez Montalvo, *Las tarascas de Madrid*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1983.

monstruo (dragón, serpiente) asociado a la figura femenina y al diablo, tópicos favoritos de la iglesia y los moralistas⁷⁷.

Para la procesión, los diseños se debían materializar construyendo muñecos de tamaño grande y mediano, articulados y movidos mecánicamente que se colocaban en el lomo de la tarasca. Podemos tener una idea de las dimensiones de los muñecos a partir de las que proporciona el maestro escultor Leonardo Alegre en su propuesta para 1672, que indican que la figura principal debía tener dos varas (1,67 m), y las otras eran de cinco cuartas (1.14 m) o de una vara (0.835 m)⁷⁸.



Figura 8. Anónimo, diseño de tarasca para la procesión de Corpus de 1674. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Archivo de Villa (2-197-19). Memoria de Madrid, Biblioteca Digital, Licencia Creative Commons.

⁷⁷ Bernáldez Montalvo, pp. 187-90. En todos los dibujos reproducidos en esta obra figuran instrumentos musicales; y en la última parte de su texto, Bernáldez se explyaya sobre los aspectos simbólicos mencionados.

⁷⁸ *Tarasca*, folleto, 11 pp., Ayuntamiento de Madrid, <https://www.madrid.es/portales/munimadri d/es/Inicio/Proteccion-de-datos/Tarasca/>

En los dibujos de las propuestas para los años 1669, 1674, 1697 entre otras, aparecen la cuerda tensa (maroma) y la cuerda floja en la que actuaban los volatines, acompañadas de instrumentos musicales⁷⁹. En el diseño para la tarasca de 1674 (fig. 8) apreciamos la maroma, los despeñaderos y una mujer vieja que baila con un balancín y que personifica la ‘tarasca’ reemplazando al equilibrista. También aparece el ‘arliquín’ (según el texto explicativo) como músico con una guitarra que canta con un grupo de niños que complementan el espectáculo probablemente ejecutado con baile y actuación.

ii) baile pantomímico en el suelo

Además del equilibrista, la escena de nuestro biombo (fig. 7) muestra tres hombres disfrazados, posiblemente también acróbatas, uno (a la derecha) con máscara de nariz encorvada vestido con un disfraz de cuerpo entero mitad verde y mitad blanco. Los dos restantes también usan disfraces de este tipo, mitad negro y mitad rojo, y el del centro lleva una máscara de perro con orejas y hocico, mientras que el tercero (a la izquierda atrás) viste disfraz y máscara de perro que en lugar de hocico presenta una larga nariz humana. Este está de pie en lo que se podría considerar la posición militar de firmes, desempeñando sin duda un papel que la exigía. Los disfraces de los tres tienen una cola parda y negra con un florón azul en la punta.

Medio siglo más adelante, en las cuentas de las compañías de los volatines o equilibristas que actuaron en Madrid entre 1750 y 1790 estudiadas por Varey, encontramos varias veces el disfraz de cuerpo entero arriba mencionado que desde el siglo XVII se conoce como ‘botarga’, el cual puede incluir o no, una cabeza o una máscara o ‘careta’. El *DLE en línea* lo define como un ‘vestido ridículo de varios colores’ que se usa en contextos teatrales; y en México, por ejemplo, dicho termino se usa hoy simplemente como un

⁷⁹ Ver Bernáldez Montalvo, pp. 54-57, 74-79 y 150-52.

sinónimo de disfraz⁸⁰. El origen del vocablo parece remontarse a 1599 en las fiestas que se organizaron en Valencia entre febrero y abril, con motivo del doble matrimonio entre los hijos de Felipe II, Felipe III (1578-1621) y su hermana mayor la infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1633), quienes respectivamente se desposaron con la archiduquesa Margarita (1584-1611) y su primo el archiduque Alberto de Austria (1559-1621). El martes de carnaval (23 de febrero), el poeta Lope de Vega (1562-1635) formó parte de un grupo de disfrazados (llamado usualmente máscara) encabezado por el Marques de Sarria, de quien era secretario, y recitó en italiano y castellano ante el balcón donde estaban el rey, su futura esposa y sus damas. Lope estaba disfrazado de Magnifico, unos de los ‘viejos’ – personajes arquetípicos de la *commedia dell’arte*– el cual había comenzado a popularizar en España el actor italiano Stefanelo Botarga que era en realidad el nombre artístico de Abagaro Francesco Baldo o Frescobaldi (c. 1540-c.1604), quien formaba parte de la compañía del ya mencionado Ganassa, como sabemos, pionero de la *commedia dell’arte* en España⁸¹. En cuanto al disfraz de Lope, la relación más extensa cuenta que estaba ‘vestido de botarga, abito ytaliano, que hera todo de colorado, con calsas y ropilla seguidas...’⁸². Este vestido enterizo de calzas y ropilla (ver fig. 2) con el tiempo se comenzó a conocer cómo ‘botarga’ adoptando el apellido del mencionado actor. Ante un recién ungido monarca, ¿Lope estaría reeditando lo ocurrido con Orlando di Lasso cuatro décadas atrás en aquel famoso matrimonio de que arriba hemos hablado?

⁸⁰ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23 ed. versión en línea, <https://dle.rae.es/botarga?m=form> y *Diccionario del Español de México* DEM, <https://dem.colmex.mx/Ver/botarga>.

⁸¹ Ver Ojeda Calvo, ‘The Iberian Peninsula’, *passim*. ‘Botarga’ o ‘Bottarga’, vocablo del árabe *butārikh* (بطارخ) que se refiere en italiano a las huevas de lisa o atún, saladas, secas y comprimidas. Ver *Treccani, Vocabolario*, <https://www.treccani.it/vocabolario/bottarga/?search=bottarga%2F>

⁸² Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, Ed. Salvador Carreres Zacarés, Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1926, I, Cap. XIX, p. 176. Ver también Alejandro García Reidy ‘Ocultación y presencia autorial en las fiestas por las dobles bodas reales de 1599’, en Maud Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XVI a XVIII*, Madrid: Casa de Velásquez, 2014, pp. 77-92.

Volviendo a nuestro biombo, las dos figuras de primer plano tienen florones rojos en los puños y en los tobillos y parecen estar ejecutando un combate-danza de palos, el primero de los cuales tiene una rudimentaria adarga o rodela de madera o cuero. Los bailes de ‘paloteo’, o ‘paloteados’ hacían parte de los bailes con armas (danza de espadas, etc.), con lejanos orígenes rituales y con múltiples ramificaciones alrededor del mundo⁸³. En España en el siglo XVII este tipo de baile ya formaba parte de los entretenimientos teatrales, como lo sugiere su presencia en entremeses, bailes, jácaras y mojigangas que se solían usar al comienzo, final o en los entreactos en las obras teatrales⁸⁴. Con el tiempo, estos bailes se transformaron en un componente importante de bailes tradicionales, especialmente en las regiones rurales de toda América Latina, tema de un trabajo separado en elaboración.

Las tres figuras con ‘botarga’, máscaras y colas de animales de nuestra escena presentan notables semejanzas con algunas del manuscrito de figuras de baile teatral de Gregorio Lambranzi (¿-?) de 1715 que se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich. Este manuscrito es el borrador de su obra, publicada en Nuremberg en 1716, que es uno de los primeros tratados exclusivamente dedicados a bailes pantomímicos o teatrales⁸⁵. En su página

⁸³ Curt Sachs, *World History of the Dance*, New York: W. W. Norton and Co., 1937, pp. 118-24; 333-41.

⁸⁴ Emilio Cotarelo y Mori (1857-1936), tal vez quien mejor conoció este repertorio, las define citando testimonios sobre la presentación de obras de teatro de los siglos XVI al XVIII donde se indica que las funciones comenzaban con una pieza musical cantada con instrumentos llamada ‘cuatro de empezar’, a este seguía el prólogo y la ‘loa’ cuando era pertinente. Después venía el primer acto de la obra, a la que seguía el ‘entremés’, luego el segundo acto seguido del ‘baile’ y luego el tercero, seguido de la ‘mojiganga’ o ‘fin d fiesta’. La ‘jácara’ no tenía un sitio fijo en las funciones teatrales y podía aparecer junto con los otros entreactos o con el ‘fin de fiesta’ o ‘mojiganga’ que era frecuente en las funciones reales y en los autos sacramentales, pero que no se solía usar en las funciones teatrales ordinarias. Estas obras tenían pocos personajes y siempre incluían músicos y cantantes que tocaban, cantaban y bailaban, siendo frecuentes en ellas las instrucciones para el canto y baile, anotaciones que proporcionan valiosa información sobre las piezas musicales que se interpretaban, así como sobre sus instrumentos. Ver Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911, I, pp. ii-v.

⁸⁵ Gregorio Lambranzi, *Neue und curieuse Teatralische Tanz-schul/Nuova e curiosa scuola de' balli theatriali*, Nurnberg: Johann J. Wolrab, 1716. Las ilustraciones fueron delineadas y grabadas por Johann Georg Puschner. Además de lo que indica en su publicación no se conocen datos fidedignos sobre la biografía de Lambranzi, ver Gloria Giordano, ‘Gregorio Lambranzi’.

titular, Lambranzi se identifica como profesor de ‘bailes franceses e ingleses tanto en el aire como en tierra y compositor de bailes teatrales’, lo que lo acredita también como creador de coreografías⁸⁶.

La publicación de 1716 está dividida en dos partes de cincuenta figuras cada una, mientras que el manuscrito de 1715 solo cuenta con ochenta y cinco. En ella, todos los bailes tienen cortas instrucciones en alemán, aunque sólo los primeros cincuenta tienen una descripción en italiano. En el manuscrito, encontramos siete figuras (figs. 42-48) que corresponden a un baile pantomímico que Lambranzi llama “Scotin” probablemente relacionado con un aparente origen escocés o con un nombre propio que desconocemos⁸⁷. En ellas aparecen cuatro personajes que visten máscaras y botarga, es decir el traje enterizo de que hablamos arriba, en esta ocasión con cola animal, como en las figuras de nuestro biombo. Además, aunque no es posible asegurarlo, el diseño de los disfraces parece mostrar dos colores, en las mangas de brazos y piernas, así como en el pecho y espalda de los bailarines. Esto aumenta la semejanza con los personajes disfrazados de nuestro biombo.

Según indica Lambranzi, todas las figuras o posturas de este baile se deben acompañar con la misma música, la cual aparece en un pentagrama en la parte superior de todas ellas. Las posturas mostradas son de tipo acrobático, las primeras cinco son para dos bailarines, en la primera se emplean dos escaleras y en las demás, parejas de pie y en el suelo hacen vueltas y figuras acrobáticas. Las dos últimas figuras son para un grupo de cuatro, en la penúltima forman lo que tiene apariencia de escalera humana y en la última, tres de ellos cargan en vilo al cuarto integrante del grupo (ver fig. 9).

Dizionario biografico degli italiani, 63 (2004), [https://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-lambranzi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-lambranzi_(Dizionario-Biografico)/)

⁸⁶ Lambranzi, Ms. Cod. Icon. 343, ff. 22-25.

⁸⁷ En este escrito no es posible abordar la controversia que involucra los bailes llamados *ecossaise* y *schottisch* o *schottische*, el primero una contrandanza y el segundo un baile de rueda originario de Europa oriental, de moda en Inglaterra a mediados del siglo XIX y que después fue muy popular en España y América Latina. Ver Percy A Scholes, *The Oxford Companion to Music*, 10th ed., Ed. John Owen Ward, London: OUP, 1983, p. 930.

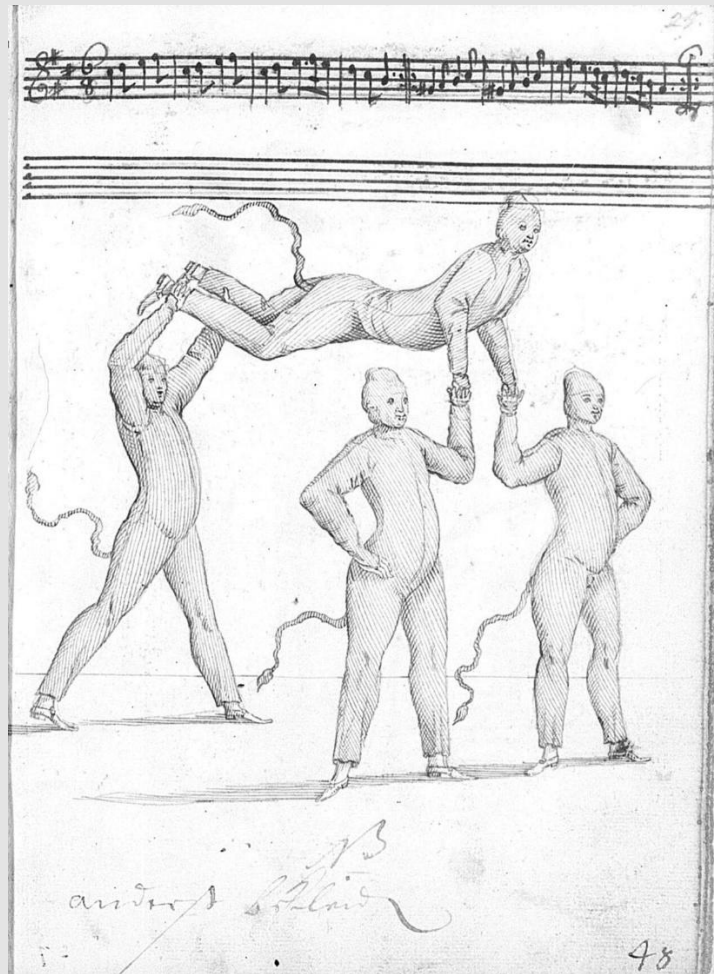


Figura 9. Gregorio Lambranzi, *Libro ... sopra del quale vi sono poste tutte le figure con le aviti della maniera que si sano da vestire ... le positure, ... et come se deve contenere per li passi ... senza aver ricognosenza della chorografia nemeno maestro*, 1715. Dibujo, 22,5 x 16 cm, Munich, Bayerische Stadtsbibliothek, Ms. Cod. Icon. 343, Licencia Public Domain Mark 1.0 Universal.

En la publicación (2ª parte, nos. 43-48), se decidió no incluirlas y fueron reemplazadas por otras que muestran bailarines con vestidos de dos piezas, sin colas animales y sin máscaras ejecutando las mismas figuras y posiciones del manuscrito. Los bailes de Lambranzi seguramente pertenecen a un repertorio que se transmitió en forma práctica, de grupo a grupo a través de manuscritos de instrucciones que incluían la música, algo que creemos que también ocurrió en el contexto español y americano.

iii) escena teatral, pantomima, con base en la commedia dell'arte

Interpretar las acciones del grupo de cuatro situado a la izquierda de la Escena 11 (ver fig. 10) plantea dos opciones: a) podemos considerar que dicha escena proviene de una tradición iconográfica y que los personajes tienen las características físicas y de vestuario que eran frecuentes en la iconografía de escenas teatrales originadas en la commedia dell'arte muy bien ejemplificadas por los ejemplos de Callot. Por otra parte, b) se puede asumir que la escena teatral que muestra el biombo fuese real y también basada en la tradición teatral y pantomímica de la commedia dell'arte con todas sus convenciones, caracterización, vestuario, etc., lo que revelaría tal vez uno de los pocos ejemplos iconográficos de la presencia de este tipo de bailes o pantomimas en América del Sur.

En esta escena, tres de los cuatro personajes rechonchos empuñan espadas y dos están trenzados como espadachines mientras que los otros dos – uno sin espada y otro con ella en su funda– parecen estar dialogando, discutiendo o posiblemente recitando algún parlamento. Uno de ellos, a la izquierda vestido de blanco y el único que no porta ningún arma, parece tener un papel protagónico en la escena. Conocemos poco de los ‘scenari’ o guiones escénicos usados por los artistas de la commedia dell'arte en España, probable fuente de nuestra escena, pero sabemos que en Italia, espadas y puñales eran muy frecuentes en ellos, como parte del disfraz de Pantalone (ver fig. 2) y en manos del Capitano o los ‘innamorati’ y sus servidores⁸⁸. Sin embargo, a juzgar por el contenido de nuestra escena también es posible que se trate de una exhibición cómica o pantomímica de esgrima. Por ejemplo, en 1572 en Estrasburgo (Francia), la

⁸⁸Ver Scala, *I teatro...* y Adolfo Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell'Arte contributo alla storia del teatro popolare italiano*, Firenze: G. C. Sansoni, 1880, *passim*; sobre los ‘scenari’ en España ver María del Valle Ojeda Calvo, ‘Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia dell'arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga’, *Criticón*, 63 (1995), pp. 119-38.

presentación de una compañía italiana de cómicos dell'arte incluyó bailes, acrobacias, esgrima y 'labores Herculis' es decir, pirámides humanas⁸⁹.



Figura 10. Escena 11. Detalle, grupo de la izquierda. Biombo c.1680. Bogotá, Colección privada. Fotografía: cortesía de María del Pilar López Pérez, Bogotá.

También es significativo que todas las figuras del grupo de la izquierda (fig. 10) ostenten narices muy largas, dos de ellos puntiagudas y los otros dos ganchudas, muy similares a la máscara de Pulcinella. Además, las dos figuras con nariz puntiaguda tienen sombreros de copa cónica y ala ancha, mientras que los dos con nariz ganchuda, usan sombrero de bombín con ala corta, ambos adornados con plumas, aunque no tan largas como las de las figuras de Callot. Esto parece obedecer a una dramaturgia y un 'scenario' que desafortunadamente desconocemos.

⁸⁹ Katrizky, *The Art of Commedia*, p. 223.



Figura 11. Escena costado izquierdo. Baúl de madera, forrado en cuero, pintado, policromado y dorado, 88 x 54 x 44 cm, Brooklyn (NYC), Brooklyn Museum, Acc. No. 2011.86.2., Perú, c. 1680. Licencia Creative Commons-BY.

Como dijimos, creemos que esta escena del biombo puede considerarse única en América del Sur. Por el momento, solo contamos con un ejemplo semejante que también parece mostrar la influencia de las imágenes de Callot. Se trata de la escena con tres figuras de músicos enanos pintada en el costado izquierdo de un baúl de madera policromado procedente del Perú (fig. 11) que actualmente se encuentra en el Brooklyn Museum⁹⁰. Estas figuras guardan relación estrecha con los modelos de Callot pues todos son enanos y músicos que usan sombrero adornado con plumas. En el caso ésta, los tres son jóvenes y

⁹⁰ Brooklyn Museum, 'Chest, Peruvian', <https://www.brooklynmuseum.org/es-US/objects/207339>. Ver Suzannne L. Stratton-Pruitt, 'Paintings in the home in Spanish colonial America', *Behind closed doors: Art in the Spanish American Home, 1492-1898*, Ed. Richard Aste, Brooklyn: Brooklyn Museum/The Monacelli Press, 2013, pp. 105-30 (111-12). El mismo museo posee otro baúl de similares características de construcción (No. 2011.86.3.) y misma procedencia cuyas pinturas son diferentes a las que aquí discutimos y no presentan ninguna escena ni teatral ni musical. Ver *Behind closed doors*, pp. 36, 76 y 110-111. Agradezco la indicación de estas fuentes y del catálogo de la exposición a María del Pilar López Pérez.

ninguno de ellos usa mascara. Además, sólo la figura del centro sugiere una actitud teatral, pues usa anteojos para enmascarar parcialmente su rostro y toca su instrumento al revés, con la mano izquierda. En cuanto a los instrumentos musicales de estos músicos enanos, dos tocan laúdes, uno de mango corto (izquierda) y otro de mango largo (centro) y el tercero toca una viola de brazo alto o tenor (derecha), conjunto que se ajusta a la instrumentación de la época.

Dos aspectos que vale la pena mencionar sobre esta escena son: primero, que en todos los instrumentos, tanto las cuerdas como las clavijas están delineadas con poca precisión; y en segundo lugar, que ninguna de las tres figuras porta ni daga ni espada como sus modelos de Callot. Este último aspecto parece referirse a las restricciones existentes en América y otros territorios ultramarinos bajo control español sobre el porte de dagas y espadas largas por parte de las clases bajas de la sociedad⁹¹. Si además tenemos en cuenta que la viola de brazo de la derecha es definitivamente arcaica para mediados del siglo XVII, estaríamos ante un buen ejemplo de la adaptación del modelo de Callot al contexto hispanoamericano, pues tanto el laúd de cuello corto como este tipo de viola son frecuentes en la iconografía musical americana de esa época⁹². Sin embargo, encontramos una viola algo semejante en una de las ilustraciones más conocidas de la *commedia dell'arte*, perteneciente a la famosa *Recueil Fossard*, que muestra a un zanni tocando una viola de brazo de arco acompañado de Arlequín y Pantalone, estos dos leyendo partituras musicales de canto⁹³. Además, esta lámina confirma una vez más el carácter profesional de estos artistas, y qué en el caso de los músicos, confirma que poseían pleno conocimiento de la notación musical.

⁹¹ Ver Rafael Martínez del Peral, *Las armas blancas en España e Indias. Ordenamiento jurídico*, Madrid: Fundación MAPFRE, 1992, Cap. II, pp. 114-21.

⁹² Sobre la iconografía de la viola de brazo y de gamba en América del sur ver E. Bermúdez, *La música en el arte colonial de Colombia*, Bogotá: Fundación de Música, 1994, pp. 97-102.

⁹³ Mathew Buckley, 'Eloquent action: The body and meaning in early *commedia dell'arte*', *Theatre Survey*, 50, 2 (2009), pp. 259-315 (Fig. A 19, p. 296). Esta publicación recoge gran parte de la serie completa de la *Recueil Fossard*, y también la publica Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy: The improvisation Scenarios, Lives Attributes, Portraits and Masks of the illustrious characters of the Commedia dell'Arte* (1929), New York: Dover, 1966, pp. 315-48.

Una de las escenas de nuestro biombo y la del baúl que acabamos de describir, están parcialmente modeladas en la serie conocida como *Varie figure gobbi* consta de veintiún aguafuertes de 8,5 x 6 cm cada uno, realizados en Nancy por Callot entre 1621 y 1625, siguiendo dibujos fechados en Florencia en 1616⁹⁴. Entre las veinte figuras individuales, la mayoría son de enanos, algunos de ellos también jorobados y con estómagos abultados, aunque dos de ellas (los dos Pulcinelle) definitivamente parecen no serlo. Además del grupo de la portada, de los veinte restantes ocho portan instrumentos musicales reales: violín, flauta dulce, dos guitarras una de cuello más largo que la otra, colascione, gaita, hurdy-gurdy y uno toca un idiófono con cinco varas de madera a manera de cuerdas, golpeadas con una vara a manera de arco. Además, hay ocho que portan espadas y dagas, algunos de ellos esgrimiéndolas en forma agresiva. Las demás figuras representan otras deformidades, un cojo y un manco, o profesiones de bajo rango, el caso de los dos aguateros y pordioseros músicos. En cuanto a disfraz, cuatro figuras tienen claramente una máscara o antifaz, y dos de ellas (los que tocan el violín y una de las guitarras) combinan la máscara con un instrumento musical y una espada. Estas máscaras son típicas de los zanni especialmente la de Pulcinella, reconocible, como ya dijimos, por su nariz encorvada. Entre las figuras de la serie de Callot no encontramos laúdes de cuello corto, pero sí de cuello largo como el colascione, con tres cuerdas, un instrumento muy común en ese momento en el sur de Italia y estrechamente ligado iconográficamente a la commedia dell'arte (ver fig. 12)⁹⁵.

⁹⁴ Existen muchas impresiones de esta serie, completas o parciales dispersas en diferentes museos y colecciones alrededor del mundo. Las que aquí proporcionamos, son referencias a laminas y a colecciones específicas. Ver 'Notice bibliographique. *Varie figure gobbi*', *Bibliothèque Nationale de France*, Catalogue général, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42565976s> y Rhode Island School of Design Museum RISD, <https://risdmuseum.org/sites/default/files/museumplus/312245.pdf>. Para una serie completa ofrecida en venta en 2023 por la Swann Galleries de Nueva York, ver <https://catalogue.swanngalleries.com/Lots/auction-lot/JACQUES-CALLOT-Varie-Figure-Gobbi?saleno=2651&lotNo=36&refNo=812775>

⁹⁵ Andreas Schlegel, Joachim Lüdtke (eds.), *Die Laute in Europa 2 Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern/The Lute in Europe 2 Lutes, Guitars, Mandolins and Citterns*, Menziken (CH): The Lute Corner, 2011, pp. 112-16, 118-19, 366-67. Puede tener varias afinaciones, por cuartas, por quintas, o con octavas; la que indica Mersenne, contemporánea con



Figura 12. Jacques Callot (1592-1635) *Varie figure Gobbi*, 1621, No. 14, Aguafuerte. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, LACMA, 5,7 × 8,9 cm, Licencia CC0, Wikimedia Commons.

Algunas descripciones de la serie de Callot sugieren que el artista estaba retratando una ‘compañía’ de acróbatas o comediantes con enanos y jorobados que prestaba sus servicios en Florencia en el momento de la residencia del artista⁹⁶. Sin embargo, las fuentes disponibles no mencionan la participación de enanos y jorobados en grupos de *commedia dell’arte* ni en Italia ni en el extranjero en ese periodo. La presencia de enanos como bufones si era algo muy común en las cortes europeas, y entre los Medici, corte en la que Callot trabajó, Braccio di Bartolo (fl. 1550-80) apodado ‘el enano Morgante’, está muy bien documentado en retratos y esculturas de prestigiosos artistas como Bronzino y Giambologna o de otro menos prestigioso, Valerio Cioli, alabado por Vasari por su escultura de Morgante cabalgando una tortuga, expuesta hoy en los jardines

la mayor popularidad del instrumento es: sol’-do’-do. El ‘do’ central de piano se designa como do’, su octava superior como d’’ y su octava inferior como do.

⁹⁶ Swann Auction Galleries, *Old Master Through Modern Prints*, Nov 02, 2023 - Sale 2651, en la descripción de la serie se indica que: ‘The etchings depict a troupe of grotesque dwarf entertainers known as Les Gobbi who performed in Florence for the Medici court’.

Boboli de Palazzo Pitti⁹⁷. Otros ejemplos sobresalientes serían los enanos bufones de la corte española retratados por Velásquez⁹⁸.

Los enanos músicos eran aparentemente mucho más raros y el grupo retratado en el baúl peruano parece seguir una tradición iconográfica basada en la serie de Callot que tendrá continuidad en América Latina hasta el siglo XVIII. Esto parece comprobarse con una serie de figuras de enanos y jorobados de madera policromada de procedencia quiteña en el Museo Colonial de Bogotá, muchos de los cuales tocan o tienen en sus manos instrumentos musicales como guitarras, tambores, sonajas o la flauta de Pan indígena⁹⁹.

III

Commedia dell'arte y fiesta religiosa

Nuestro biombo presenta otra escena (Escena 10) que acompaña la que estudiamos y que representa una corrida de toros en una plaza¹⁰⁰. Esta escena, que merece un estudio separado por el hecho de ser una diversión pública muy frecuente en muchos contextos, cívico, religioso, cortesano, etc., nos orienta en cuanto al significado de la Escena 11. Es posible que tanto el volatín y sus compañeros, las parejas de espadachines y la corrida de toros sean todos episodios de un mismo acontecimiento, posiblemente una fiesta religiosa que en

⁹⁷ Angelica Frey, 'Morgante: Depictions of a Renaissance Jester Turned Duke', *Art & Object*, March 29, 2021, <https://www.artandobject.com/news/morgante-depictions-renaissance-jester-turned-duke> Una copia de la escultura de Cioli, en bronce, de menores dimensiones y fabricada en Italia alrededor de 1950-60 se encuentra hoy en la sede nacional de Uniandinos, Calle 92 No. 16-11, Bogotá, Colombia.

⁹⁸ Ver Daniel Heberle, 'Diego Velázquez's Court Dwarf and Jester Portraits of Philip IV's Court', *Illuminate*, 4, Nov. 1, 2022, <https://www.illuminatenrhc.com/post/diego-vel%C3%A1zquez-s-court-dwarf-and-jester-portraits-of-philip-iv-s-court-by-daniel-heberle> y Keith Broadfoot, 'Velázquez's Dwarfs and the Modern Uncanny' *Angelaki. Journal of Theoretical Humanities*, 21, 2 (2016), pp. 33-50

⁹⁹ Bermúdez, *La música en el arte colonial de Colombia*, pp. 72-75. Ver también dos figuras de músicos enanos que tocan gaita y flauta, fabricadas en cerámica vitrificada (faïence) de procedencia francesa (Niderviller) de mediados del siglo XVIII en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, ver <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205619>

¹⁰⁰ Reproducida en López Pérez, p. 432.

el caso de nuestro biombo, estuvo relacionada con la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. Aquí, el testamento de Cotrina nos es de gran utilidad pues su autor declara en 1664 que había gastado todo su peculio en aumentar la dotación de la iglesia y en ‘hacer las fiestas que se han ofrecido’¹⁰¹. Una fiesta como la que posiblemente retrata el biombo, con toros, volatines, pantomimas y música pudo tener un costo elevado, hecho que concordaba plenamente con las intenciones de Cotrina de hacer inversiones y eventos en pro del prestigio de la iglesia que había fundado.

Desde sus comienzos, los teólogos y moralistas católicos se opusieron al teatro profesional italiano que vendría a denominarse *commedia dell’arte*, esfuerzo que se canalizó a través de disposiciones emanadas de la autoridad de papas y cardenales desde 1545. De todas ellas, la única que se mantuvo en firme fue la prohibición de hacer representaciones en lugares consagrados o en periodos de contemplación como cuaresma y adviento¹⁰². Sin embargo, los personajes de la *commedia dell’arte* penetraron fácilmente en el contexto religioso como lo comprueban los grabados de un misal publicado en Venecia en 1584 que en la página correspondiente al mes de febrero muestra a Zanni y Pantalone actuando ante los asistentes a un suntuoso banquete; una referencia al carnaval, a la diversión y los festejos anteriores a la cuaresma¹⁰³.

La relación entre *commedia dell’arte* y fiesta religiosa está ya manifiesta en los primeros contratos de los actores italianos en España, entre 1574 y 1584. En estos años los cómicos italianos actuaron en las fiestas de Corpus Christi en Madrid, Sevilla y Toledo, representaron autos sacramentales y emplearon músicos locales, cantantes e intérpretes de guitarra como Pedro de Salcedo y

¹⁰¹ AGNC, Notaria 1, 68, 1680, ff. 126v-127.

¹⁰² Bernadette Majorana, ‘Commedia dell’Arte and the church’, *Commedia dell’Arte in Context*, pp. 133-48 (133-34).

¹⁰³ Anca-Delia Moldovan, ‘How Italian Comedy Made Its Way into the Catholic Church’ *The Newberry*, May 18, 2022, <https://www.newberry.org/blog/how-italian-comedy-made-its-way-into-the-catholic-church>

Antonio Lasso, contratados por Zan Ganassa en Madrid en 1581¹⁰⁴. En 1575 en Sevilla, por ejemplo, los italianos obtienen el premio al mejor carro de la procesión de Corpus Christi y en Toledo se les paga tres veces más que a los españoles por los autos para la misma festividad¹⁰⁵.

La dispersión de la *commedia dell'arte* desde mediados del siglo XVI en Alemania, Austria, Polonia, España y sobre todo Francia¹⁰⁶, parecería indicar que ésta se desarrolla principalmente en el ámbito católico, y presentaba una alternativa atractiva para el periodo de cuaresma cuando las representaciones dramáticas, como hemos dicho, estaban prohibidas. Sin embargo, no se puede olvidar que otro terreno fértil para su adaptación fue Inglaterra donde hay evidencias de ella desde la década de 1570 a través de Francia y hoy continúa el debate sobre su influencia en la obra de Shakespeare¹⁰⁷. Por su parte, el equilibrista y baile en la cuerda (*Seiltanz*) hacen su aparición en las cortes de Viena y Baviera (Trausnitz, Munich) simultáneamente con la llegada de grupos de *commedia dell'arte* como la de I Gelosi después de 1570. En los años siguientes los registros de pago mencionan bufones, charlatanes, músicos y cantantes, como aquellos en Viena para la cuaresma de 1573¹⁰⁸ y en 1574¹⁰⁹. Viena, Praga, Budapest¹¹⁰ y las residencias de la corte de Baviera parecen haber constituido otro circuito de cortes católicas visitado por los artistas de la *commedia dell'arte* y por grupos de acróbatas desde finales de la década de 1560.

¹⁰⁴ Emilio Cotarelo y Mori, 'Noticias biográficas de Alberto Ganasa, cómico famoso del siglo XVI', *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 19 (1908), pp. 42-61.

¹⁰⁵ María del Valle Ojeda Calvo, 'Stefanello Bottarga y la *Commedia Dell'Arte* en España en el siglo XVI', *Real Escuela Superior de Arte Dramático RESAD*, Dec. 14, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=0eB7sWOrkUA> 37'15''.

¹⁰⁶ Duchartre, p. 80.

¹⁰⁷ Ver Robert Henke, 'England', *Commedia dell'Arte in Context*, pp. 115-22.

¹⁰⁸ Johann E. Schlager, *Über das alte Wiener Hoftheater*, Wien: Hof- u. Staatsdr., 1851, pp. 9-10. Separata de *Sitzungsberichte Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse*, 6, 1 (1851).

¹⁰⁹ Karl Trautmann, 'Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe', *Jahrbuch für Münchener Geschichte*, 1 (1887), pp. 197-312 (229-30).

¹¹⁰ Ver Eszter Draskóczy 'Tra ludo zannesco e *commedia dell'arte*: Lo spettacolo del veneziano Giovanni Tabarino nell'Ungheria cinquecentesca', *Verbum Analecta Neolatina*, 9, 2 (2007), pp. 293-313

En Italia, a mediados del siglo XVII, la tradición de la *commedia dell'arte*, sus personajes y sus disfraces permeaban casi totalmente la cultura del momento y se manifestaba también en las festividades religiosas, como por ejemplo las fiestas de la Virgen de la Gracia y Nuestra Señora del Carmen en Nápoles. En 1647, durante la celebración de dichas fiestas, entre el domingo 7 y martes 16 de julio, estalló una rebelión contra las autoridades españolas a causa del aumento de los impuestos para quienes transportaban, arrendaban y revendían los comestibles en el mercado, tal como había ocurrido en Sicilia un par de meses antes¹¹¹. El joven Tomasso Aniello (1620-47), apodado Masaniello (o Maso Aniello), vendedor de pescado, se convirtió en líder de una rebelión que duró muy pocos días pero que llevó a la creación de la efímera República de Nápoles (octubre 1647-abril 1648). La insurrección de Masaniello ha dado lugar a una amplísima bibliografía con encontradas interpretaciones. Varias fuentes contemporáneas indican que Masaniello participó en las fiestas como capitán de una ‘compañía’ o grupo de jóvenes que llevaban cañas, bastones (o palos) en las manos y él, usando una máscara con unas ‘narices grandes y retuertas’¹¹². Paolo di Tarsia (1619-65), noble meridional y afecto al partido español, indica que dichos grupos o compañías, estaban conformados por ‘oficiales y trabajadores’, y que la liderada por Massaniello estaba conformada por jorobados, cojos, tuertos y con otros defectos naturales¹¹³. Sin embargo, puede tratarse de una exageración literaria de este autor con el ánimo de desprestigiar la rebelión que probablemente pudo tener en cuenta la serie de Callot dada su gran popularidad, en especial en Italia. De todas formas, no se puede pensar en una ‘troupe’ pues todas las figuras de la serie, enanos, jorobados y personas con deformidades están representadas en forma individual y no colectiva. Sería más probable que

¹¹¹ La bibliografía sobre el tema es inmensa, como texto básico, sigo la interpretación de Peter Burke, en donde se enfatizan los aspectos rituales de la rebelión, ver P. Burke, ‘The Virgin of the Carmine and the revolt of Masaniello’, *Past and Present*, 99 (1983), pp. 3-21.

¹¹² Pablo Antonio de Tarsia, *Tumultos de la ciudad y reino de Nápoles en el año de 1647*, León (Francia): Claudio Burgea, 1670, pp. 40-41, 86. Sobre De Tarsia ver Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, ‘Paolo Antonio di Tarsia’, *Historia Hispanica*, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/43479-paolo-antonio-di-tarsia>

¹¹³ De Tarsia, p. 86

los personajes con deformidades físicas que usualmente eran considerados ‘maravillas’ junto con las máscaras de la *commedia dell’arte* y los instrumentos musicales, le dieron a Callot una excusa perfecta para la expresión de su pericia artística.

En Inglaterra, algunos espectáculos públicos también estaban relacionados con las fiestas religiosas. Las ya mencionadas ferias eran parte de la celebración de fiestas como las de Pentecostés (usualmente en mayo) y las de Santa Margarita (julio) y San Bartolomé (agosto). Durante el periodo que consideramos, por ejemplo, en 1660 en Southwark (sur de Londres) durante la feria de Santa Margarita el diarista John Evelyn vio actuar a una equilibrista o bailarina de maroma italiana que atrajo la atención de toda la corte que concurrió a sus actuaciones. También menciona levantadores de pesos y un grupo de monos amaestrados que realizaban varios actos, entre ellos también bailar en la maroma. En 1657 Evelyn había presenciado la actuación del equilibrista llamado The Turk, quien bailaba en la maroma con los ojos vendados y con un niño de doce años atado a uno de sus pies, realizando después otras acrobacias en la punta de uno de los postes de la cuerda. Además, durante su estadía en París en 1651, al comienzo de la cuaresma, había presenciado espectáculos que incluían el baile en la maroma, la exhibición de un dromedario y el conocido acto de ilusionismo de alguien que bebía agua y arrojaba vino y líquidos de diferentes colores, truco que el artista le enseñó, dice Evelyn, por un precio muy bajo¹¹⁴. Samuel Pepys, el otro famoso diarista de este momento habla en varias ocasiones de Jacob Hall, bailarín en la maroma a quien vio actuar en la feria de San Bartolomé en agosto de 1668 y posteriormente en la de Southwark en septiembre de ese mismo año, donde tuvo ocasión de conocerlo y conversar sobre su profesión¹¹⁵.

¹¹⁴ John Evelyn, *Diary*, Ed. William Bray, London: Bickers and Son, 1906, II, pp. 21 (1651), 93 (1657), 117 (1660).

¹¹⁵ Samuel Pepys, *Diary and Correspondence of Samuel Pepys*, Eds. Rev. J. Smith, Richard, Lord Braybrooke, New York: Bigelow Brown and Co., 1920, III, p. 420 y IV, pp. 13 y 25. La National Portrait Gallery (Londres) posee un aguafuerte de Pieter de Brune (fl.1650-70), sobre

A continuación, examinaremos algunos documentos y descripciones de fiestas religiosas en Manila (Filipinas) en 1676 y en Tui (Galicia) en 1693 que resultan muy útiles en la contextualización de la fiesta que ilustran las escenas 10 y 11 de nuestro biombo.

En Manila en 1676 se registra la actuación de ‘volatines’ oriundos de Siam (la actual Tailandia), quienes ‘con varias demostraciones de ligereza y fuerza, suplieron y alegraron’ los festejos de coronación de Carlos II¹¹⁶. Estas habilidades parecen haber sido comunes en el sudeste asiático en aquella época, como lo ponen de manifiesto los marineros que hacen despliegues de acrobacias y equilibrista en las cuerdas, mástiles y travesaños de las velas de las carracas portuguesas retratadas en los biombos (byōbu namban) atribuidos a Kanō Naizen (1570-1616) y Kanō Sanraku (1559-1635)¹¹⁷. En uno de los biombos –aquel que se conserva en el Museo Municipal de Kobe (Japón)– (ver fig. 13) se acentúan los aspectos acrobáticos de estos marineros, probablemente oriundos del sudeste asiático y en especial de la región del suroeste de la India, llamada la costa de Malabar (actual estado de Kerala), región controlada por los portugueses desde la llegada de Vasco de Gama en 1498.

un dibujo de Jacob van Oost I (1603-71) que se ha identificado con dos acróbatas Jacob Hall o Jor. Niclays d'Herts, ver London, National Portrait Gallery, <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp91736/jacob-hall> y Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/28794/portrait-of-jor-niclays-d-herts-rope-dancer-and-favourite-of-charles-ii>

¹¹⁶ Miguel Zugasti, ‘Apuntes para una historia del teatro filipino en los siglos XVI y XVII’, *Guaragua. Estudios transpacíficos*, 24, 65, (2021), pp. 119- 157 (144).

¹¹⁷ En Japón en esta época, nanban se refiere a Nanban bōeki (南蛮貿易) o comercio extranjero del sur (southern barbarian trade) ver Alexandra Curvelo, ‘Nanban folding screens: Between knowledge and power’, *Empires éloignés. L'Europe et le Japon XVIe-XIXe siècle*, Eds. Dejanirah Couto, François Lachaud, Paris: École française d'Extrême Orient, 2010, pp. 201-15.



Figura 13. Detalle cuerpos 1 y 2. Kanō Naizen, Biombo (byōbu), seis paneles o cuerpos de papel, pintados, lacados y dorados, c. 1600, 363,2 x 154,5 cm, Kobe City Museum, Japón, Licencia Public Domain, Wikimedia Commons.

Las observaciones de c.1516 del cronista portugués Duarte Barbosa (c.1480-1521) y las del obispo de Goa, el agustino Aleixo de Menezes (1559-1617), un siglo más tarde, describen grupos especialmente entrenados para actuar con ligereza y efectuar ‘saltos, vueltas y meneos’ así como en el manejo de diferentes tipos de armas, espadas, lanzas, adargas y aún armas de fuego¹¹⁸. Es muy probable que los dos se estén refiriendo al ‘kalarippayattu’, tal vez la más extendida y conocida de las artes marciales del sur de la India, que se origina y se concentra hoy en el actual estado de Kerala, correspondiente a la histórica costa de Malabar¹¹⁹. Dos siglos después, el circo europeo (británico) a su llegada allí en la década de 1880, despertó un especial entusiasmo que continúa hasta nuestros días¹²⁰. Por esta razón y a través del portugués, se incorporaron al

¹¹⁸ Antonio de Gouvea, *Jornada do Arcebispo de Goa Dom Frey Aleixo de Menezes ... quando foy as Serras do Malabar ...*, Coimbra: Diogo Lopez Loureiro, 1606, Cap. XIX, ff. 61-62 y Duarte Barbosa, *Livro. Em que da relação do que viu e ouviu no Oriente*, Ed. Augusto Reis Machado, Lisboa: Agencia Geral das Colonias. Divisão de Publicações e Biblioteca, 1946, pp. 127-52.

¹¹⁹ Phillip D. Zarrilli, *When the Body becomes all Eyes: Paradigms, discourses and practices of power in Kalarippayattu, A South Indian Martial Art*, New Delhi: Oxford University Press, 1998.

¹²⁰ Ver Nisha P[ooyaprath] R[ayaroath], *Jumbos and Jumping Devils: A social history of Indian Circus*, New Delhi: Oxford University Press, 2020 ver Eleonore Rimbault, ‘The World of Malabar Circuses’, *Ala. A Kerala Studies Blog*, 36, 31st August 2021, <https://alablog.in/is>

castellano los vocablos ‘malabar’ y ‘malabarismo’ como sinónimos de acrobacia¹²¹. Además, la actuación de equilibristas y acróbatas que se acompañaban con música también eran frecuentes en la cultura japonesa como se puede observar en un biombo pintado del siglo XVII conservado en el Ashmolean Museum de Oxford¹²².

Regresando a la península, el espectáculo de volatines reaparece en Tui (Galicia) en la fiesta de la consagración de la nueva iglesia del monasterio de monjas de Santa Clara en agosto de 1693, celebrada con fiestas y procesiones cuyos gastos muestran una abundante presencia de la música y el pago a un volatín que participo en ellas. El primer día, el Santísimo Sacramento se llevó en procesión a la nueva iglesia y al llegar al convento en su plaza se cantó ‘un villancico’, y a continuación se llevó a cabo una corrida de toros. Al día siguiente se realizó otra procesión y misa y se ordenó que se previnieran las luminarias, un castillo de fuegos artificiales y se tocaran el reloj, las campanas y ‘los instrumentos músicos de la iglesia’. En el memorial de pagos se registra un pago de cincuenta reales que se dieron a ‘Joseph Rolin, volatín, por haber hecho algunas habilidades en la fiesta’. En la misma lista de pagos figuran otras entradas referentes a instrumentos musicales, como los cuatro reales que se pagaron por ‘cuerdas para el arpa y otros instrumentos’ o los veinticuatro que se dieron ‘a Juan de Quinta, músico de la gaita por tocar en las danzas y fiestas’. Una de las danzas que se menciona es la ‘danza de espadas’, variante de la ya mencionada ‘de paloteo’. Hay pagos también a quienes tocaron las cajas y las chirimías, muy probablemente en las procesiones y al ‘negro que tocó la

sues/36/malabar-circuses/ y ‘When a rope dancer from Kerala charmed Hitler’, *The Paperclip*, <https://thepaperclip.in/when-a-rope-dancer-from-kerala-charmed-hitler/>

¹²¹ Corominas, p. 375.

¹²² Oxford, University of Oxford, Ashmolean Museum, Folding screen depicting acrobats, Acc. No. EA 1978.2532, Japan, early-mid. 17th century, ver *Yousef Yameel Center for Islamic and Asian Art*, Eastern Art Online, https://jameelcentre.ashmolean.org/collection/921/per_page/100/offset/0/sort_by/date/category/paintings/start/1577/end/1686/object/19343

trompeta en la noche de los fuegos' artificiales. Los músicos de la iglesia recibieron cien reales por su participación en las fiestas¹²³.

Los detalles de las fiestas de Galicia y Filipinas coinciden en términos generales con las que retrata el biombo de Nuestra Señora de las Aguas, con presencia del equilibrismo, pantomimas, corridas de toros y la música de arpa, que pareciera referirse a una de las tantas fiestas que su fundador hizo en su honor. La presencia de éstas continuidades pone de manifiesto la circulación globalizada de personas, ideas, estampas, publicaciones y diferentes tradiciones de entretenimiento a lo largo y ancho del imperio español. Precisamente en este periodo, a comienzos del siglo XVII, México y por extensión Centroamérica y Panamá, emergen como epicentros americanos del comercio y del intercambio cultural globalizante entre Europa, en especial entre España y Portugal y el oriente, especialmente la India, China, Japón y las islas Filipinas y Marianas.

Justamente, de México proviene una de las pocas referencias americanas para este periodo. En febrero de 1673 el propio virrey, Sebastián de Toledo, II Marques de Mancera, tuvo que intervenir para que Francisco de Irrasabal, 'maromero' pudiera ejercer su profesión 'en otras partes de esta Nueva España', pues los alcaldes mayores y otras autoridades de la ciudad se lo querían impedir y pretendían obligarlo a que se presentara 'en sus casas contra [su] voluntad'¹²⁴. Tres décadas más tarde, en 1702 encontramos el primer documento americano que se refiere al monopolio sobre los espectáculos públicos de equilibristas. El administrador del Hospital de los Naturales de México, entidad que como hemos dicho detentaba el privilegio de los espectáculos en la ciudad, se quejaba de que José, muchacho 'maromero' se estaba presentando sin permiso en todos los barrios de la ciudad sin reconocer la tercera parte del producto que obtenía, que era lo que el hospital recibía habitualmente para el sustento de los pobres. La

¹²³ Tui, Arquivo Municipal, Libros de actas do Pleno do Concello de Tui, Libro de acordos (1693), ff. 387-93, <https://arquivo.galicianagad.org/arpadweb/gl/consulta/registro.do?id=1511595> Ver también Julio I. González Montañés, 'Volatines', *Noticias de representaciones teatrales en Galicia hasta 1750*, <https://teatroengalicia.juliomontanes.synology.me/volatines.htm>

¹²⁴ Ramos Smith, *loc. cit.* La autora no menciona el documento original en que basa su información.

queja añade que tampoco ha solicitado los bancos y asientos que el hospital proporcionaba para dichos espectáculos callejeros¹²⁵, los que seguramente permitían cobrar un precio más alto que los que veían el espectáculo de pie. Estos documentos confirman el carácter itinerante, profesional y empresarial de la profesión de equilibrista y bailarín de maroma en este momento.

IV

Repertorio musical

La música que pudo haber interpretado el arpista de la figura 7, formaba parte del repertorio hispánico contenido en algunos pocos manuscritos de música de arpa y en publicaciones como las de Lucas Ruiz de Ribayaz de 1677 y Diego Fernández de Huete de 1702-04, para tomar las dos más emblemáticas. En el mismo contexto, el repertorio para guitarra de los mismos años es muy extenso, contenido entre otras en las publicaciones de Gaspar Sanz (1674-75), Francisco Guerau (1694) y Santiago de Murcia (1717). El del teclado es de la misma extensión y en su mayoría manuscrito, sobresaliendo entre estos las compilaciones de Antonio Martin y Coll (1707-10). Maurice Esses, en su trabajo de 1992-94, organiza y analiza esta inmensa variedad de fuentes, la mayoría en tablatura y en manuscrito, además de proporcionar transcripciones en notación moderna y la versión original de las fuentes, en varias lenguas, contenidas en sus comentarios sobre el material musical. Éstas últimas, y las transcripciones, han sido y serán de gran utilidad para estudios posteriores¹²⁶.

La pasacalle es un esquema melódico-armónico (I-IV-V-I) que durante el periodo que consideramos servía múltiples propósitos. Como afirma Esses, no

¹²⁵ Ramos Smith, Doc. 4.

¹²⁶ Maurice Esses, *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, Hal: Pendragon Press, 1992-94, vol.1: History and Background, Music and dance (1992), vol. 2: Musical Transcriptions (1994) y vol. 3: The Notes in Spaanish and other languages for the sources (1994).

era una danza propiamente dicha y podía emplearse como introducción para un baile-cantado (dance song) y también como equivalente de los ‘ritornelli’ italianos; o en Francia, como piezas lentas usadas en los ballets y en la ópera. Esses también la considera equivalente a los ‘paseos’ de las fuentes tempranas para guitarra y a las ‘entradas’ de los manuscritos portugueses para teclado¹²⁷. La pasacalle sirvió también como punto de partida para la improvisación de variaciones (diferencias) en todo tipo de instrumentos y son esenciales para el estudio de los repertorios instrumentales de tradición oral en América Latina, que son objeto de otro trabajo en elaboración.

En el mismo contexto del biombo de que tratamos, contamos con una pasacalle en una hoja manuscrita con notación en tablatura de arpa, de alrededor de 1700, hoy en el Archivo de la Catedral de Bogotá (ver Ejemplo musical). Esta pieza pudo ser la misma o similar a una de las piezas musicales que el arpista de nuestro biombo utilizó para acompañar, las maniobras y bailes del equilibrista y las rutinas cómicas de las escenas que lo acompañan¹²⁸. Es posible también que como acompañamiento para los bailes en la maroma, hubiera interpretado alguna de las danzas con numerosas variaciones del inmenso repertorio estudiado por Esses.

¹²⁷¹²⁷ Esses, I, pp. 684-91.

¹²⁸ Bogotá, Catedral de Bogotá, Archivo Capitular (ACB), Ms. tablatura de arpa, 1f., s.n., c. 1700. Ver también E. Bermúdez, ‘Harfen und Imperien: Spanische und anderen Harfentraditionen zwischen 1600 und 1730’, *Concerto: Das Magazin für Alte Musik*, 271, (Januar-Februar 2017), pp. 28-32.

Pasacalle

Bogotá, Catedral de Bogotá
Archivo Capitular
Ms. s.n., c.1700
Transc. E. Bermúdez



Ejemplo musical

En general, durante este periodo los principales instrumentos musicales para el acompañamiento de la polifonía tanto en España como en América eran el órgano y el arpa. Desde alrededor de 1650 se generaliza la presencia del arpa en iglesias, conventos y festividades religiosas a lo largo y ancho de América y encontramos su presencia en Londres (1657) –un pueblo de Catamarca en el norte de Argentina, en el convento de Santa Clara (1664) de Cuzco, la catedral de Bahía (1670), el convento de la Trinidad Puebla (1671), Guatemala (1673), Quito (1682), Córdoba, Argentina (c. 1700) y Santiago de Chile (1713) entre otras¹²⁹.

Alrededor de 1680, la catedral de Lima contó con varios arpistas, algunos de los cuales ostentaban también el título de capitanes de naturales. En la nómina de 1661 figuran dos, Juan de Uceda, que también tocaba la dulzaina y el bajón, y Juan Bautista de Toledo, que era capitán indígena. Dos décadas después, entre 1681 y 1683, además de Uceda que seguía empleado por la iglesia, aparecen Agustín Guarnido y Juan José Guarnido, ambos arpistas, de familia

¹²⁹ E. Bermúdez, 'The Harp in the Americas (1510-2010): An historical account from Minstrelsy to Ethno Rock and Web Videos', *Analizar, interpretar, hacer música: De las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerado V. Huseby*, Ed. Melanie Plesch, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2103, pp. 463-501 (468-69).

indígena y probablemente padre e hijo, que además eran interpretes respectivamente de la dulzaina y el bajón. Agustín, que también figura en las listas de la capilla como cantante tiple y permaneció en ella hasta 1725 y fue también capitán de naturales. Uno de estos arpistas, Juan de Uceda –quien como se dijo tocaba además el bajón y la dulzaina– estuvo involucrado en 1664 en un intento de división en la capilla de música al participar en un grupo musical que pretendía actuar en forma independiente de las autoridades de la catedral. Sas Orchassal indica que dicho grupo de músicos a destajo no logró consolidarse¹³⁰.

En la capilla musical de la catedral de México, entre 1670 y 1700, están documentados tres arpistas, Lorenzo de Mendieta (1669-1683), Pedro de la Cruz (1669-1697) y Diego Xuárez (1698-1709). También aquí se pone de manifiesto la presencia de músicos indígenas con el arpista Xuárez que procedía de la parroquia de indios de San Miguel. Más tarde, en el primero y segundo tercio del siglo XVIII, la capilla contó con otros dos arpistas indígenas, Salvador Zapata (1717-1746) y su hijo Jacinto Zapata (1740-1758)¹³¹.

En Santafé, para el periodo inmediatamente anterior a 1702 contamos con muy escasa documentación referente al plantel musical de la catedral. En las primeras nóminas de músicos de alrededor de 1702-04, además de los cantores adultos y niños, hay pagos a los organistas, al igual que a instrumentistas de bajón, bajoncillo, corneta y cornetilla¹³². Uno de los músicos con probable vinculación indígena en ese momento era Miguel Sánchez, músico de cornetilla que en 1706 se hallaba ausente en Cucaita, pueblo indígena cercano a Tunja (a

¹³⁰ Andrés Sas Orchassal, *La música en la catedral de Lima durante el virreinato. Primera parte. Historia general*, Lima: Universidad Mayor de San Marcos/Casa de la Cultura del Perú, 1971, pp. 73-74, 139, 150 y 208-11. Sas usa el término ‘capitán del regimiento de naturales’ para referirse a algunos indígenas presentes en la capilla, en este momento, no es posible verificar sus fuentes.

¹³¹ Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII), I. Estudio*, Granada: Universidad de Granada/Tesis de doctorado, 2007, pp. 150-51, 204. Las fechas entre paréntesis son las de actividad de estos instrumentistas.

¹³² ACB, Libro de autos y acuerdos, 1693-1704, ff. 188-91.

140 km al oriente de Santafé)¹³³. El otro era José Soracá, que llevaba como apellido el nombre de otro pueblo indígena de la misma región y que en 1709 es interprete del órgano, bajón y corneta¹³⁴. La capilla debía contar con un arpista, que en algunas ocasiones podía ser el mismo organista, posición que en estos años fue desempeñada por Juan Jiménez y el ya mencionado Soracá, sobre quienes, como dijimos, tenemos muy poca información¹³⁵.

En los libros de cuentas de algunos conventos y congregaciones religiosas de la ciudad hay pagos a arpistas por su participación en las funciones religiosas, pero lamentablemente casi nunca se menciona su nombre. En la congregación de San Juan Bautista en la iglesia del Monasterio de Concepción, en los gastos correspondientes a 1684-85 figuran pagos a los músicos de arpa y vihuela por su participación en la ‘fiesta de la degollación’ del 24 de junio¹³⁶. Son más detallados los gastos de la congregación de Nuestra Señora de Loreto con sede en la iglesia de la Compañía de Jesús y que celebra su fiesta anual el 10 de diciembre. El primer pago registrado a un arpista es de 1689, gasto que reaparece entre 1693 y 1695. Posteriormente, la lista correspondiente a 1709-10 incluye a músicos de arpa y vihuela. En 1713 se le paga a ‘Juan Pablo y a todos los que le ayudaron a dar música de arpa todo el día’. En 1718 una vez más se gratifica a ‘Juan Pablo y su compañero’ por tocar todos los sábados en la misa y también a Antonio de Angulo el día de Nuestra Señora por tocar el arpa, ‘en la mañana alternándose con Juan Pablo’. Además, a este último se le reconoce una suma adicional por traer ‘quien le acompañe con vihuela’. Estos mismos músicos recibieron pagos por su participación en otras fiestas marianas como la Natividad de la Virgen el 8 de septiembre¹³⁷.

¹³³ Ramón C. Correa, *Monografías de los pueblos de Boyacá*, Tunja: Academia Boyacense de Historia, 1987, I, para Cucaita: pp. 31-36 y para Soracá: pp. 93-99.

¹³⁴ ACB, Libro de autos y acuerdos, 1705-1716, ff. 22v, 85-85v.

¹³⁵ Sobre Jiménez ver José I. Perdomo Escobar, *El archivo musical de la catedral de Bogotá*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. 53.

¹³⁶ Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia, Sección Raros y Curiosos (BN), Ms. 359, f. 146v.

¹³⁷ AGNC, Colonia, Curas y obispos, 19, ff. 370-77v, 398-99.

Como vemos, el medio musical de Santafé contaba con varios arpistas, y cualquiera de ellos puede ser el que aparece en la Escena 11 del biombo. Los candidatos podrían ser Antonio de Angulo o Juan Pablo, o cualquiera de los indígenas que ya para ese momento tenían suficiente instrucción musical, contacto y conocimiento con el instrumento, sus técnicas y su repertorio. Aquí vale la pena insistir en la centralidad del arpa y su música en el contexto hispánico, que como hemos visto abarcaba el contexto religioso, el doméstico y también el teatral y de otros espectáculos públicos como los que aquí tratamos¹³⁸.

Volvamos ahora el papel de la música en los actos de espectáculos misceláneos que forman parte la fiesta religiosa que posiblemente se retrata en las escenas del biombo. Para esta época contamos con pocos detalles sobre su diseño y menos aún en el contexto hispánico. Sin embargo, en este caso debieron ser semejantes a los que se presentaban en las ya mencionadas ferias parisinas y de Londres. Parfaict nos proporciona una detallada descripción de *Les forces de l'amour et de la magie* presentada en la feria de Saint-Germain en 1678 por Maurice Vondrebeck (¿-1699) y su compañía, obra subtitulada como 'Divertissement comique en trois intermedes', es decir una comedia en tres jornadas con tres actores principales, el mago, una pastora de la cual está enamorado y el ayudante del mago quien también actúa como bailarín. Además, una de las grandes atracciones de la obra era la participación de un numeroso grupo de acróbatas. Este estaba conformado así: un primer grupo de doce divididos en tres subgrupos disfrazados de diablos, pastores y Pulcinellas y por otro lado, un grupo adicional de acróbatas actuando en diferentes pedestales dispuestos en los corredores de la sala, entre ellos uno actuando de Arlequín. El grupo total de acróbatas, que alcanzaba los veinticuatro, contaba además con tres monos. Los bailes incluyeron aquellos rápidos como la gigue o lentos como la entrée y la sarabande, como aquella con la que termina la obra, con nueve posturas o figuras que incluyen algunas con posibilidades pantomímicas como

¹³⁸ Ver Bermúdez, 'Harfen und Imperien', *passim*.

“La escalera”, “La cuna”, “El fanal”, entre otras¹³⁹. Las coreografías empleadas aquí debían ser muy semejantes a las de Lambranzi, arriba mencionadas. Por último, sobre la música y los instrumentos musicales usados en esta obra, como era corriente, al comienzo está la obertura donde se mencionan los oboes, aunque el conjunto musical debía incluir violines (dessus de violon), violas de tres diferentes tamaños (haute-contre, taille y quinte) y violoncellos (basse de violon)¹⁴⁰. Es posible que el conjunto musical hubiera estado compuesto por dos oboes, dos violines, dos violas (taille) y dos violoncellos, teniendo en cuenta un decreto de Louis XIV de 1678 –ese mismo año– que prohibió que en las ferias se hicieran canciones y que se emplearan más de cuatro ‘violons’ y un oboe¹⁴¹. Esta restricción eliminaba un oboe y reducía las cuerdas a un cuarteto de dos violines, una viola y un violoncello. En 1710, el conjunto musical empleado por la compañía de la viuda de Vondrebeck estaba compuesto por un oboe, un fagot, cinco ‘violons’ y un violoncello (basse)¹⁴². Muy probablemente aquí se habla de dos violines y tres violas, una de cada uno de los tamaños arriba mencionados.

En Inglaterra el uso de instrumentos era muy semejante. La orquesta al servicio de la corte después de la restauración de 1660 tenía violines de diferentes tamaños: violines normales (treble), violines contratenor (equivalentes a los haute-contre franceses), tenores (equivalentes al taille) y bajos o violoncellos. Para los espectáculos de las ferias en Londres se mencionan violines (fiddles) y otros instrumentos, resultado del fértil intercambio entre los músicos profesionales de la corte y aquellos que proporcionaban música para

¹³⁹ *Memoires*, I, pp. lli-lxxix. Las figuras de la sarabande final son las siguientes: i) L’Escalier, ii) Le Berceau, iii) La Fontaine, iv) La Grande Route, v) Le Fanal, vi) La Pyramide, vii) Les Chevrons, viii) Les forces de la magie y ix) La grande Posture.

¹⁴⁰ La afinación del dessus era la misma del violín (mi’-la’-re’-sol), los haute-contre, taille y quinte se afinaban como la viola (a’-re-sol-do) y el basse de violon, un tono abajo que el actual violoncello (sol-do-FA-Sib). Ver ‘Les Vingt-quatre Violons du roi; the Versailles orchestra (1626-1761)’, *CMBV, Centre de musique baroque de Versailles*, <https://cmbv.fr/en/cmbv-collections/instruments/les-vingt-quatre-violons-du-roi/les-vingt-quatre-violons-du-roi-versailles-orchestra-1626-1761>

¹⁴¹ A. Thurner, *Les transformations de l’opéra comique*, Paris: Librairie Castel, 1865, pp. 8-9.

¹⁴² Campardon, I, p. 6. Este autor escribe Von der Beek para referirse al apellido del acróbata y bailarín y a su viuda.

baile y espectáculos en contextos públicos y privados. Las antologías y métodos de John Playford (1623-66) publicados entre 1651 y 1685 son ejemplos de cómo el violín y su enseñanza estuvieron en plena expansión durante este periodo¹⁴³. Aún en los mismos círculos de la corte un testigo presencial asegura que estos libros, lo mismo que cuadernos de coreografías, eran usados por aficionados y por bailarines profesionales¹⁴⁴.

En este contexto, los mismos conceptos de ‘cortesano’, ‘aristocrático’ y ‘popular’ aplicados a la música, comienzan a perder su sentido teniendo en cuenta que las melodías y coreografías que se oían y veían en estos espectáculos, se podían comprar en forma de partituras y dibujos (ya fueran impresos o manuscritos) y qué si bien se bailaban en los salones privados y en la corte, también eran comunes en las casas de acaudalados comerciantes o en fiestas privadas y públicas de empleados o artesanos. Cualquier persona interesada, de acuerdo con sus ingresos, podía concurrir a verlas y a aprenderlas en la feria, la plaza o el teatro.

V

No es frecuente considerar que el circo es un espectáculo musical. Sin embargo, examinar la inmensa lista de piezas de todo tipo que se han empleado históricamente en sus funciones nos convence de lo contrario. Lo mismo ocurre al revisar la interminable lista de compositores de marchas y otras piezas para funciones circenses que hicieron de ellas su línea de especialización¹⁴⁵. Dejando de lado a los centros urbanos grandes y medianos, estas piezas y sus estilos llegaron por primera vez con el circo a los más apartados asentamientos humanos

¹⁴³ Peter Holman, *Four and twenty fiddlers. The violin at the English Court 1540-1690*, Oxford: Clarendon Press, 1995, pp. 266-70, 308-12.

¹⁴⁴ Hamilton, p. 126. Este autor alude a un tal Russel, que tenía una colección de 200 o 300 country-dances (contre-danses) en ‘tablatura’. El autor probablemente se refiere aquí al sistema de notación de baile Beauchamp-Feuillet, muy nuevo en el momento de la escritura de su obra.

¹⁴⁵ Ver Croft-Cooke, Coates, pp. 166, 168.

alrededor del mundo. Es decir que los circos y sus conjuntos musicales (desde el siglo XIX principalmente las bandas) sirvieron de multiplicadores y difundieron globalmente formas y estilos musicales de la llamada música clásica. El impacto de la música de circo (y de banda) se puede medir de otra forma, considerando que es uno de los mercados musicales más prósperos y saludables en la actualidad, entre otras cosas por ser el conjunto musical que más música nueva interpreta en sus presentaciones, ya sea interpretando el repertorio originalmente escrito para ese conjunto o a través de arreglos y adaptaciones¹⁴⁶. En cuanto a partituras, el repertorio básico para bandas de instituciones de enseñanza, además de las militares, profesionales y comunitarias constituye uno de los grandes rubros del líder global en la publicación de partituras y métodos de enseñanza musical, la Hal Leonard Corporation, que se define como el ‘mayor proveedor global de recursos y herramientas para el aprendizaje, enseñanza, composición e interpretación musical’¹⁴⁷.

La información estudiada en este trabajo y la de otro en preparación, permiten suponer que algo similar sucedió con la música de los espectáculos misceláneos en los siglos XVII y XVIII, que son los precursores del circo moderno. Muchas canciones, piezas de baile y otros géneros musicales de moda en las ciudades y que allí eran compartidos por artistas y público de todos los niveles sociales, llegaron a centros urbanos menores, pueblos y villorrios a través de las presentaciones de equilibristas, titiriteros, bailarines y músicos itinerantes como los que hemos mencionado aquí. Como hemos esbozado arriba, los acróbatas y equilibristas viajaban en circuitos que los llevaban a teatros, ferias, plazas públicas y otros sitios de entretenimiento, además, en estos circuitos era muy frecuente la presencia de artistas extranjeros, convirtiendo estos espectáculos en espacios de transmisión e intercambio de repertorios acrobáticos, teatrales, dancísticos y musicales.

¹⁴⁶ Ver ‘Ultimate Guide: What is a Concert Band?’, *Dawkes Music. Woodwind & Brass Specialists*, <https://www.dawkes.co.uk/sound-room/what-is-a-concert-band/>

¹⁴⁷ Ver Hal Leonard LLC, <https://www.halleonard.com>

Además, conviene no olvidar que los espectáculos de títeres, acrobacias y equilibrismo con música no siempre fueron callejeros pues desde sus comienzos también se presentaron en teatros públicos que exigían un gran nivel de profesionalismo. Los conocimientos que allí se usaron tampoco fueron exclusivamente de transmisión tradicional y oral, pues también se usaron las partituras, dibujos y esquemas coreográficos. En consecuencia, no es adecuado considerarlos ‘menores’, pues formaban parte esencial de la naciente industria teatral, musical y editorial. Por otro lado, tampoco se debe soslayar la fuerte conexión de estos espectáculos con instituciones benéficas de origen religioso algo que hoy en día, por otros medios, continúa existiendo. Además, a pesar de la evidencia histórica existente, en general, los estudios sobre la *commedia dell’arte* han subvalorado sus conexiones tempranas con la acrobacia, el equilibrismo y los juegos de manos y tampoco han explorado las relaciones de estos con América Latina, aspectos que procuramos enfatizar en este trabajo.

Henke propone que, en el periodo de la modernidad temprana (final del siglo XV a mediados del siglo XVIII), el teatro fue un fenómeno transnacional de transferencias e influencias reciprocas a nivel cultural y simbólico¹⁴⁸. Podríamos pensar que en nuestro caso, el espectáculo misceláneo y posteriormente el circo, tuvieron un comportamiento semejante, recalando en ellos los conceptos de cosmopolitismo y movilidad. Además, los documentos analizados aquí nos llevan a constatar que, desde finales del siglo XVI, el ámbito hispánico cultural ya globalizado y dentro de él, América Latina, fue parte de esos procesos transnacionales y globalizantes de intercambios e influencias reciprocas.

Recebido em: 31/08/25 - Aceito em: 22/10/25

¹⁴⁸ Robert Henke, ‘Introduction’, *Transnational Exchange in Early modern Theater*, Eds. Robert Henke, Eric Nicholson, Aldershot: Ashgate, 2008, pp. 1-15 (1).

**Representación, sorpresa y significación: narrativa visual en
cuatro retratos de la primera generación de músicos de la
Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México**

Representation, surprise and meaning: the visual narrative of four
portraits of the first generation of musicians of the Mexico City
Philharmonic Orchestra

Alejandra Hernández-Sánchez¹

Resumen

Desde su fundación, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México ha desarrollado una extensa actividad concertística documentada en registros sonoros, fotográficos y audiovisuales. El presente artículo se centra en el análisis de cuatro retratos de sus integrantes ubicados en el exterior de la primera sede de la orquesta. Esta serie de imágenes en blanco y negro transita del retrato oficial a la instantánea, circuló en diversas fuentes periodísticas y carece de una autoría o datación precisa. A partir de las categorías de análisis propuestas por Roland Barthes en *La cámara lúcida* y la confrontación documental, el artículo identifica a algunos de los músicos retratados, aproxima su autoría y datación, y precisa su relevancia en la historia de la orquesta.

Palabras clave: México; fotografía, retrato; iconografía musical; orquesta; siglo XX; inmigración.

¹ Maestra en Musicología por la Facultad de Música de la UNAM y doctoranda en la Pontificia Universidad Católica Argentina. En la actualidad es investigadora del área de documentación del CENIDIM y miembro de la Sociedad Internacional de Musicología ARLAC/IMS. Ha presentado ponencias en congresos de México, Chile, Cuba, Argentina y España. Entre sus publicaciones se encuentran capítulos en los libros *Investigación y documentación musical en México* y *Sonidos tangibles: documentos para la investigación musical*. ORCID ID: 0000-0002-0196-1212.

Abstract

Since its founding, Mexico City Philharmonic Orchestra has developed extensive concert activity documented in sound, photographic, and audiovisual records. The present article focuses on the analysis of four portraits of its members, located outside the orchestra's first headquarters. This series of black-and-white images transitions from the official portrait to the snapshot, circulated in various journalistic sources, and lacks precise authorship or dating. Based on the categories of analysis proposed by Roland Barthes in *La chambre claire* and documentary confrontation, the article identifies some of the musicians portrayed, approximates their authorship and dating, and specifies their relevance in the history of the orchestra.

Keywords: Mexico; photography; picture; musical iconography; orchestra; 20th century; immigration.

Antecedentes

La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México comenzó su actividad concertística en septiembre de 1978 como una agrupación musical gubernamental representativa de la capital del país. Su creación se gestionó a instancias del Departamento del Distrito Federal (DDF), órgano del gobierno capitalino, a través de una iniciativa promovida por Carmen Romano Nölck, presidenta del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS) y primera dama de México durante el sexenio del presidente José López Portillo (1976 a 1982).

El proyecto artístico contempló tres objetivos principales, que fueron, primero, la programación de obras de compositores mexicanos dentro de las funciones regulares de conciertos en el Teatro de la Ciudad –sede inicial de la orquesta– y la Sala Nezahualcóyotl, ambas ubicadas en la Ciudad de México. Segundo, la formación educativa a partir de la Escuela de Música Vida y Movimiento, donde los ejecutantes participaron como docentes. Y tercero, la

difusión de la música sinfónica “a todos los sectores sociales”,² a través de actuaciones ofrecidas en casas de cultura, cines, iglesias y gimnasios, así como transmisiones radiofónicas y televisivas a lo largo del país.

Luego de ofrecer sus primeras actuaciones entre septiembre y diciembre de 1978, la orquesta contó con la participación de Leonard Bernstein como director huésped en una actuación en el Teatro de la Ciudad el 15 de febrero de 1979; comenzó la grabación de sus primeras producciones discográficas a partir del 21 de abril y emprendió la primera gira internacional a través de cinco países de Sudamérica con funciones en Cuba, Perú, Argentina, Brasil y Venezuela entre el 30 de mayo y el 26 de junio. Entre todo ello, el presidente José López Portillo emitió un decreto que avaló la creación del organismo, la asignación de recursos económicos para su sostenimiento y el impedimento de su disolución, documento publicado en el *Diario oficial* el 18 de mayo.

La orquesta conmemoró su primer aniversario con una actuación ofrecida en el Teatro de la Ciudad el 14 de septiembre de 1979. Entre los asistentes se encontró la periodista musical Eloísa Ruíz, viuda de Baqueiro,³ quien en su columna semanal “Ópera, conciertos, ballet” del periódico *El Nacional* evaluó el desarrollo de la orquesta:

El maestro Fernando Lozano ha tenido la suerte de contar, entre sus atrilistas, con un buen número de músicos extranjeros de primera fila, que, una vez conjuntados a través de un año de intenso trabajo ha logrado formar con ellos una orquesta sin rival en nuestro país.

Variadas son las cualidades de esta sinfónica, que tiene una afinación precisa, una adecuación formidable de los contrastes de fraseo, una transparencia impecable en la gama orquestal, todo como resultado de una disciplina perfecta.⁴

² OFCM, FONAPAS, y DDF. “Concierto de inauguración”. Programa de mano. México, D. F., 14 de septiembre de 1978, p. 3.

³ La periodista musical Eloísa Ruíz Carballo (1925-1980), viuda del musicólogo Gerónimo Baqueiro Fóster, escribió en el periódico *El Nacional* como Eloísa R. de Baqueiro y bajo el seudónimo Isabel da Silveira. Fue profesora de solfeo del Conservatorio Nacional de Música e investigadora en el Centro Nacional de Investigaciones Musicales, ahora CENIDIM, donde también ocupó el cargo de subdirectora. *El Nacional*. “Falleció anoche la musicóloga y periodista Eloísa Ruíz Carballo viuda de Baqueiro”. 7 de enero de 1980, p. 4.

⁴ Eloísa R. de Baqueiro. “Aniversario de la Orquesta Filarmónica”. *El Nacional. Diario al servicio de México*, 18 de septiembre de 1979, p. 17.

A través de su columna la periodista expresó su asistencia regular a los conciertos dominicales ofrecidos en el Teatro de la Ciudad y las audiciones transmitidas por Radio Educación. Como parte de su *metier*, Eloísa Ruíz conservó un corpus documental de la orquesta que reúne programas de mano, boletines de prensa, invitaciones, volantes, entrevistas, notas periodísticas, los textos publicados en *El Nacional* y una singular fotografía.⁵

La imagen conservada por Eloísa Ruíz retrata a los integrantes de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México ubicados en la entrada principal del Teatro de la Ciudad, documento que carece de referencias de autoría y datación.⁶ En la escena se observa a los músicos de la Filarmónica sobre la acera acompañados de sus instrumentos guardados en los estuches y utilizando una vestimenta dispar. La imagen captura el momento en que el director artístico de la orquesta, Fernando Lozano, se aproxima hacia el fotógrafo, mientras otro músico comienza a alejarse, lo que revela que el evento ha concluido. A través de periódicos y programas de mano se localizaron tres imágenes semejantes a la fotografía de la periodista. En su conjunto, las cuatro imágenes corresponden a las diversas tomas realizadas en un mismo evento, las cuales, al mantener una secuencia temporal entre sí constituyen una narrativa visual.

Los retratos son una fuente documental de interés para la iconografía musical en la medida en que proporcionan información de sus integrantes en un periodo determinado en la historia de la agrupación.⁷ De acuerdo con Peter

⁵ En la actualidad los documentos de Eloísa Ruiz Carballo forman parte del Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster integrado por un total de 4246 expedientes. El acervo se integró al CENIDIM a través de la donación testamentaria realizada por la periodista. Herlinda Mendoza Castillo, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (Cenidim), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y Centro Nacional de las Artes. “Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster”. Plataforma de Información Musical, 2023. <https://pim.inba.gob.mx/>.

⁶ Herlinda Mendoza Castillo, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (Cenidim), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y Centro Nacional de las Artes. “Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster”. Plataforma de Información Musical, 2023. <https://pim.inba.gob.mx/handle/123456789/25566>

⁷ Pablo Sotuyo. “Iconografía musical chilena: ¿Iconografía musical o fuentes visuales referentes a la cultura musical? Un estudio de caso”. *Cuadernos de Iconografía musical* IV, n.º 1 (julio de 2017): 30-68.

Burke, un conjunto de imágenes permite obtener un mayor grado de fiabilidad y la posibilidad de extraer más información.⁸ Por otra parte, los retratos muestran la agudeza del fotógrafo al transitar del retrato oficial a la instantánea, a partir de lo cual, logra sorprender a los ejecutantes y capturar la espontaneidad del momento. Roland Barthes identifica esta peculiaridad de la siguiente manera: “la escena puede ser preparada por el fotógrafo; pero en el mundo de los *media* ilustrados se trata de una escena natural que el buen reportero ha tenido el genio, es decir, la suerte de sorprender”.⁹

A partir de las categorías presentadas por Barthes en *La cámara lúcida*, el siguiente artículo propone identificar qué información proporcionan las cuatro imágenes, exponer cuáles fueron los medios de circulación de los retratos, proponer una fecha aproximada de su datación, y a partir de ello contextualizar el periodo al que se circunscriben en la actividad artística de la orquesta.

Con respecto a las fuentes de consulta, hasta la fecha en México y otros países de Sudamérica son escasas las orquestas sinfónicas que cuentan con un corpus documental que reúna programas de mano, discografía, reproducciones fotográficas y otros materiales que den cuenta de su práctica de concierto. Más escaso aún es que la documentación se encuentre organizada, sistematizada y disponible para su consulta, de manera que gran parte de estas agrupaciones se mantienen al margen de la historiografía al carecer de fuentes de consulta accesibles.

Esta situación no es ajena a la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la cual, a pesar de ello, cuenta con un corpus de programas de mano originales y organizados, entre estos encontramos escasos ejemplares que datan de 1986 a 1998, en tanto que a partir del año 2000 a 2019 es posible localizar la colección integra de las temporadas regulares de concierto. Asimismo, cuenta con un número significativo de notas periodísticas, originales y copias,

⁸ Peter Burke. “The Cultural History of Images”. En *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Edición de Kindle. London: Reaktion Books, 2001.

⁹ Roland Barthes. *La cámara lúcida*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Ciudad de México: Paidós, 2018, p. 45. El énfasis proviene del texto original.

organizadas en carpetas, las cuales, en su mayoría están identificadas con el título y la fecha de la publicación. A partir de estas notas periodísticas se localizaron tres retratos, los cuales se confrontaron con las publicaciones originales ubicadas en la Hemeroteca Nacional de México.

Entre algunas investigaciones precedentes sobre los alcances de la fotografía, Bernardo Jiménez interpreta la trayectoria de Arnulfo Miramontes a partir de la consulta de su archivo fotográfico.¹⁰ Edmundo Camacho identifica a los integrantes de la Estudiantina queretana de Ignacio Muñoz Flores a través de su álbum fotográfico.¹¹ En tanto que Gustavo Amézaga analiza el impacto que produjo la circulación del corpus retratístico de la soprano Ángela Peralta en la sociedad mexicana en la década de 1860.¹² Dichos textos utilizan de manera paralela documentos textuales y visuales que enriquecen el contexto cultural de los agentes, y los sitúan en los alcances de la historia visual.¹³

Una escena en cuatro tomas: representación

En un momento hasta ahora impreciso, los integrantes de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México se dispusieron en la entrada principal del Teatro de la Ciudad para ser retratados por la lente de un fotógrafo. Cerca de cien músicos ocuparon la acera, el paso vehicular y la escalinata que conduce a las

¹⁰ Bernardo Jiménez. “Archivo fotográfico de Arnulfo Miramontes (1881-1960) como recurso para la reconstrucción de su trayectoria artística”. *Cuadernos de Iconografía musical* III, n.º 1 (agosto de 2016): 59-76.

¹¹ Edmundo Camacho. “El álbum fotográfico “Estudiantina queretana” (1885) de Ignacio Muñoz Flores: imaginarios, discursos, aspiraciones sociales e instrumentos en torno a una agrupación de tunantes”. Ponencia presentada en VI Congreso ARLAC/ IMS, Facultad de Música, UNAM, agosto de 2024.

¹² Gustavo Amézaga. “Verde, blanco y encarnado: Los retratos de Ángela Peralta durante el Segundo Imperio Mexicano”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 42, n.º 117 (2020): 9-49.

¹³ Ivan Gaskell. “Historia visual”. En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke, traducido por José Luis Gil Aristu y Francisco Martín Arribas, 2ª ed., 221-54. Madrid: Alianza Editorial, 2022.

puertas de acceso del edificio con el propósito de encajar en el encuadre de la cámara.

Como resultado se produjeron cuatro capturas en blanco y negro. Lo estrecho de la acera y el número de personas implicó realizar la captura desde dos perspectivas distintas con el propósito de centrar la imagen. En todas las tomas el edificio ocupa un espacio importante de la composición, en tanto que los músicos al encontrarse en la parte inferior se distinguen con dificultad. Las tomas registran el transcurrir del tiempo y los cambios derivados. Luego de la tercera captura, los músicos se distraen, se mueven, se dispersan; mientras el fotógrafo, u operador como refiere Barthes, mantiene el ojo en la lente intentando capturar el último instante posible. Las fotografías producidas se alejan de las convenciones del retrato sinfónico. En este último, los músicos se ubican en el interior de la sala de conciertos, ocupan su posición dentro de la agrupación acompañados de su instrumento, utilizan vestimenta de gala, se encuentran en posición estática y dirigen la mirada hacia un punto central en donde se encuentra el fotógrafo. La sesión fotográfica representa la escenificación del concierto (Fig. 1).

Entre los retratos oficiales de la Filarmónica se encuentra una fotografía a color realizada en el escenario del Teatro de la Ciudad publicada en la portada del Concierto del primer aniversario. En la imagen sobresale el interior del teatro, los palcos, el techo decorado y el marco de la concha acústica con motivos en dorado. Al centro de la imagen se observa el telón de color carmín, y por debajo de él se ubican los integrantes de la orquesta, apenas perceptibles. La imagen resulta efectiva desde el punto de vista compositivo por su simetría y el manejo del color, aunque presenta varias limitaciones como fuente de información en la iconografía musical.

Las cuatro imágenes que concentran nuestro interés se ubican en la vía pública, en éstas se interponen una multiplicidad de objetos, captura el movimiento y el paso de algunos transeúntes. Los integrantes llevan sus instrumentos dentro de los estuches, los cuales han colocado en el suelo o los

sujetan entre las manos, con excepción de un músico que sostiene su violín junto a él en todo momento. La variedad de fundas permite considerar que los músicos están distribuidos sin un orden específico donde bolsos y maletas también integran la composición.



Figura 1. Retrato de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México en el escenario del Teatro de la Ciudad con el director Fernando Lozano al centro. “Mañana debutará la Orquesta Filarmónica”, *El Sol de San Luis*, 9 de octubre de 1979, p. 1C. Reproducción: Hemeroteca Nacional de México.

La vestimenta del conjunto es heterogénea. Entre los varones, algunos utilizan traje con corbata, otros usan pantalón y camisa, y uno de ellos se distingue por llevar un pantalón a cuadros. Entre las mujeres, algunas usan vestido, zapatos altos, sombreros y sostienen sus bolsos personales en el brazo. Ello permite considerar que las fotografías fueron capturadas al final de una actuación, quizás, como un suceso inesperado.

Al examinar las imágenes con detenimiento es posible identificar algunos de los rasgos que las componen y sus particularidades. A través de ellas podemos reconocer el *Studium*; es decir, la posibilidad de identificar y comprender las

intenciones del operador, aquello que fundamenta su ejercicio.¹⁴ El *Punctum*, en cambio, deriva de los puntos sensibles, las marcas, aquello que despunta al observador.¹⁵

La primera toma fue capturada desde el ángulo izquierdo del Teatro de la Ciudad, la cual, permite leer en su totalidad el nombre del recinto ubicado en la parte superior. Por debajo se encuentran los integrantes de la orquesta, quienes miran hacia la cámara. Algunos músicos se muestran sonrientes, otros mantienen un semblante serio; unos pocos al encontrarse distraídos son capturados con el rostro de perfil.

De izquierda a derecha, en la primera fila, se localiza el concertino Guido Lamell, vestido con pantalón oscuro y camisa clara, quien se distingue por tener ambos brazos colocados en la cintura. Por detrás de él se ubica el hombre que viste pantalón a cuadros. Hacia el lado derecho, en la segunda fila se encuentra Jaime Turrubiarres, violinista, quien tiene la cabeza girada hacia su lado derecho; junto a él se ubica el trombonista Julio Briseño quien se muestra sonriente y con los brazos cruzados. El concertino Carlos Gaivironsky se encuentra en la primera fila, viste de traje y corbata, sonríe mientras sostiene el estuche de su violín colocado en el suelo en el que coloca la mano derecha. Posicionados en el costado derecho se ubica Fernando Lozano, junto a él, un violinista sostiene su violín junto al pecho. Por detrás de Lozano se encuentra Eduardo Diazmuñoz, ubicado en la tercera columna, de izquierda a derecha. Ambos directores muestran un semblante serio y se distinguen por llevar traje con corbata. La captura desde este ángulo no permite retratar en su totalidad a los músicos que se encuentran de lado derecho.

Entre todas las imágenes, esta es una de las que alcanzó una mayor circulación geográfica al distribuirse en medios de Río de Janeiro y São Paulo, Brasil, así como en Xalapa, Veracruz, en México. La primera publicación se

¹⁴ Roland Barthes. *Op. Cit*, p. 47.

¹⁵ Barthes. *Op. Cit*, p. 46.

localizó en el programa de mano del concierto ofrecido por la orquesta en el Teatro Municipal de Rio de Janeiro, Brasil, 13 de junio de 1979.¹⁶

Posteriormente, la imagen se difundió en el periódico *O Estado de S. Paulo* al promocionar las actuaciones de la Filarmónica en el Teatro Municipal de São Paulo el 18 y 19 de junio de 1979,¹⁷ así como en el programa de mano de ambas funciones.¹⁸ La reproducción difundida en *O Estado de S. Paulo* sólo incluyó un detalle de la imagen en el cual se eliminó una parte significativa del edificio, permitiendo así dirigir la atención hacia los músicos.

En México, en cambio, la imagen se utilizó para difundir los conciertos de la orquesta en el Teatro del Estado en Xalapa, Veracruz, el 8 de septiembre del mismo año, tras el regreso de la Filarmónica a México, como refiere el pie de foto (figura 2).

La información referida en *El Diario de Xalapa* el 1 de septiembre podría sugerir que la fotografía se capturó tras el regreso de la orquesta a México el 26 de junio. Sin embargo, la difusión de las imágenes en Brasil permite inferir que su producción se realizó previo al viaje. Entre las hipótesis, se sugiere la posibilidad de que la fotografía fuera llevada por Jaime Nualart directamente a Río de Janeiro durante la gestión de los conciertos, alrededor del 19 de abril, como refiere una nota periodística:

Para o coordenador de relações públicas da orquestra, Jaime Nualart, que veio ao Brasil para firmar os contratos, já estabelecidos com o Itamarati pelo Ministério das Relações Exteriores do México, uma das mais importantes atividades da orquestra, além da scola Vida e Movimento, são os concursos promovidos entre jovens compositores mexicanos- solistas de piano, cordas e sopro e futuros maestros- sempre visando a ampliar o panorama artístico do México atual.¹⁹

¹⁶ Governo do Estado do Rio de Janeiro. “Teatro Municipal. Orquestra Filarmônica da Cidade do México”. Programa de mano. Rio de Janeiro, Brasil, 13 de junio de 1979, p. 2.

¹⁷ *O Estado de S. Paulo*. “Uma filarmônica mexicana”. 15 de junio de 1979, sec. Suplemento turismo, p. 4.

¹⁸ “Teatro Municipal. Orquestra Filarmônica da Cidade do México”. Programa de mano. São Paulo, Brasil, 18 y 19 de junio de 1979, p. 2.

¹⁹ Patricia Mayer. “A música clássica para todos: O México, em orquestra”. *Jornal do Brasil*, 19 de abril de 1979. La nota periodística se consultó en las instalaciones de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; el fragmento corresponde a un recorte incompleto sin



Figura 2. Diario de Xalapa, 6 de septiembre de 1979, p. 16. Reproducción: Hemeroteca Nacional de México.

Por otra parte, al consultar los 153 contenidos periodísticos que cubrieron la actuación de la Filarmónica en ciudades de Cuba, Perú, Argentina, Brasil y Venezuela, la fotografía sólo se difundió en Río de Janeiro y São Paulo.

La segunda toma fue capturada desde el lado derecho del teatro en la cual el operador se aleja del conjunto para obtener un mejor encuadre y mantener un

número de página, por lo que hasta corroborar la información esto sólo se sugiere como una hipótesis.

margen de distancia a los costados. En la imagen observamos que algunos de los músicos han cambiado de posición, aquellos ubicados del lado izquierdo se giran hacia el fotógrafo; el varón con pantalón a cuadros ubicado anteriormente en la segunda fila desciende de la acera. Desde este ángulo se distingue al violonchelista Guillermo Helguera, ubicado lado derecho, junto a la puerta de acceso. Fernando Lozano, se ubica al centro en la segunda fila, expresa un semblante más relajado y una sonrisa discreta; junto a él, el músico con el violín ahora sostiene el instrumento desde el mástil. La mayoría de los ejecutantes miran hacia la cámara al momento de la captura; no así Diazmuñoz quien, al voltear hacia atrás resulta imperceptible (figura 3).

		Director	Solista	Compositores	Obras
I	Dom. 21 OCT	Teatro de la Ciudad Sala Nezahualcóyotl Mar. 23	FERNANDO LOZANO	ANGÉLICA MORALES pianista	HINDE MAYER Concierto para Orquesta (*) Mozart Concierto No. 20 en Re menor, K. 466 para piano y Orquesta Sinfonía No. 1 en Do menor Op. 68
II	Dom. 28 Lun. 29	Teatro de la Ciudad Sala Nezahualcóyotl	ODON ALONSO	ZARA NELSOVA celista	BRAHMS TOMAS MARCO ELGAR FALLA Concierto en Mi menor, Op. 85, para cello y Orquesta El Schopenhauer de Tchaikovsky (ballet completo)
III	Dom. 04 NOV Mar. 06	Teatro de la Ciudad Sala Nezahualcóyotl	FERNANDO LOZANO	BRUNO LEONARDO GELBER (baterista)	ENRÍQUEZ BEETHOVEN RITUAL Concierto No. 5 en Mi bemol mayor Op. 73 "Emperador" Cuatro Intermedios marinos Ballet Bachianas Brasileiras No. 9
IV	Dom. 11 Mar. 13	Teatro de la Ciudad Sala Nezahualcóyotl	ISAAC KARABTCHESKY	MIQUEL GARCÍA MORA pianista	RICARDO CASTRO SCHUBERT WAGNER Concierto para piano y orquesta Sinfonía Incompleta Obertura a Tannhäuser
V	Dom. 18 Mar. 20	Teatro de la Ciudad Sala Nezahualcóyotl	MAURICE PERES	LOWELL GREER cornista	MOZART GLIERE SANDI DEBussy Concierto en Re menor para dos pianos La Consagración de la Primavera
VI	Sáb. 24 Dom. 25	Sala Nezahualcóyotl Teatro de la Ciudad	EDUARDO MATA	AURORA BERRATOS Y GUILLERMO SALVADOR pianistas	SATIE POULENC STRAVINSKY Gimnopedias Concierto en Re menor para dos pianos La Consagración de la Primavera
VII	Dom. 02 DIC Mar. 04	Teatro de la Ciudad Sala Nezahualcóyotl	FERNANDO LOZANO		MOZART BRUCKNER Música para funeral medieval K. 477 Sinfonía No. 8 en Do menor (**)
VIII	Dom. 9 Mar. 11	Teatro de la Ciudad Sala Nezahualcóyotl	FERNANDO LOZANO	NARCISO YEPES guitarrista	HAYDN RODRIGO BERLIOZ Sinfonía No. 101 en Re mayor, "El rey" Concierto de Aranjuez Sinfonía Fantástica
IX	Dom. 16 Mar. 18	Teatro de la Ciudad Sala Nezahualcóyotl	FERNANDO LOZANO	ROSARIO ANDRADE cantante CORO DEL INSTITUTO DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA Director JORGE MEDINA	CHAVEZ MAHLER El Corrido del Sol Sinfonía No. 2 en Do menor "Resurrección"

(*) Estreno Mundial (**) Estreno en México

ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO FERNANDO LOZANO
DIRECTOR ARTÍSTICO

Abonos a la venta
Teatro de la Ciudad 13:30 hrs. \$225.00 \$325.00 \$425.00 \$525.00
Sala Nezahualcóyotl 20:30 hrs. \$800.00 \$900.00 \$950.00 \$1000.00
Estudiantes con credencial 50% de descuento.

Figura 3. Tercera Temporada. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México.
Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster. Reproducción: CENIDIM.

La imagen mantuvo su circulación a nivel nacional. Se incluyó al final del programa de mano del primer aniversario, documento impreso que a lo largo de 32 páginas contiene sesenta y dos reproducciones fotográficas.²⁰ Si bien las imágenes carecen de pie de foto, los créditos ubicados al final de la publicación refieren a cuatro fotógrafos, que son: Maritza López, Enrique Bostelmann, Cecilia Portal y Daniel David,²¹ lo que permite aproximar la autoría de las cuatro imágenes o bien, considerar que la serie se haya realizado en coautoría. La misma fotografía fue elegida para promocionar la Tercera temporada de conciertos correspondiente a los meses de octubre a diciembre de 1979, siendo publicada tanto en la cartelera,²² como en las agendas culturales en publicaciones periódicas (figura 4).

los universitarios, hoy

FUNAM
ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM
2a. Temporada 1979
Director titular: **HECTOR QUINTANAR**
Director asociado: Jorge Velazco
Ma. Luis Salinas soprano.
The New York Jazz Gang
Coro Convivium Musicum
Erika Kubachek, directora
Niños cantores de Puebla
Felipe Ledezama, director
Salmos de Chichister, Bernstein
Concierto para banda de Jazz, Lieberman
Sinfonía antártica, Vaughan Williams
Sala de Conciertos Nezahualcóyotl, C.U.
Domingo 25/12:00 h.
Boletos: \$200.00, \$150.00 y \$100.00 *
Boletos admisión general: Boletónico
Aboas y boletos admisión general y universitarios:
Planta Principal de la Torre de Rectoría
Sala Nezahualcóyotl (10:00 a 14:00 h.) de martes a domingo y por la tarde dos horas antes del concierto
Pro-Música (Insurgentes Sur 421-B-7 Tel 574-33-32)
HOY
Canto y poesía
David Verduzco

3a TEMPORADA
ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO
3a. Temporada
Director: Eduardo Mata
Aurora Serratos y Guillermo Salvador, pianista
Obras: Gimnopédías, Satie
Concierto en Re menor para dos pianos, Poulenc
La consagración de la primavera, Stravinsky
Sala de Conciertos Nezahualcóyotl, C.U.
Sábado 24/20:30 h.
Boletos: \$100.00, \$70.00 y \$40.00 *
MAÑANA

HOY
Ciclo: El niño y la Música
Coro del Colegio Alemán
Directora: Josefina Álvarez Llerena
Canciones internacionales
Sala de Conciertos Nezahualcóyotl
Sábado 24/12:30 h.
Boletos: \$25.00, \$15.00 y \$10.00 *
Servicio de transporte, ida y vuelta, para todos los conciertos.
Salida frente al Monumento a Alvaro Obregón. San Ángel, 40 minutos antes del concierto

HOY
LOS EMPEÑOS DE UN ENGAÑO
de Juan Ruiz de Alarcón
Dirección: Germán Castillo
Teatro Juan Ruiz de Alarcón (junto a la Sala Nezahualcóyotl)
Martes a viernes 20:30 h.
Sábados 20:00 h.
Domingos 19:00 h.
Boletos: \$80.00 *

CEPILLO DE DIENTES
de Jorge Díaz
Dirección: Hugo G. Gramajo Palavicini
Teatro de vanguardia de la BNEP Acatlán.
De lunes a sábado a las 18:30 h.
Librería Universitaria Insurgentes (Insurgentes Sur 299)
Entrada libre
Sala Principal
Casa del Lago
Sábado y domingo 20:00 h.

HOY
DARES A TODO DAR
Autor Director: Rafael Pimentel
Sábado 24/12:00 h.
Carpa Geodésica (Insurgentes Sur No. 2135)
Boletos: \$40.00

HOY
Ciclo: Sábados en Coapa
LIBERTAD
Grupo de teatro Identidad (Centro de Integración Juvenil Tlatelolco)
Dirección: Héctor Dupuy
ENP Plantel José Vasconcelos (5) Coapa
Sábado 24/17:00 h.

Figura 4. “Los universitarios, hoy”, *Uno más uno*, 24 de noviembre de 1979, p. 8.
Reproducción: Hemeroteca Nacional de México.

²⁰ OFCM, FONAPAS y DDF. “Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Concierto de aniversario”. La imagen se ubica en el interior de la contraportada.

²¹ *Ibid*, p. 32.

²² OFCM, FONAPAS, y DDF. “Tercera Temporada. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México”. *Proceso. Semanario de información y análisis*, 24 de septiembre de 1979, p. 24.

La tercera toma mantiene semejanzas con la anterior. La mayoría de los músicos miran hacia la cámara para la captura, con excepción de una mujer colocada en la primera fila que es retratada de perfil. El semblante de los músicos se muestra más relajado y algunos sonríen con espontaneidad. La circulación de la imagen se utilizó para promover la actuación de la orquesta en un concierto ofrecido en San Luis Potosí en octubre de 1979 (figura 5).²³



Figura 5. “Hoy será el concierto de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México”. *El Sol de San Luis Potosí*, 10 de octubre de 1979, p. 1C. Reproducción: Hemeroteca Nacional de México.

La sorpresa

La cuarta toma, fotografía perteneciente a Eloísa Ruíz, revela que la captura oficial ha concluido. En la escena, los músicos han comenzado a

²³ “Hoy será el concierto de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México”. *El Sol de San Luis Potosí*, 10 de octubre de 1979, p. 1C.

disiparse; sin embargo, el fotógrafo mantiene el ojo en la cámara. Al percatarse que continúan siendo retratados, los ejecutantes reaccionan sorprendidos. Al centro de la imagen, una instrumentista posa para la cámara con una sonrisa prolija, el concertino Carlos Gaivironsky levanta el brazo izquierdo, el músico con el violín ríe con entusiasmo, Lozano mira con emoción al fotógrafo, Díazmuñoz aplaude y un músico de cuerda con la corbata a medio desanudar camina con su instrumento decidido a abandonar el evento. Entre todas las imágenes, este es el único ejemplar impreso en papel fotográfico, el cual no se ha localizado publicado en ninguna otra fuente (figura 6).²⁴



Figura 6. Anónimo. *Orquesta Filarmonica de la Ciudad de México*. 1979. Reproducción: CENIDIM.

²⁴ Anónimo. *Orquesta Filarmonica de la Ciudad de México*. [1979]. Fotografía analógica en B/N, 13x18 cm. Archivo Gerónimo Baqueiro Foster, CENIDIM, Exp. 3891.

Al respecto, cabe señalar el conocimiento de una quinta toma que complementa el suceso a modo de cierre donde el fotógrafo captura los últimos momentos del acontecimiento. En la toma observamos que algunos músicos han dejado la escena, otros están por hacerlo, algunos más permanecen en solaz esparcimiento y unos pocos mantienen la mirada hacia la cámara. En la toma, el director Fernando Lozano captura el foco de atención, quien camina risueño y satisfecho hacia el fotógrafo. La reproducción publicada en *El Heraldo* refiere al pie de foto la actuación de la orquesta en el Teatro de la Paz, en San Luis Potosí, el 10 de octubre de 1979; sin embargo, el recorte de la nota periodística consultada en las instalaciones de la Filarmónica se encuentra incompleta y, a diferencia de las anteriores, no se localizó ningún ejemplar original en la Hemeroteca Nacional de México que permita corroborar el documento.²⁵

A modo de síntesis, los hechos retratados en cada imagen proponen una narrativa visual, a través de la cual podemos observar la teatralidad del evento, el *Spectrum* al que refiere Barthes.²⁶ Dicha teatralidad se observa a partir de las múltiples acciones retratadas en cada toma, la actitud con que cada músico se muestra ante el fotógrafo, los detalles y objetos que acompañan a los ejecutantes; y la manera en que dichas actitudes, poses y detalles se modifican entre la primera y última toma.

La proeza técnica del fotógrafo es patente en la segunda y tercera imagen. En la composición, el operador cambia la posición de captura, se aleja del conjunto para obtener un mejor encuadre, lo que le permite retratar al grupo en su totalidad y conseguir un margen de distancia a los costados; los músicos giran hacia el fotógrafo, en tanto que Lozano y Diazmuñoz se posicionan al centro del conjunto. El resultado es una imagen en perspectiva a un punto de fuga que proporciona mayor profundidad a la escena.

²⁵ “Se presenta hoy en el Teatro de la Paz, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México”. *El Heraldo [de San Luis]*, 10 de octubre de 1979.

²⁶ “no es (me parece) a través de la pintura como la Fotografía entronca con el arte, es a través del teatro”. Barthes, *op. Cit.*, p. 50.

El *Studium* nos permite identificar que luego de las primeras tres tomas se suscita un rompimiento abrupto. A partir de entonces el grupo comienza a disgregarse y las intenciones del fotógrafo cambian al capturar el detrás de escena. En este momento ocurre el hecho inesperado, esto es, cuando los músicos al descubrirse retratados reaccionan con sorpresa a través de una multiplicidad de gestos.

Cuatro retratos en contexto

Lo significativo de las imágenes se revela al considerar que entre agosto de 1978 y enero de 1983 la institución se limitó a informar que la agrupación estaba compuesta por “músicos mexicanos y extranjeros”,²⁷ y mantuvo a discreción el nombre de los integrantes.²⁸ La falta de información sobre quiénes integraban la orquesta fue señalada por Eloísa Ruíz, quien enfatizó el hecho a sus lectores:

El personal de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México se eleva, más o menos, a los 90 elementos. No lo podemos decir con seguridad porque los atrilistas que la forman no figuran en los programas. Pero sí sabemos que pocos son los mexicanos y que la mayoría fueron contratados en diferentes países de Europa y también hay norteamericanos.²⁹

La consulta de diversos programas de mano permite identificar que los atrilistas de la Filarmónica sólo fueron referidos de manera ocasional en dos conciertos ofrecidos fuera de México. Las actuaciones realizadas en el Royal Albert Hall de Londres el 10 de junio de 1980 y el Carnegie Hall de Nueva York

²⁷ OFCM, FONAPAS, y DDF. “Concierto de inauguración”. Programa de mano. México, D. F., 14 de septiembre de 1978, p. 3.

²⁸ Entonces, ya era costumbre referir el nombre de los ejecutantes en los programas de mano desde las primeras décadas del siglo XX, como sucedió con la Orquesta Sinfónica de México. Francisco Agea, ed. *21 años de la Orquesta Sinfónica de México: 1928-1948*. México: Imprenta Nuevo Mundo, 1949.

²⁹ Eloísa R. de Baqueiro. “Ópera, conciertos, Ballet: La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México”. *El Nacional*, 6 de noviembre de 1978, p. 4.

el 11 de mayo de 1981,³⁰ son las únicas que enumeran la plantilla de los ejecutantes. Ello permite considerar que el nombre de los músicos se mantuvo de manera discrecional y deliberada por parte de la institución.

La plantilla incluida en el programa de 1980 no incluye a Eduardo Diazmuñoz, ni a los concertinos Carlos Gaivironsky y Guido Lamell, identificados en los retratos analizados. Asimismo, las plantillas entre el programa de 1980 y 1981 difieren entre sí, lo que evidencia que hubo cambios frecuentes de integrantes. De esta manera los cuatro retratos de la orquesta al exterior del Teatro de la Ciudad representan una fuente documental significativa entre los primeros meses de 1979.

Una de las razones de estos cambios se atribuye a la manera en que se planeó su configuración. A través de diversas notas periodísticas es posible identificar que si bien la agrupación gozó de una recepción favorable en términos musicales, también se enfrentó al rechazo de un sector del gremio musical que cuestionó la contratación de los denominados “músicos extranjeros”.

El trombonista Venustiano Reyes López,³¹ o Venus Rey como se hacía llamar, convocó a los medios de comunicación con el propósito de exponer los conflictos de la contratación de estos músicos en términos laborales.³² Meses más tarde, durante la gira de conciertos por Sudamérica, la pianista y periodista María Teresa Castrillón manifestó su desaprobación en el periódico *El Heraldo*:

Para escuchar a Jorge Osorio como solista asistí al concierto de la Filarmónica que ostenta el nombre de Ciudad de México como una paradoja, ya que sólo son siete los mexicanos los que ahí tocan, siendo el resto extranjeros. [...] Este concierto fue despedida de la Orquesta Filarmónica que salió de gira por Sudamérica con su titular. Esto nos hace pensar que es una vergüenza que en esos países iban a creer que en México no hay músicos, ya que una orquesta [que] va representando al país, está integrada por extranjeros básicamente. No

³⁰ OFCM, FONAPAS y DDF. “The Philharmonic Orchestra of the City of Mexico”. Programa de mano. Royal Albert Hall, London, 10 de junio de 1980. OFCM, FONAPAS y DDF. “Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México”. Programa de mano. Carnegie Hall, New York, USA, 11 de mayo de 1981.

³¹ El músico Venustiano Reyes López fungía entonces como secretario general del Sindicato Único de Trabajadores de la Música en el Distrito Federal.

³² Sindicato Único de Trabajadores de la Música del D. F. “Boletín de prensa”. Archivo Gerónimo Baqueiro Foster, CENIDIM. Exp. 585. 6 de diciembre de 1978, 2f.

es que no haya buenos músicos en México, lo que pasa es que no hay para nutrir a siete orquestas sinfónicas que tenemos.³³

Este hecho derivó en conflictos y debates álgidos que el director Fernando Lozano ante la falta de instrumentistas suficientes. Sin embargo, finalmente cedió a las críticas e integró de manera paulatina un mayor número de ejecutantes de nacionalidad mexicana.³⁴

Otra de las razones que propiciaron estos cambios fue por causas profesionales. Eduardo Diazmuñoz, director asistente, realizó sus últimas actuaciones en el Instituto Cultural Helénico entre el 6 y el 15 de julio de 1979.³⁵ Diazmuñoz relató a la periodista Sonia Morales que su salida del organismo fue una decisión de Lozano al considerar que éste ya había concluido su proceso de formación.

Lo anterior coincide con la participación de José Guadalupe Flores como director huésped, primero, en una función realizada en la Basílica de Guadalupe el 29 de septiembre,³⁶ y posteriormente, en el concierto ofrecido en el Teatro de la Paz en San Luis Potosí el 10 de octubre.³⁷

Guido Lamell permaneció como concertino de la orquesta entre 1978 y 1979, periodo en el que tuvo una participación solista en el Teatro de la Ciudad el 7 de julio de 1979.³⁸ Luego de ello se incorporó a la Filarmónica de los Ángeles, entonces, dirigida por Carlo Maria Guilini.³⁹ En tanto que aún se desconoce el momento de salida del concertino Carlos Gaivironsky.

³³ María Teresa Castrillón. "La Filarmónica de la Ciudad de México". *El Heraldo de México*, 7 de junio de 1979, p. 9C. El concierto al que hace referencia la periodista se realizó el 24 de mayo de 1979 en el Teatro de la Ciudad.

³⁴ Elena Gallegos. "No gustó la Filarmónica de la Ciudad de México: el cervantino en marcha". *El Sol de México*, 25 de abril de 1982, pp. 3D, 4D.

³⁵ Eduardo Camacho. "Actuará en el Instituto Cultural Helénico la Filarmónica de la Ciudad de México". *Excelsior*, 5 de julio de 1979, pp. 1C, 14C.

³⁶ *Uno más uno*. "FONAPAS-DDF: Programa de difusión cultural 1979". 29 de julio de 1979, p. 27.

³⁷ Laura Jáuregui y Jesús Delgado. "Cautivó el concierto de la Orquesta Filarmónica". *El Sol de San Luis*, 11 de octubre de 1979, sec. En la cultura y la sociedad, pp. 1C, 3C.

³⁸ OFCM. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. 1978-1981, p. 25.

³⁹ Asociación Filarmónica de Los Ángeles. "Guido Lamell". La Phil, 2025. <https://es.laphil.com/musicdb/artists/2981/guido-lamell>.

Los cambios ocurridos en la plantilla de la Filarmónica no pasaron desapercibidos. El periodista musical Juan Arturo Brennan refirió en su columna semanal de *Uno más uno* que el inicio de la Tercera temporada de conciertos ocurrida el 21 de octubre en el Teatro de la Ciudad comenzó con nuevos integrantes. En la columna titulada “Filarmónica de la ciudad: orquesta renovada”, Brennan informó:

El domingo en el Teatro de la Ciudad, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México ofreció el primer concierto de su presente temporada, habiendo realizado recientemente una exitosa gira por Sudamérica y el Caribe. Lo primero que salta a la vista (y al oído) en la orquesta es que no están todos los que son ni son todos los que están; hay varias ausencias notables y también caras nuevas. Con este conjunto renovado, se dio el primer programa de la temporada.⁴⁰

De lo anterior se infiere que a los cambios referidos se sumaron otros más. En consecuencia, la imagen difundida en la cartelera correspondiente a la Tercera temporada ya se encontraba desactualizada al iniciar la actividad regular de conciertos.

Conclusiones

La configuración de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México a principios de 1979 está documentada en una serie fotográfica realizada en la entrada principal del Teatro de la Ciudad. Puesto que tres de estas imágenes funcionaron como material promocional para la gira de conciertos por Sudamérica, entre el 29 de mayo y el 26 de junio de aquel año, su producción se sitúa antes del 19 de abril de 1979, de acuerdo con la circulación de estas y la documentación localizada. En cuanto a la autoría, se sugieren los nombres de Maritza López, Enrique Bostelmann, Cecilia Portal y Daniel David. Esta serie retratística se establece, por lo tanto, como evidencia documental de la primera generación de la orquesta, dada la identificación de sus miembros fundadores: los

⁴⁰ Juan Arturo Brennan. “Filarmónica de la ciudad: orquesta renovada”. *Uno más uno*, 24 de octubre de 1979, p. 20.

concertinos Carlos Gaivironsky, Guido Lamell, y el director asistente Eduardo Diazmuñoz, cuya plantilla inicial estuvo sujeta a discrecionalidad institucional durante los primeros cuatro años de actividad concertística.

La estructura compositiva de las cuatro fotografías se aleja del retrato convencional con respecto al espacio elegido, la diversidad de elementos capturados, la perspectiva en punto de fuga y su carácter informal. Estas características, sumadas a los medios de circulación, vinculan la serie con el retrato periodístico, cuyo propósito es utilizar una visualidad no convencional para suscitar el interés y fomentar la divulgación de la música sinfónica entre los sectores mayoritarios de la población, en concordancia con uno de los objetivos establecidos por la institución.

Recebido em: 05/09/25 - Aceito em: 15/10/25

Fuentes de consulta

Archivo

Anónimo. *Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México*. [1979]. Fotografía analógica en B/N, 13x18 cm. Archivo Gerónimo Baqueiro Foster, CENIDIM, Exp. 3891.

Governo do Estado do Rio de Janeiro. “Teatro Municipal. Orquestra Filarmônica da Cidade do México”. Programa de mano. Rio de Janeiro, Brasil, 13 de junio de 1979.

OFCM, FONAPAS y DDF. “Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México”. Programa de mano. Carnegie Hall, New York, USA, 11 de mayo de 1981.

_____. “The Philharmonic Orchestra of the City of Mexico”. Programa de mano. Royal Albert Hall, London, 10 de junio de 1980.

_____. “Concierto de inauguración”. Programa de mano. México, D. F., 14 de septiembre de 1978.

_____. “Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Concierto de aniversario”. Programa de mano. México, D. F., 14 de febrero de 1979.

_____. “Tercera temporada. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México”. Cartelera, s. f. Exp. 4234. Archivo Gerónimo Baqueiro Foster, CENIDIM.

Sindicato Único de Trabajadores de la Música del D. F. “Boletín de prensa”. Boletín de prensa. México, D. F., 6 de diciembre de 1978. Exp. 585. Archivo Gerónimo Baqueiro Foster, CENIDIM.

“Teatro Municipal. Orquesta Filarmônica da Cidade do México”. Programa de mano. São Paulo, Brasil, 18 y 19 de junio de 1979.

Hemerografía

Diario de Xalapa. Vocero de la provincia veracruzana. 1979.

Diario oficial. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos. 1979.

El Nacional. Diario al servicio de México. 1978.

El Sol de San Luis. 1979.

El Sol de México, 1982.

Excelsior. El periódico de la vida nacional. 1979.

O Estado de S. Paulo. 1979.

Proceso. Semanario de información y análisis. 1979.

Uno más uno. 1978, 1979.

Jornal do Brasil, 1979.

El Herald de México, 1979.

Bibliografía

Agea, Francisco, ed. *21 años de la Orquesta Sinfónica de México: 1928-1948.* México: Imprenta Nuevo Mundo, 1949.

Amézaga Heiras, Gustavo. “Verde, blanco y encarnado: Los retratos de Ángela Peralta durante el Segundo Imperio Mexicano”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 42, n.º 117 (2020): 9-49.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Ciudad de México: Ediciones Culturales Paidós: Paidós, 2018.

Burke, Peter. “The Cultural History of Images”. En *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Edición de Kindle. London: Reaktion Books, 2001.

Camacho Jurado, Edmundo. “El álbum fotográfico ‘Estudiantina queretana’ (1885) de Ignacio Muñoz Flores: imaginarios, discursos, aspiraciones sociales e instrumentos en torno a una agrupación de tunantes”. Ponencia presentada en VI Congreso ARLAC/ IMS, UNAM, agosto de 2024.

Gaskell, Ivan. “Historia visual”. En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke, traducido por José Luis Gil Aristu y Francisco Martín Arribas, 2ª ed., 221-54. Madrid: Alianza Editorial, 2022.

Gardner, Nathaniel. “Enrique Bostelmann: fotografía como testimonio visual”. *Romance Notes* 54, n.º 1 (2014): 111-28. <https://doi.org/10.1353/rmc.2014.0021>.

Jiménez Casillas, Bernardo. “Archivo fotográfico de Arnulfo Miramontes (1881-1960) como recurso para la reconstrucción de su trayectoria artística”. *Cuadernos de Iconografía musical* III, n.º 1 (agosto de 2016): 59-76.

OFCM. *Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México*. México: OFCM, DDF, FONAPAS, 1980.

_____. *Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. 1978-1981*. Edición bilingüe. México, D. F.: OFCM, DDF, FONAPAS, 1981.

OFCM, FONAPAS, y DDF. “Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. 1978-1982”. Folleto. México, D. F., 1982.

Sotuyo Blanco, Pablo. “Iconografía musical chilena: ¿Iconografía musical o fuentes visuales referentes a la cultura musical? Un estudio de caso”. *Cuadernos de Iconografía musical* IV, n.º 1 (julio de 2017): 30-68.

Motemei, pelao el mei... Un oficio resignificado a través del iconicismo

Motemei, pelao el mei... A trade redefined through iconicity

Agustín Ruiz Zamora¹

Resumen

La presente comunicación tiene por propósito poner en interacción algunas observaciones personales en torno a la relación sujeto-ciudad, vehiculizada por una intervención muralista de alcance icónico y relevancia urbana. El empeño de este desarrollo está puesto en desentrañar algunas nociones sonoro-musicales y anacrónicas evocadas en la representación visual de un oficio que, en el ámbito local, derivó en una performance escénica. El objeto de este análisis es un mural plasmado en uno de los muros externos de un conjunto de edificaciones sociales ubicado en el Cerro Los Lecheros de la ciudad de Valparaíso. En este mural comparece la figura de un personaje ampliamente conocido en entorno local e identificado como parte del tejido social que encarna el patrimonio cultural inmaterial de la ciudad. En lo específico, se trata de uno de los últimos cultores de un oficio ambulante relacionado con la culinaria tradicional del maíz y que tiene por su más pronunciado rasgo un lánguido pregón con que, en noches de invierno, anuncia la venta del producto. Mixturando algunos rudimentos de la historia de vida con un análisis crítico, intento ensayar desde la visualidad una aproximación al objeto referido, considerando lo visual como experiencia ordinaria propia del acontecer ciudadano y, por tanto, un elemento constitutivo del paisaje urbano. Paso seguido, propongo una aproximación al proceso de deriva por el cual el cultor del caso que trataremos, migra desde su condición de vendedor ambulante de un producto culinario, a una posición de icono de un relato identitario local, cuyo ascendente logra plasmarse como parte del discurso visual urbano que, con el paso de los años, ha ido recubriendo el deambular de esa ciudad que antaño dio cobijo al deambular de este vendedor. Por esta vía busco vislumbrar el proceso por el cual nuestro personaje se configura como uno de los íconos que logra trascender y ser parte del imaginario de la identidad local. Junto a ello, he allegado algunos antecedentes históricos para contextualizar el proceso a exponer.

¹ Ministerio de la Culturas, las Artes y el Patrimonio. República de Chile.

Palabras clave: Cerro Los Lecheros; Valparaíso; arte mural.

Abstract

This communication examines a series of personal observations concerning the relationship between the subject and city, conveyed through a public mural of pronounced iconic value and urban relevance. The aim of this analysis is to unravel some of the anachronistic sonic-musical notions evoked by the visual representation of a particular trade which, within the local context, has historically evolved into the depiction of a staged character. The object of this analysis is a mural located on one of the exterior walls of a social housing complex located on Cerro Los Lecheros in the city of Valparaíso. This mural features the figure of a widely known local character pertaining to the social fabric that embodies the intangible cultural heritage of the city. Specifically, it depicts one of the last practitioners of a street vendor's trade related to traditional corn-based cuisine, whose most distinctive feature is a languid call by which he announces the sale of his product on winter nights. By blending rudimentary elements of narrated life history with critical analysis, I attempt to approach the subject from a visual perspective, considering this aspect to be a common experience inherent in urban life and, therefore, a constitutive element of the urban landscape. Subsequently, I propose an approach to the process of evolution by which the individual in our case study migrates from his condition as a street vendor of a culinary product to position himself as an icon of local identity. This characterization, has in effect, permeated the urban visual discourse of the city that once sheltered this vendor's wanderings. Through this approach, I seek to glimpse the process by which our subject becomes one of the icons that transcends and becomes part of the local identity's collective imagination. Alongside this, I have included some historical background to contextualize the process I will discuss.

Keywords: Cerro Los Lecheros; Valparaíso; mural art.

Valparaíso, la ciudad tatuada —concepto sistematizado por Rivas en su tesis de postgrado²—, ha sido escenario de una práctica muralista sostenida por algo más de medio siglo, estableciéndose como uno de los rasgos predominantes del actual paisaje urbano. Corría 1969. Aún falta un año para la asunción del gobierno de la Unidad Popular y Francisco Méndez Labbé³ —arquitecto, artista visual y académico de la Universidad Católica de Valparaíso— da inicio a un proyecto pictórico sobre los muros que flanquean el deambular por diversos barrios ubicados en los cerros o colinas de Valparaíso, iniciando un movimiento pictórico local que fue desbaratado tras el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 que instauró la dictadura cívico-militar encabezada por Augusto Pinochet.

Pero lejos de ser un hecho aislado, la iniciativa de Méndez Labbé se situaba en un contexto mayor. Durante la segunda mitad de la década de 1960 el muralismo comienza a adquirir un rol protagónico como medio de expresión y mensaje de masas. Colectivos juveniles comienza a organizarse en brigadas de base que se vuelcan a las calles reclamando el muro como el legítimo soporte de una gráfica que apela directamente al transeúnte. En efecto, desde hacía ya algunos años, los murales venían cobrando presencia en la vía pública, como recurso propagandístico de la izquierda chilena, estrategia que se hizo patente en 1964, durante la 3ª campaña presidencial de Salvador Allende. Luego, en junio de 1968 tuvo lugar el VI Congreso de las Juventudes Comunistas de Chile, instancia partidaria en que se promovió la formación de grupos o brigadas muralistas que sistemáticamente acometieran el espacio público en cumplimiento de esta tarea. Ya en 1969, entre el 6 y el 11 de septiembre tiene lugar la “Marcha por Vietnam”, movilización pacifista en que cerca de 3.000 jóvenes recorren a pie el trayecto de casi 150 km que separan a Valparaíso de Santiago, exigiendo el fin de la guerra de Vietnam.⁴ En esa ocasión surge un grupo de muralistas

² Rivas. 2017.

³ Francisco Méndez Labbé (1922-2021). Arquitecto y artista visual chileno. <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39686.html>

⁴ Araya. 2008.

liderado por Danilo Bahamondes el que, adelantándose al avance de la columna, va plasmando en los muros disponibles intervenciones visual que aviva el entusiasmo de los marchantes. Ese grupo muralistas será el antecedente fundacional de la Brigada Ramona Parra.

Ya reinstaurada la convivencia democrática, Méndez Labbé y un grupo de estudiantes del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso retoman el proyecto en 1991, pero esta vez centrado en un solo punto de la ciudad: Cerro Bellavista. La iniciativa, que luego dará origen al primer museo a cielo abierto de la ciudad, concita una veintena de obras murales de pintores tanto nacionales como extranjeros.⁵ En los años siguientes el barrio se transformará en un paseo recurrente para lugareños y turistas donde, además, comenzaron a coexistir con los murales originales, otros trabajos espontáneos intercalados por vecinos y grupos locales. En el entrecruce de técnicas e iniciativas se hacen evidentes algunas derivas importantes, como la migración desde la obra autoral a la creación colectiva y también el tránsito desde tendencias pictóricas más abstraccionistas y concretas, a expresiones los más diversos estilos y propios de la heterogeneidad del grafiti. Al Museo a Cielo Abierto del Cerro Bellavista se irán sumando sucesivamente otras iniciativas similares en la ciudad, a saber: Museo a Cielo Abierto del Cerro Polanco (2012), Museo Muralista Barrio Ramón Cordero en cerro Playa Ancha (2014), Valparaíso en Colores I Población Clark del cerro Larraín (2016) y Valparaíso en Colores II en la Población Zenteno del cerro Los Lecheros (2016).⁶

2

⁵ Los artistas que dieron vida a este proyecto fueron: Nemesio Antúnez (1918-1993); José Balmes (1927-2016); Gracia Barrios (1926-2020); Roser Bru (1923-2021); Mario Carreño (1913-1999); Roberto Matta (1911-2002); Francisco Méndez Labbé (1922-2020); Sergio Montecino (1916-1997); Guillermo Núñez (1930-2024); Rodolfo Opazo (1935-2019); Eduardo *Eduerto* Pérez Tobar (1950); Mario Toral (1934); Ramón Vergara Grez (1923-2012); Eduardo Vilches (1932).

⁶ Calderón. 2018:70

De la diversidad de obras visuales ya plasmadas en diversos barrios de la ciudad, nos abocaremos a un mural Motemei, situado en la galería a cielo abierto Valparaíso en Colores II, ubicada en la Población Zenteno del Cerro Los Lecheros.



Fig.1. Motemei. 2016, mural policromo del artista urbano chileno Aztek. Galería Valparaíso en Colores II.

Pero antes de adentrarnos en el proceso que desembocó en el desarrollo de este tema llevado a la visualidad, es necesario hacer una breve referencia a la cuestión del paisaje urbano, de modo de aportar elementos a la explicación general. El mural y el grafiti son expresiones con bastante arraigo en Valparaíso. Comparten indistintamente el espacio público y hoy se constituyen en soberanía ciudadanía donde el artista y el poblador se vinculan mediante el testimonio gráfico en una convivencia cotidiana, cuestión que deviene en un espacio habitado de alta significación. De tal modo, el paisaje urbano no se remite solo a la dimensión arquitectónica o de diseño aplicado a habitar, sino principalmente a la cultura que surge del modo cómo el poblador emplea, percibe, distingue el espacio que le es propio. Es más, podríamos decir que esta propiedad deviene de distinciones que particularizan los espacios, una particularización que construye

sentido de pertenencia en la medida que la población, en cuanto sujeto social, opera construcciones simbólicas que dan significado contingente al acto de habitar. De este modo, el paisaje urbano se compone, entre otros elementos, de estas acciones intencionadas por incorporar relato trascendente devenidos de sucesos, personajes y actos que remiten al poblamiento sentido de pertenencia e identidad. Más allá de sus aspectos técnico y formales, el concepto de “paisaje urbano” comprende entonces un propósito deliberado en la producción de sentido, a ser dispuesto en el plano de lo aparente visible. Habría entonces una producción de paisaje urbano en cuanto acto de estetización de la política llevado a la dimensión de lo real. El paisaje urbano llega a constituirse así, como representación de relaciones sociales generadas en el transcurso del devenir de la sociedad.⁷

De tal modo, podríamos establecer categorías sutilmente diferentes entre las nociones de habitar y poblar. Mientras que habitar es una noción que se configuraría en la experiencia íntima y restringida del hogar, poblar se situaría en la dimensión comunitaria y, por lo mismo, sus referencias se expresan en el ámbito de las significaciones colectivas que van recubriendo los barrios que componen la ciudad.

Desde esta perspectiva, podemos abordar la ciudad como cuerpo social que, en casos como el de Valparaíso, se trataría de un cuerpo tatuado, un cuerpo significado por sus pobladores como una experiencia recursiva que reviste la estructura epidérmica de la urbe, movilizandó la visualidad del poblador como experiencia cotidiana que supera lo propiamente artístico en cuanto experiencia contemplativa.

...estas imágenes son provocadoras de sensaciones y conjeturas que dejan emerger una racionalidad otra, que surge más desde lo visto y lo sentido; éstas colocan en el escenario de lo público aquello que no es comprobable y en muchas oportunidades comunicable, irrumpen en lo social más allá de la

⁷ Raposo y Valencia. 2004 en <https://dup.ucentral.cl/pdf/n2pdf/01.pdf>

representación, en la participación y en la afección, generando memorias que se dicen desde la emocionalidad y se proponen como formas del existir.⁸

El Motemei es uno de los tantos murales que significan a la ciudad y la elección de este caso se sustenta en su cualidad icónica, vale decir, el mural como signo que se refiere a un objeto en virtud de sus caracteres propios, logra establecer una relación de semejanza toda vez que como signo alude figurativamente a un conjunto de dichos caracteres.⁹ Pero en este punto es necesario advertir que dicha correlación va más allá de meramente figurativo pues, en un nivel más profundo y subyacente, el Motemei expresa de modo implícito imágenes que se perciben desde la evocación: para quienes experimentamos la compra de su producto en décadas pasadas, recordamos el sabor, el olor, la temperatura y textura del mote de maíz y mucho más: el pregón con que se anunciaba la fantasmagórica aparición del motero en la puerta de nuestras casas. Y esto no es todo: en un segundo nivel la potencia icónica del mural Motemei establece otras alusiones y esta vez se trata del significante que el propio motero desarrolló para sí en la reinterpretación del oficio llevado al plano de personaje urbano que, esta vez, apela a referencias que sobrepasan el núcleo inmediato de la evocación local. En este segundo nivel operan, como veremos más adelante, alusiones a un mundo rural y más arcaico.

Concordando con Jenks,¹⁰ en cualquiera de los dos niveles, la visualidad de la ciudad ocurre en el dominio de la práctica social como sustento de un circuito cultural que, a su vez, permite que este mural conviva en la experiencia cotidiana como parte de una red de sentidos. Por su parte, esta red opera recursivamente reeditando ese mismo sistema cultural donde las intervenciones visuales tienen lugar y, al mismo tiempo, son parte de ese sentido donde operan grados diversos de aceptación y conceso por parte del poblador. El mural en cuestión es un material que solo resulta ser estructural cuando se constituye como

⁸ Herrera y Olaya. 2011: 114

⁹ Salguero. 2001: 53

¹⁰ Jenks (ed.), 1995 en Guasch, 2003: 11

“una percepción no solo desde el punto de vista fisiológico sino en su dimensión cultural.”¹¹

Un aspecto relevante en relación a las narrativas que surgen de la dimensión cultural sustentada en la visualización como práctica social es la sutil migración del nombre original del oficio, a saber, El Motero, a la designación Motemei, que es como el artista tituló al mural. En este detalle se advierten dos situaciones. La primera de ellas dice relación la percepción que el poblador tiene del personaje devenido en icono, estableciendo una sinonimia entre el oficio y el producto, algo que se observa en el habla popular: Carlos Martínez es ya conocido como El Motemei y, consiguientemente, el mural no podía llamarse de otra manera. Y esto deriva de otra característica del oficio que quizás sea la más pronunciada de todas: me refiero al pregón y al que me referiré en extenso más adelante, junto al tratamiento de los elementos constitutivos del icono. Por ahora solo quiero indicar que este elemento, que no siendo fisiológicamente del dominio visual sino auditivo, es también parte de una cultura visual que se reedita desde el hábitos cotidianos de percepción, constituyendo parte del “entramado del discurso semiótico por el que cada obra contribuye a estructurar el entorno cultural y social en el cual está localizada”.¹²

Visto el mural como un significante, resultará del mayor interés adentrarnos en el proceso de su significación y, ciertamente, ese proceso excede con mucho los propiamente figurativo. El siguiente relato que desarrollaremos a continuación nos permitirá establecer algunas de las cogniciones que pueden estar concurriendo en la visualidad cotidiana de esta intervención urbana. Si bien, la experiencia visual es sustantiva en este proceso, como ya lo he adelantado también lo son otras dimensiones sensibles, como el olfato, el gusto y, especialmente, la audición, experiencias sensitivas que se configuran en recuerdos que dan sustento de los relatos de memorias.

¹¹ Guasch. 2003:10

¹² Guasch. Op.cit:12

3

Al recorrer estos museos es notoria cierta predilección por retratar personajes surgidos de oficios populares, entre los que destacaremos uno: el vendedor ambulante de motemei, más conocido como motero. Se trata de un mural policromo de notables dimensiones (15m de altura x 9m de anchor), del artista urbano chileno Subor Azteka. En este mural, —donde se concitan tendencias estilísticas como el retrato, el realismo y el simbolismo social— se plasma la persona de don Carlos Martínez Becerra, conocido durante décadas como el último vendedor de motemei en la ciudad de Valparaíso.

En Chile el mote —grano cereal cocido listo para consumir— se presenta en dos variedades: el mote de trigo blanco y el mote de maíz o *motemei*, variantes que, correspondientemente, han definido técnicas y oficios diferenciados. Históricamente, el mote de trigo siempre se vendió a temperatura ambiente, en puestos fijos y horario diurno, lo que bien pudo incidir en la mayor cantidad de registros fotográficos existentes sobre esta variante.



Fig. 2. Mote de trigo.



Fig. 3. Mote de maíz o motemei

Por su parte, el *motemei* es un producto que se vende de noche y se consume caliente, recién cocido, cuya mayor demanda tiene lugar en temporada invernal. A diferencia del mote de trigo, la venta del *motemei* es ambulante y durante las primeras horas de las frías noches de invierno. De tal modo, el motero trabaja con ropas gruesas y abrigadoras. Hacia la década del 1980 a don Carlos se

le veía vestido con sombrero o gorro, bufanda, abrigo y bajo éste, un pullover, pantalón y zapatos gruesos, en concordancia los moteros de la Fig. 4. Ya empezado el siglo XX era frecuente entre quienes vendían alimento en la vía pública llevar, además, un sobretodo o cotona blanca sobre la indumentaria. Los moteros no eran la excepción.



Fig. 4. Dos vendedores anónimos de motemei en un registro fotográfico a comienzos del siglo XX. Este retrato constituye uno de los pocos registros fotográficos antiguos de moteros durante una jornada laboral. Lugar y fecha desconocidos. Revisada en 20/04/2025.

En jornadas borrascosas el motero solía cubrirse con un poncho, o bien, una manta de castilla,¹³ prendas hechas de lana hilada o bayetón, respectivamente. El resto del conjunto lo completaba una canasta donde llevaba la mercadería¹⁴ y un farol con el que se guiaba en su umbroso trayecto. En este

¹³ Tela de lana gruesa, tupida, con mucho pelo resistente al frío y la lluvia, por lo general, de color negro.

¹⁴ Dentro de esta canasta se transporta el Motemei caliente arrebozado en paños de algodón para conservar el calor. Ocasionalmente, el motero solía llevar, además, tortillas de rescoldo para su venta.

punto conviene subrayar algunos detalles de la vestimenta. Sombrero y manta son prendas que constituyen un segmento distintivo de la caballería del campo chileno, cuyo personaje central es, por antonomasia, el huaso, un personaje vinculado indisolublemente a relatos épicos de todo tipo y que abarca un amplio espectro social:¹⁵ hacendados, arrieros de ganado, padres de la patria, próceres de la gesta mapuche, además de cuatros y bandoleros.¹⁶ Los relatos y noticias de las acciones de estos legendarios personajes estuvieron presente por muchas generaciones en la narrativa de los hogares hasta donde también llegaban los nocturnos vendedores de motemei, ataviados cual jinete de las fabulas criollas. Y si bien, no se tiene noticia de moteros a caballo, algunas ilustraciones lo han caracterizado con atuendos de jinetes de épocas remotas.



Fig. 5. Un motero idealizado, según ilustración de Carlos Cabrera en “Personajes Típicos de La Colonia en Chile”. Revista Icarito



Fig. 6. El Motero, ilustración para "Oficios tradicionales de Chile" de Ricardo Pérez Ahumada. Se representa a un motero ataviado de sombrero, manta de castilla, pantalones y zapatos. Canasta y farol encendido completan la indumentaria.

¹⁵ Cardemil. 1999.

¹⁶ Hasta hace menos de un siglo, éstos últimos seguían asolando carabina en mano, poblados campesinos y las áreas periféricas de las ciudades de la zona central de Chile

En las figuras 5 y 6 vemos sombrero y la manta como elementos comunes en el vestuario del motero. En la primera de ellas el motero es ilustrado con un bonete, mientras que la figura siguiente lleva calado un sombrero de ala plana y ancha. En ambas ilustraciones el motero lleva calzado de tacón y el de la figura 5, además, lleva pantalón rematado en polainas amplias por debajo de las rodillas. Todos los elementos mencionados están relacionados con los ropajes que, de pie a cabeza, viste el jinete que, desde al menos 250 años, ha dominado la escena rural nacional, un personaje arraigado en el ideario de la nación y que en Chile se denomina huaso. Pero si revisamos la figura 4, prácticamente nada de esto comparece en la vestimenta de los moteros retratados a comienzos del siglo XX. Paralelamente, tampoco se ha tenido noticias de moteros montados a caballo. Cabe plantearse, entonces, dos cuestiones necesarias de abordar antes de continuar: ¿desde dónde estos artistas están ilustrando al motero? y, paso seguido ¿qué es lo que ellos están ilustrando?

Lo primero que podemos observar es que las ilustraciones describen un personaje popular como lo es el motero, aludiendo a otro personaje ampliamente validado en el ideario de la identidad nacional: el huaso. El lugar desde donde se ilustra es el espacio de la narrativa que da forma al relato de la identidad nacional sostenido en la cultura campesina con evidente sesgo colonial, dando importancia superlativa a la antigüedad de una expresión para encarnar el ideario de la identidad. Esto se puede comprobar en la misma serie “Personajes Típicos de La Colonia en Chile” del ilustrador Carlos Cabrera de la web educativa *Icarito*,¹⁷ donde el motero comparece como personaje de la Colonia junto al organillero y chinchineros, otros dos personajes de la escena popular callejera de alta connotación identitaria, pero que definitivamente no tienen ninguna relación

¹⁷ Revista *Icarito* fue un suplemento educativo y didáctico del diario chileno *La Tercera de la Hora*, destinado principalmente a estudiantes de enseñanza básica. Su circulación comenzó el 18 de septiembre de 1968 y desde entonces apareció todos los miércoles junto a periódico señalado. En la actualidad es un sitio web que, tras 56 años, sigue cumpliendo las mismas funciones.

histórica con el periodo colonial de Chile.¹⁸ Aunque en ambas ilustraciones están presentes los aperos de trabajo –canasta y farol—, no se trata, entonces, de una ilustraciones descriptiva de propósito documental, sino de una construcción discursiva que apunta a la evocación a través del icono que, como cuestión de fondo, ilustra la noción de raigambre, de lo arcaico y persistente de un oficio remoto, cuyo origen se pierde en un tiempo personajes legendarios.

De este modo, el análisis de las ilustraciones de la figura 5 y 6 adelanta nociones que resultan claves en cuanto elementos remisores de identidad, al permitir asociar el motero con el huaso y validar así el ingreso del motero al imaginario de la memoria y el patrimonio culturales, ya no como oficio en uso sino como el *Motemei*, personaje legendario constituido en una más de las viñetas socialmente reconocidas como parte del panteón del patrimonio cultural. Baladí

Si bien, el atuendo es un componente visual importante en el proceso de construcción y caracterización del personaje, existen otras estructuras que dan aún mayor soporte a la organización del icono. Junto a la ataviada imagen que nos presenta la ilustración del motero, hay otra imagen que, desde la experiencia urbana, es aún más potente porque contribuye a configurar otras nociones: nos referimos al pregón con que el motero va ofreciendo su mercadería y anunciando, desde lejos, su inminente llegada a la casa del cliente. Aunque dependiendo de la zona pueda presentar algunas variaciones, el pregón del motero es uno solo y, por tanto, un elemento distintivo exclusivo de oficio. En el silencio de las frías noches de invierno el pregón señala el tránsito próximo de un hombre que en solitario recorre la ciudad.

4

En cuanto comenzaba a caer la noche, era posible escuchar desde el abrigo del hogar el pregón de que entonaba con voz potente a la vez que lastimera:

Motemeeeee pelao el meeei, calentitooo—

Algún adulto observaba en casa: Mira, anda un motero—

¹⁸ <https://www.icarito.cl/2010/03/personajes-tipicos-de-la-colonia-en-chile.shtml/>

Y si un niño preguntaba qué es un motero, la respuesta más segura era: un vendedor de mote que viene de los tiempos de la colonia. El motero es un personaje colonial.

Esta sentencia siempre resonó fuerte en la consciencia infantil, pues venía a comprobar aquel relato de las primeras aulas escolares en donde se afirmaba la existencia de una pléyade de personajes coloniales —muchos de ellos vendedores ambulantes— que fueron parte testigos del forjamiento de la patria, pero ya desaparecidos del todo. De tal modo, el motero no solo cruza la ciudad con su producto, sino también el tiempo histórico, llegando al presente desde un pasado legendarios que, en ciertos aspectos, se resiste a desaparecer.

No obstante, el arraigo de ciertos imaginarios no solo se debe a relatos institucionalizados. Es necesario prestar atención también a aquellos relatos que surgen del sustrato emocional y que se constituyen a muy temprana edad. En efecto, el paisaje urbano del que hablamos anteriormente, puede estar pletórico de estas imágenes concebidas, la mayor de las veces, de forma inconsciente y desde lo cotidiano y que rara vez salen a relucir en la verbalización. Este es un aspecto poco explorado, pues es probable que el motero no motive las mismas percepciones y significaciones en los diversos entornos y tiempos históricos en que ha ejercido. Para circunscribir el campo de las emociones referidas al motero en Valparaíso, he estimado de provecho tomar testimonios urbanos de personas adultas que hoy conservan la noción de un motero en su infancia, a fin de recoger las imágenes verbalizadas acerca de la percepción infantil del motero y que hoy inciden en los sentidos que el personaje remite en el contexto abordado.

Testimonio urbano 1

Recuerdo que cuando era chico —tendría unos 6 o 7 años— pasaba un motero vendiendo por el barrio. Yo lo escuchaba. Pasaba de noche por afuera de la casa, pero nunca lo vi, porque eran mis papás los que salían a comprarle. Yo miraba desde adentro tratando de ver, pero era una imagen difusa en medio de la noche.

Testimonio urbano 2

El vendedor de motemei me trae recuerdos, debo haber tenido unos 10 años, más o menos. Lo recuerdo bajando por la calle San Pablo, en el cerro Perdices. Me llamaba la atención su llamado en la noche... era

casi como un pájaro nocturno, viniendo desde arriba, lejos. Una vez mi padre me llevó a verlo como iba llegando hasta las puertas. Su aspecto era un tanto difuso, una sombra que se iba armando entre la débil luminaria de los sectores más altos de la ciudad. Aparecía finalmente, bajo una manta negra y un sombrero también oscuro que ocultaba casi totalmente sus ojos. Recuerdo la impresión que me produjo la canasta, que al abrirla salía vapor como si hubiera habido un animal respirando debajo de la cesta y todo eso en medio de un olor extraño. Era todo muy misterioso, algo que me inspiraba menos confianza, que parecía algo antiguo y algo embrujado.

Testimonio urbano 3

Solo lo sentía a lo lejos, porque en mi casa nunca le compraron. Nunca lo veía, solo escuchaba su pregón. Era alguien sin rostro que sabía que pasaba por las noches. Después vino el Golpe de Estado. No lo escuché más. Eso era cuando yo tenía entre 8 y 11 años.

Testimonio urbano 4

Es como un recuerdo de algo lejano y un poco inquietante. Pasaba cerca de la hora en que mandaran a dormir. En mi casa no se comía motemei. Pero un hermano menor insistía mucho en comprarle y yo creo que era por la curiosidad de conocer al hombre que pregonaba. Una noche mi mamá salió a comprar. Salió sola y no pude ver quién era. Luego ella regresó con un plato lleno de motemei y nos sentamos a la mesa. Era insípido, tibio y húmedo. Nunca más compramos. Guardo el recuerdo de su pregón y su sabor.

Testimonio urbano 5

Muchas veces solo lo escuchaba a lo lejos. Un par de veces lo divisé desde la ventana. Era una silueta oscura, siempre con un farol encendido, pero nunca distinguí su rostro. Escuchar su pregón me daba pena porque pensaba que andaba toda la noche solo. Nunca supe quién era ni de dónde venía.

Testimonio urbano 6

Cuando tenía entre 6 y 10 años de edad —eso fue en la década de 1950— yo vivía detrás de los terrenos del Seminario San Rafael. Recuerdo que en noches de invierno nos sentábamos con mi abuela junto al brasero y mientras ella tomaba mate, con frecuencia se oía el pregón del motero. Pasaba vendiendo incluso en noches de lluvia. Y siempre me pareció un canto triste. No sé decir si era así (el pregón) o si era una pena o dolor que permanentemente el hombre llevaba en el alma. Nunca lo vi de cerca, solo escuchaba su pregón. Me impactaba la soledad que eso transmitía. Supongo que en muchas casas le compraban su mote calentito, pero yo solo le escuchaba.

Los seis testimonios anteriores han sido recogidos aleatoriamente de personas adultas y con varias décadas de existencia. En ellos se relatan las impresiones que sobre el motero dichas personas se forjaron a temprana edad, desde la experiencia doméstica del hogar. En todos estos testimonios hay algunos

factores en común. El primero de ellos es la configuración de un personaje incógnito, cuyo rostro permanece siempre al amparo de las tinieblas y que, en el mejor de los casos, se le aprecia como una silueta cubierta de noche. La oscuridad como elemento identificador de la noche es también algo distintivo de este personaje que, por lo demás, porta una luz para ver en su recorrido, pero no para ser visto. Este aspecto se puede relacionar con algo que expuse anteriormente: la casi inexistencia de registros fotográficos del oficio, en relación a la mayor cantidad de ilustraciones.

Lo segundo a resaltar es la presencia del pregón como elemento constitutivo y determinante del oficio. Aunque el motero está, de algún modo, clausurado para los niños y niñas, su presencia siempre se materializa mediante el pregón. “*Me llamaba la atención su llamado en la noche... era casi como un pájaro nocturno, viniendo desde arriba, lejos*” señala un testimonio. De este modo y dada la ausencia de una imagen visual nítida, el sonido del pregón puesto en el paisaje urbano pasa a ser la imagen auditiva y distintiva del oficio. Es aspecto es superlativo para las representaciones que a posterior se realizarán del oficio.

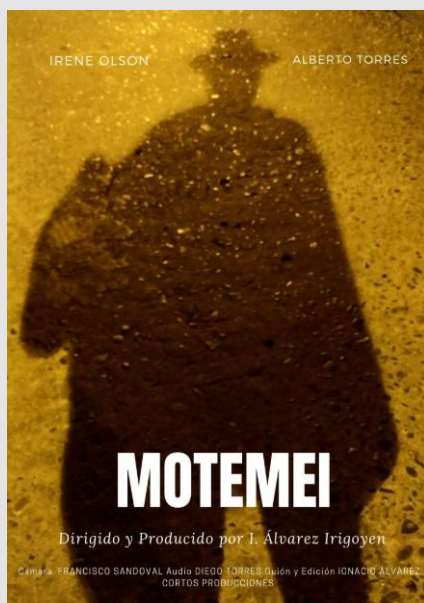


Fig.7. Cartel publicitario del cortometraje de ficción Motemei, del realizados chileno Ignacio Álvarez Irigoyen, 2019.

No menos importante es la percepción de lo enigmático de un vendedor que de lejos apenas se le percibe como una silueta difusa y que, una vez cerca, ni los ojos de le distinguen en medio de la penumbra en que opera. O bien, la sensación de algo inexplicable y oculto que inspira esa canasta que desprende calor y vapor. La honda impresión anímica que motiva el deambular nocturno de este vendedor, inspiró al realizador Ignacio Álvarez Irigoyen a rodar en 2019 el cortometraje *Motemei*, que es prologado con estas palabras: “Cuando llega el Otoño a Santiago de Chile, aparece un personaje misterioso. Laura, una adolescente, siente un miedo profundo por él. Un día decide afrontarlo, sin saber que esa decisión podría llevarla a encontrarse cara a cara con la muerte.”¹⁹

Por último, otra cuestión de orden emocional que juega a nivel anímico y que es la sensación de soledad y desamparo del motero en medio de las frías noches de invierno. A ojos y oídos del público, la supuesta tristeza sería uno de los ejes caracterizadores del oficio, cuestión que quedó reflejada en la lírica del vals-pregón que, en la década de 1950, compusiera e inmortalizara Raúl Gardy.



Fig. 8 y 9. Carátula y contracarátula del disco *Santiago! Modern Chilean Folk Music*,²⁰ 1956 [LP], varios intérpretes, Sello Parlophone: Londres. En la cuarta pista del lado A aparece el val “El Motero”, interpretado por Raúl Gardy.

¹⁹ <https://www.imdb.com/es/title/tt12007482/>

²⁰ *Santiago! Modern Chilean Folk Music*,²⁰ 1956 [LP], Varios intérpretes. Sello Parlophone: Londres

I

Galopando sobre adoquines de nubes
Va la luna arrancando de la lluvia
Y como una linda estrella
Que del cielo se robo
Lleva el farol el motero
Por las calles del Barón
Tiene alegría en la cara
Tiene alegría en el grito
Porque en su casa está el niño
Que a él le dice papito
Y alegre lanza el pregón
Motemei pelao el mei calentito

II

Ya la luna en vano trata de alumbrar
Pues las nubes la han cubierto totalmente
Y entre la lluvia que cae
Formando chorros en las piedras
Baja el motero del cerro
Caminando lentamente
Tienes tristeza en la cara
Tiene tristeza en el grito
Porque lo dejó con fiebre
Al que le dice papito
Y triste lanza el pregón
Motemei pelao el mei calentito

III

A los cerros los cubrió la camanchaca
Los braceros ya se encienden en las puertas
Y una carrocita blanca
Se lleva al hijo del motero
Que sigue con su pregón
Salpicado de aguacero
Tiene la muerte en la cara
Tiene la muerte en el grito
Y le parece que el cielo
Se abre y le grita papito
Mientras que él llora el pregón
Motemei pelao el mei calentito

Podría pensarse que fue esta popular pieza la que promovió una épica de fatídica pobreza vinculada al motero. Pero lo cierto es que la poética de este tema más bien vino a reflejar y expresar líricamente una percepción bastante extendida que el público tenía del oficio. Y así como este vals refleja ese sentir social, también mantiene fidelidad con el pregón, adicionándole un texto infausto que se desarrolla en una línea melódica de plena consistencia con el pregón. El vals de

Gardy vino a interpretar, entonces, un inconsciente colectivo que rondaba en torno al motero, adquiriendo con ello una popularidad local que no fue sino expresión del refuerzo de un sentido que subyacente en el intersticio social de la ciudad.

5

Pero por sobre estas disquisiciones, la venta del motemei ha sido una actividad comercial en la que hombres de pueblo y con pocas alternativas de subsistencia se han ganado el sustento diario y el de sus familias. Y este fue el designio don Carlos Martínez Becerra, el motero que he anima estas líneas y que ha mantenido en actividad de un modo imprevisto, convirtiéndose en un emblema que encarna el discurso patrimonial y con ello, en el motero más connotado del país.

Don Carlos nació en 1951, en la ciudad de Santiago. Apartado de su madre por una crisis familiar y puesto en situación de desamparo, migra a Valparaíso a la edad de 8 años junto a un de sus hermanos, un año menor que él. A la sazón, recorren a pie un trayecto de 150 km para establecerse en uno de los tantos despoblados circundantes a los recintos portuarios de la ciudad, más específicamente, en las inmediaciones del muelle Barón, que por entonces era el terminal carbonífero que surtía de materia prima a la vecina Compañía de Gas de Valparaíso. Y la razón es evidente: la merma resultante del traslado del carbón entre el muelle y la compañía, resultaba ser un apreciado combustible para quienes vivían en situación de indigencia.

Por cuestiones de temperamentos incompatibles, al poco tiempo termina la convivencia entre los hermanos. Solo, abandonado a su suerte y sin recursos económicos de ningún tipo, el niño Carlos se dedica a actividades ocasionales.

Salí a caminar y me ganaba la vida sacando pescadito en la orilla (malecón portuario), sacaba jaiba (cangrejo), en ese tiempo se sacaba harta jaiba. Y había unos viejitos torrantitos (indigentes) que me invitaban a mí, que me acogieron, y de ahí salí a caminar, a conocer los cerros. Yo después, con el tiempo, ya me hice patiperro. Me ganaba la vida así, buscando de esa forma cómo mantenerme. Me

venía al mercado, recorría las calles, la Estación Puerto (terminal ferroviario). Hacía cosas así. Así empecé...

Y una vez vi a un viejo que estaba vendiendo mote. Abrió el canasto y me llamó la atención que cuando lo abrió salía humeando. Pensé: *¡Putá, el invento choro, abre el ¡canasto y sale humito!* Y me paré al lado de él. Y el viejo gritaba: *¡motemeeei! ¡motemeeei!*, Y yo seguía ahí parado al lado de él. *¡Calentito el motemeeei!*, gritaba. El viejo tenía un vozarrón grande. Y entonces me acerqué yo, pero no andaba con plata. Yo quería ver a la gente cuando compraba y se lo comía con las manos. Entonces me dije: ¿qué cuestión será esta cosa? Al final, pasaron varias noches y me encontré yo con el viejito ese, ahí mismo. Entonces le pregunté si me podía convidar un poquito. Así que llegó y me dio en la mano con un cacho que andaba trayendo como medida. Me llevó a la mano y dije: *¡Está calentito, calentito!* y me lo comía de a poco. Era primera vez que comía motemei.

Deambulando sin más derrotero que conseguir algo que comer, con menos de 10 años Carlos conoce el motemei y a quien lo iniciaría en el oficio de motero.

Después ya pasábamos horas y horas conversando. A este viejito le gustaba el vinito y una noche me dejó con el canasto ahí, pa' que yo vendiera mote mientras él se iba a tomar unos tragos. Y después el viejo se avivó, me dejaba todas las noches con el canasto ahí. Y yo le vendía el motecito, después le tenía la platita y el viejo muy contento me llevó a vivir a su casa, que estaba por Tomás Ramos p'arriba. Al final arriba había una cueva ahí, era un socavón que había, cerca del Camino de Cintura. Ahí era que el viejo pelaba mote y ahí me enseñó él. Yo al comienzo le tenía un poco de miedo al viejito, porque no lo conocía bien. Pero le encontraba cara de bueno, así que confié y me fui con él para allá.

Un día me dijo: *oye ¿de dónde sois tú, cabrito? ¿De qué cerro sois tú?* Le dije: *No, yo no soy de acá. Yo soy de Santiago—*. Y ahí empecé a contarle. *¿Y cómo es que te llamai tú?*

Yo me llamo Carlos—, le dije.

Ya, pero ¿Carlos qué?

Carlos Martínez—, le dije.

¿Carlos Martínez? me dijo. *Carlos Martínez... Oye, tengo un hijo allá en Santiago que es Martínez también. Eliseo se llama él.*

Oiga—, le dije: *mi papá también se llama Eliseo. Mi papá se llama Eliseo Martínez.*

¿Tu papá se llama Eliseo Martínez?— Me dijo.

Sí, así mismito, ¿y usted lo conoce?— Le pregunté.

¡Claro que sí, poh! Yo soy el papá de él. Y tu mamá se llamaba Elba Rosa ¿sí o no?

Sí, así es—, le dije.

Sabe usted que me quedé así, como asustado. Estaba como que no podía creerlo. Asustado. Porque me dije: Este es mi abuelo... y jamás mi papá me lo habló de él.

Después mi abuelo me decía que a mi papá que le iba a mandar una carta, que yo estoy acá, porque después mi papá me va a andar buscando. Y yo pendé: me van a llevar mi peso... Chuuu, ahí me pasé todas las películas. Entonces, yo le decía a mi abuelo: Oiga, pero no le diga nada mejor. Pues yo estoy hace meses aquí ya, hace dos meses que estoy aquí en Valparaíso.

Testimonio de Carlos Martínez Becerra

Cuando aún no cumplía los 12 años, el viejo motero fallece y don Carlos, aún preadolescente, continúa en solitario y por algunos años el oficio que le heredara su abuelo. La policía le ofrece llevarlo a un hogar institucional, pero él declina la oferta justificando que tiene actividad económica propia que la permite el auto sustento. Y así continúa por algunos años hasta que, ya rozando los 15, migra a otros oficios que le aportaran otras perspectivas de vida. Aventurero nato, don Carlos tuvo relativo éxito en otras actividades: mozo de un hotel, electricista, lustrabotas fueron parte de nuevos desempeños emprendidos. No obstante, nunca olvidará aquel oficio ambulante de antecedente colonial, basado en una difundida técnica culinaria en la América indígena, que es el consumo del maíz seco tras un largo proceso de remojo y cocimiento en legía. Tampoco olvidará a ese anciano que, por azarosas vicisitudes, lo recogió de la calle y que, sin saberlo, resultó ser su abuelo paterno, tercera generación de moteros que en el linaje de los Martínez completó con don Carlos más de 100 años de oficio.

6

Si bien el *mote mei* fue una receta que se consumió desde, al menos, los albores de la patria, ya hacia fines del siglo XX su demanda comenzaba a bajar. Así, el oficio va desapareciendo paulatinamente de la escena urbana. A pesar de ello, don Carlos retoma el oficio hacia la década de 1980, reeditando los invernales recorridos nocturnos. Para entonces don Carlos salía a vender con ropas de trajín habitual. Pero iniciado el siglo XXI la demanda de *mote mei* se vuelve cada vez más esquiva y ya no será el motemei lo que atraiga al público, sino la curiosidad por este personaje enigmático, a la vez que algo mustio y entrañable. Don Carlos lo explica con meridiana claridad:

Yo me acuerdo que antes, cuando pasaba vendiendo mote con mi abuelo y estaba lloviendo, la gente nos invitaba un cafecito o un cortito (aguardiente), cualquier cosita, porque era como un aprecio, (uno) era como de la familia. Ahora la gente lo observa (a uno), lo mira en la calle (a uno) y es (como ver algo) raro, a algunos les puede parecer irrisorio el personaje y a otros les dará pena.

Testimonio de Carlos Martínez Becerra

Con la obsolescencia de su producto y la progresiva merma en las ventas, don Carlos inició un proceso de resignificación del oficio, comenzando un nuevo proceso de sobrevivencia. Con ello no hace algo muy diferente de lo que deben enfrentar otros oficios cuando se vuelven obsoletos: reinventarse en función de los intereses y tendencias actuales. Un proceso similar ha llevado a cabo el oficio de organilleros de Chile, con la sola diferencia que se ha tratado de un proceso colectivo y organizado corporativamente.

“La obsolescencia de la música se volvió –al paso de las décadas– en un valor agregado, por cuanto ésta se transformó en un medio que comenzó a movilizar en el público auditor la remembranza de épocas pasadas. (...) Tanto su sistema de reproducción musical, como su repertorio añejo, señalan una práctica que socialmente adquiere su mayor valor en la capacidad de representar un pasado no exento de la idealización. Este largo proceso de resignificación que, por su parte, los organilleros han comprendido mediante procedimientos de auto observación, ha sido la base de un nuevo sistema de valores y prácticas” (.)²¹

En el caso de los organilleros esta nueva significación –que se articuló no sólo sobre el repertorio, sino además sobre la propia tímbrica del instrumento– ha dejado tanto al instrumento como al cultor, como un oficio ligado a una noción estabilidad y permanencia formal que en su vestuario evoca un tiempo remoto y legendario. Es en este contexto que también los organilleros idearon un vestuario que se configura como parte de esta idealización.

Y la conversión del motero comienza a transcurrir de un modo similar. El antiguo vendedor de motemei, se va a convertir en un personaje iconizado que va a mover la emoción colectiva desde los relatos de la identidad nacional significada en ciertos vestuarios rurales y arcaicos, como también, en la profundidad carga emocional y psicológica de su pregón, que es toda la musicalidad que posee el oficio. La gran diferencia es que esta vez la mercancía no está en el canasto sino deliberadamente en el escenario del evento cultural. Con ello, don Carlos habrá de llagar a otros ambientes que superarán los límites

²¹ Ruiz. 2001:62

de su cada vez más menguada clientela. Siempre sensible a la resonancia del público, don Carlos ensaya a nivel empírico una estrategia adaptativa, buscando la aceptación del público en la asociación deliberada del vendedor de motemei con personajes acendrados del relato oficial de una identidad nacional arraigada en el costumbrismo.

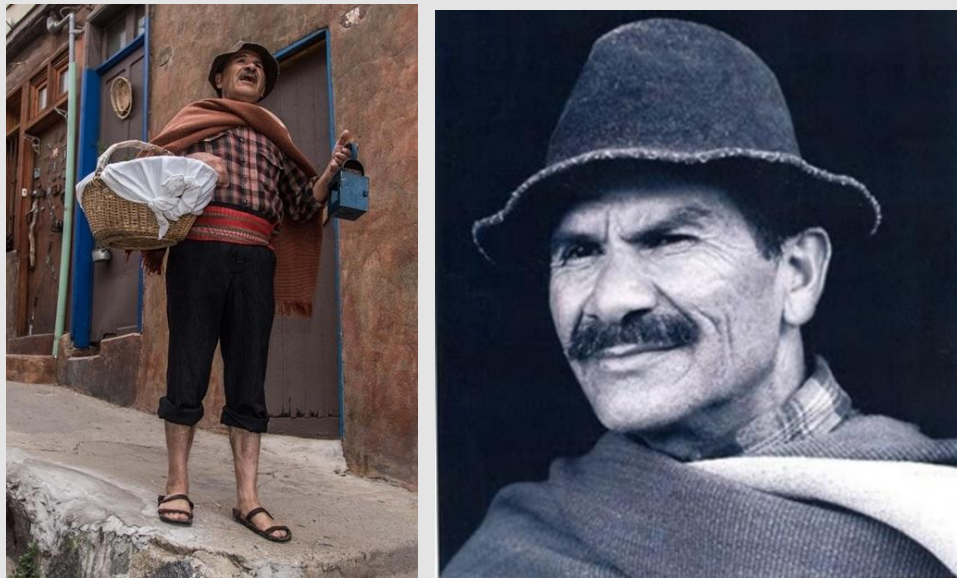


Fig. 10 y 11. Don Carlos Martínez portando implementos de trabajo: canasta y fanal. El vestuario corresponde a la caracterización del personaje construido. Ambas fotografías son de tiempos recientes.

Comparando las imágenes de los moteros en las figuras 4 y 10 apreciamos que, junto con la evidente diferencia entre ambas vestimentas, el vestuario que don Carlos lleva en la figura 10 no se presta en absoluto para el trabajo ambulante en las frías noches de invierno. Pero ciertamente, lo que don Carlos busca en el atuendo actual, es organizar una propuesta de motero ajustado a ciertos sujetos del imaginario popular, citando arquetipos con presencia en el relato histórico nacional de amplia difusión y, que por lo demás, gozan de reconocimiento tanto en la ilustración científica como en las artes visuales desarrolladas en los albores de la patria, allá por las primeras décadas del siglo XIX.

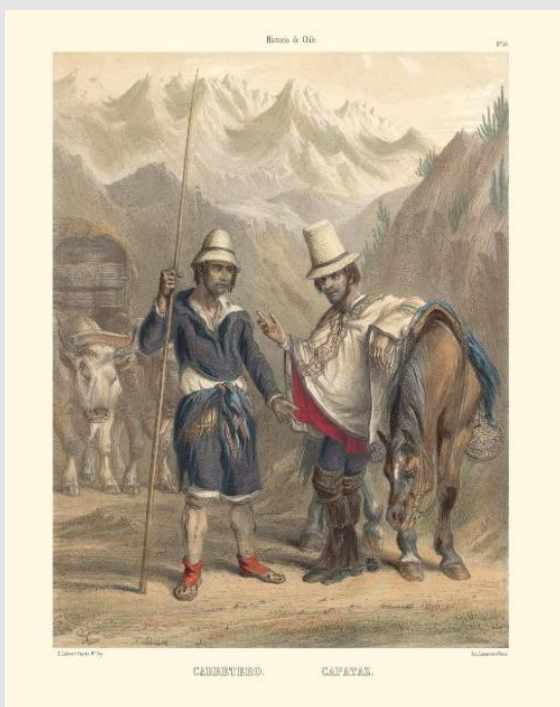


Fig. 12. Carretero y capataz. Claudio Gay, grabado. Publicado en París en 1854.

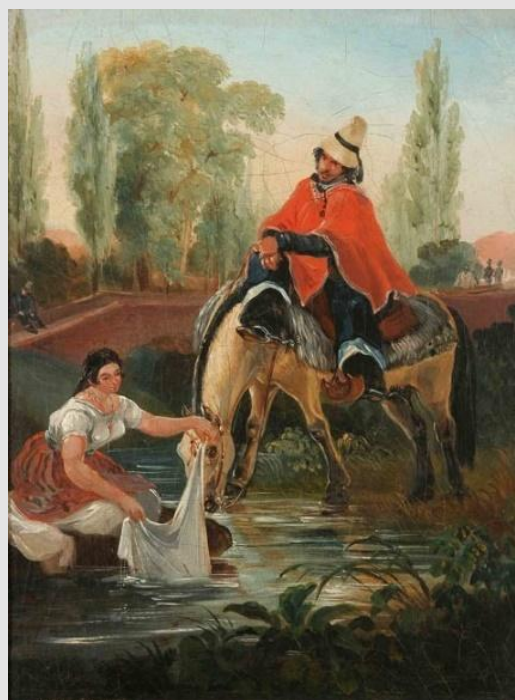


Fig. 13. *El huaso y la lavandera*. Mauricio Rugendas, óleo sobre tela, 1835

El atuendo exhibido por don Carlos en la figura 10 guarda una gran correspondencia con El Carretero retratado por Claudio Gay en su segunda permanencia en Chile, antes de 1842. Especial similitud presentan el calzado, el pantalón y el sombrero en forma de bonete. Junto a El Capataz, huaso desmontado que está a su izquierda, constituyen personajes que dominaban el paisaje urbano y rural en los albores de la república. Otro tanto se observa El huaso y la Lavandera, célebre pintura de Mauricio Rugendas, en que además del bonete, hay plena correspondencia con la manta que cubre el torso del jinete montado. Estas comparaciones evidencian los imaginarios en juego a la hora de citar referencias para construir una tradición.



Fig. 14 y 15. Formatos de vestuarios de espectáculo que ilustran al hombre gañán. En la Fig. 11 una pareja de bailarines de un conjunto folclórico realiza una representación escénica de la cueca, personificando a una campesina y un trabajador chacarero. En la fig.12 un humorista, también personificando a un trabajador chacarero.

Otra cita presente en el actual motero recreado por don Carlos la hallamos en la vestimenta de los integrantes masculinos de los conjuntos de proyección escénica del folclore, donde es habitual encontrar otro personaje también rural: el gañán o mozo de labranza. Aquí apreciamos que entre el motero moderno de don Carlos y los artistas retratados en las figuras 11 y 12 hay innegables correspondencias en el calzado, los pantalones y camisa a cuadros. Estos atuendos, ciertamente estilizados, están observados y tomados de la realidad social del campo chileno en tiempos previos a la Reforma Agraria de fines de la década de 1960.

En este caso se alude a un trabajador agrícola de a pie, caracterizado ya en el siglo XX y que hecho personaje escénico alude a los trabajadores de la tierra, representando una postura escénica en que se reivindica más la noción de pertenencia a la clase trabajadora que a los idearios patrios.



Fig. 13. Gañanes rurales de la zona central de Chile. 1965 ca.

Luego de estas revisiones constatamos que de la ropa usada en la década de 1980 poco y nada queda: los zapatos gruesos aptos para el frío y la lluvia, trocaron a ojotas; el gorro o sombrero por un bonete de ala gacha, éste último ya en desuso por más de 100 años. Así también, el chaquetón es reemplazado por una manta campesina de hechura centenaria. El pulóver de lana es desplazado por una vieja camisa de franela a cuadros, para luego agregar otra prenda en desuso: una faja de lana tejida en telar ceñida a la cintura a modo de cinturón. Por último, el pantalón de jeans o tela con que regularmente hacía sus salidas, hoy ha sido reemplazado por un pantalón de casimir negro con forro de franela.

7

En el curso de la conversación le observo a don Carlos:

Oiga don Carlos —, le digo, me acuerdo que usted andaba con un gorro pasamontaña cuando yo lo conocí. La primera vez que lo vi, allá, a comienzos de los años 80, andaba con un chaquetón y también usaba zapatos oscuros.

Sí, claro, claro. También me acuerdo—, me responde. Y usaba bufanda también. Eso era cuando ya empecé a modernizarme.

Su respuesta deja en evidencia que la ropa de trabajo ha evolucionado conforme pasa el tiempo y cambian las costumbres. Continúo con el tema y voy directo al asunto comentándole: Pero de repente yo lo empecé a ver con la manta, con el bonete, pantalón arremangado, faja y ojotas.

Claro, ¿Y sabe por qué armé este personaje? Porque tenía el poncho. El poncho que tengo, ese sí que es de mi abuelo—, me dice. Tenía también las ojotas, que las fabrique yo mismo, que tienen más de 40, 50 años. La faja también, la tengo como 70 años. Y el pantalón que es de lanilla. Un pantalón así también usaba en esa época mi abuelo, sí. Pero eran pantalones de los viejos que tenían plata. Porque ese pantalón parece que lo botó algún viejo ricachón en ese tiempo y mi abuelo lo recogió. Después quedó para mí.

¿Y ese gorro? Pregunto.

Ah. Ese yo lo he visto en alguna presentación (de grupos folclóricos), es que es como así, ¿no? Y hace un gesto con las manos indicando el ala caída del sombrero.

Claro, sí. Como un bonete—, le replico.

Y yo, como me gusta mucho la historia y vi muchas fotos antiguas, entonces dije... Claro, los viejos antiguamente se vestían así. ¿Y por qué yo no puedo personificar verdaderamente cómo es el personaje antiguo? Si yo soy heredero de los vendedores de Motemei.

Inmediatamente le pregunto: Y entonces, ¿cómo lo hizo?

Vi las fotos en los diarios antiguos—, me responde y prosigue: entonces en uno de esos registros en los que yo he buscado, yo vi que estaba mi bisabuelo que vendía mote (...) Y eso es para algunas presentaciones que hago y cosas así.

De lo tratado en esta conversación se coligen varias cuestiones importantes. En primer lugar, el motero estampado en el mural *El Motemei* de la Población Zenteno, es aquel personaje resultante que el propio Sr. Martínez elaboró como una versión de sí mismo, al grado de una producción arte. Su afirmación “*armé este personaje*” pone de manifiesto que la imagen de dicho mural es el retrato de un montaje, en el que se han dispuesto diversos elementos con la finalidad de alcanzar un resultado, materializado en un “personaje” por la vía de una caracterización que sigue la fórmula del costumbrismo, en cuanto construir deliberadamente una estética que represente ante un público determinado y de la forma más convincente posible, los modos y usos de una

época pretérita, en este caso, el vestuario. Se trata, por cierto, de lo que podríamos denominar como una característica secundaria del personaje, porque la característica principal reposa siempre en el pregón y su carga emocional. Para llevar a cabo el proceso de vestuario don Carlos emplea dos recursos interesantes y que también comparecen en la conversación. El primero de ellos es la documentación. Don Carlos afirma de modo expreso “*como me gusta mucho la historia y vi muchas fotos antiguas, entonces dije...(sig)*. En efecto, nuestro motero verificó en fuentes gráficas los detalles de vestuario de época que requería incluir a fin darle veracidad a su personificación. De aquí se desprende un segundo aspecto importante: la autenticidad. Las prendas que don Carlos empleará corresponden parcialmente a una herencia de su abuelo: pantalón de lanilla y poncho o manta. “*El poncho que tengo, ese sí que es de mi abuelo (...) ese pantalón parece que lo botó algún viejo ricachón en ese tiempo y mi abuelo lo recogió.*” Otras prendas que habrá de usar en sus presentaciones son parte de antiguas vestimentas usadas por él en diversas actividades, pero que posee y guarda desde muchos años como testimonio de su propia historia. Sin la posibilidad de comprobar qué cantidad de años realmente poseen estas prendas, lo cierto es que Martínez no pretende la simulación por la vía del disfraz, sino más bien, representar en propiedad lo que él estima que fue la indumentaria que pudo usar el motero en tiempos remotos.

Otra cuestión superlativa que don Carlos reflexiona y resuelve de modo práctico es la cuestión central del campo del patrimonio cultural; me refiero a la cuestión referida a la noción de titularidad de derechos que facultan el ejercicio de una práctica determinada, especialmente, cuando ese está ligado al discurso de la tradición. Toda práctica que adquiere este canon, se ve tensionada por el reclamo de la legitimidad de quienes pueden hacer uso de ella. En un momento de debilitamiento de la venta del motemei, surge la inquietud de la representación del oficio, no solo como idealización icónica del mismo, sino además como autoridad con la misión de dignificar el legado. “*¿Y por qué yo no puedo personificar verdaderamente cómo es el personaje antiguo? Si yo soy heredero*

de los vendedores de Motemei.” La legitimidad de las prendas que incorporará en su caracterización, junto con la verificación aportada por el proceso de documentación y la veracidad resultante de este proceso, llevan a don Carlos a concluir que su propuesta contribuye a autenticar el oficio, ya que “, *los viejos antiguamente se vestían así* (.) *Vi las fotos en los diarios antiguos.*”

No obstante, se trata de un vestuario legitimado en su origen: todas estas piezas fueron usadas en el pasado. Algunas pertenecieron a su abuelo, otras las confeccionó y usó el propio Martínez. Ninguna pieza es de utilería. La revaloración y adopción de estas piezas por parte de don Carlos, pone de manifiesto un proceso de valoración superlativa del pasado, dando paso a un vestuario proyectivo de representación, cuyo escenario ya no es la calle en horario nocturno, sino el espacio institucional que entrega reconocimiento oficial a las instancias identitarias. Con ello nuestro motero se vuelve signo irrefutable de representación de un pasado genuino, matriz de los relatos y cimientos discursivos que dan sentido a una sociedad.



Fig.14, 15 y 16. Tres moteros actuales que continúan en el rubro con vestimentas disímiles. A la izquierda don Jaime Carrasco, motero de Llayllay (2016); al centro don Raúl Ibarra, de Cumpeo (2025); a la derecha don Víctor Castro Ulloa, motero de Puente Alto, Santiago (2019), versionando el prototipo paradigmático establecido por don Carlos Martínez.

Entre los moteros actuales que aún quedan en operación, usan vestimentas disímiles. Pero el más joven de todos, don Víctor Castro Ulloa, ya ha adoptado la vestimenta canonizada por Martínez, como parte del oficio. De este modo, la

representación icónica mediante el vestuario, retorna al oficio como un significado que se superpone al original. Entre tanto, la imagen acústica del pregón sigue impregnando el tiempo, esta vez construyendo unidad con el vestuario que ya alcanza el rango de uniforme.

Conclusión

Después de una vida dedicada a la venta ambulante del motemei y llegar a ser una figura popular de la ciudad de Valparaíso, don Carlos explora en la representación escénica de su propia ocupación, como una vía para conservar la vigencia del oficio una vez que éste acusa un progresivo desuso y la edad le resta energías para continuar. Con tal propósito lleva a categoría de personaje un arquetipo de motero u oficiante de este desempeño laboral, asociándolo a imaginarios que circundan valores rayanos con lo arcaico y la identidad nacional.

Una primera reflexión acerca del caso aquí estudiado, apunta a cuestiones contingentes específicas del oficio que, como se ha dicho, con el paso de los años ha entrado en la espiral de la obsolescencia. Este es un trance por el que ha atravesado a buena parte de los oficios sobrevivientes del pasado y que hoy son adjetivados como prácticas tradicionales: una valoración pública y generalizada que parece ser la antesala para ingresar al salón dorado del patrimonio cultural. Este es también el caso del organillero, otro de los oficios que hace ya varias décadas enfrente similares vicisitudes (Ruiz. 2001:62) y que hoy también aparecen representados en murales del museo Valparaíso en Colores II en la Población Zenteno del Cerro Los Lecheros. Cito el caso porque hay entre ambos una concomitancia no solo como expresión visual sino, además, en sus prácticas de naturaleza ambulante que genera una forma de relación con el poblador y el proceso de resignificación y representación que a posterior va a surgir como estrategia de sobrevivencia.

El motero de don Carlos migra desde una labor económica, sustentada en la venta callejera de una preparación gastronómica de origen pre moderno y aprendida por legado familiar, hasta una propuesta de representación escénica que negocia con el público una imagen que, entre otras opciones, reingresa al imaginario colectivo para, finalmente, quedar plasmado como tema central de un mural citadino, resignificando con ello el deambular urbano cual icono de una práctica evocada, la que originariamente ha quedado en desuso, pero que en dicha negociación se reedita en la representación alegórica que el personaje anima desde la escena cultural. En esta negociación se configuran visualmente dos elementos del mural *Motemei* y que construyen el mensaje convocante de identidad y adhesión: por una parte, su visualidad caracterizadora, propiamente reflejada en aquella indumentaria procesada hasta un grado aceptable de idealización pues, más que referir el oficio en su realidad laboral y citadina, alude a míticos sujetos del tejido social de antaño, recuperado de varios imaginarios ya expuestos. El vestuario del motero cobrará aquí una relevancia que antes no tuvo. Y no me refiero a la ropa en cuanto prendas de la faena, sino al vestuario ideado con propósito costumbrista. Este aspecto figurativo resulta ser de la mayor relevancia como significante puesto que logra transmitir el concepto de tradición que hay implícito en él y, por lo mismo, es reconocible desde su externalidad. Por lo anterior, podríamos destacar que este motero escénico alcanza el grado de personaje icónico que suscribe las señales distintivas de la tradición aportadas por otros personajes remotos, social e históricamente validados.

Por otra parte, la sonoridad del pregón es evocada en la expresión y gesto propio del rostro del retrato, que refleja la expectativa del motero antes o después del momento de entonar el lánguido llamado, interpelando con ello a la memoria sonora que las generaciones adultas y mayores conservan de la experiencia infantil, o bien, que las generaciones recientes reconocen hoy como uno de los constituyentes de la representación escénica del oficio. Si bien, la gestualidad y expresión del rostro es también parte del significante visual que da organización al mural, lo que destaca mayormente es la dimensión emocional convocadas aquí

por el personaje: por una parte, la soledad del trayecto y el frío de la noche como expresión de desamparo y pobreza y, por otra, la resistencia cultural de lo arcaico ante lo moderno, como expresión de persistencia de un *ethos*, concretando así un segundo plano de valores. Si repasamos los testimonios aportados en la exposición, veremos que en ninguno de ellos se habla de un personaje colonial o histórico recorriendo las calles. No hay discursos identitarios, sino una narrativa que construye un imaginario sobre las nociones de tristeza, soledad y anonimato. En ninguna de los testimonios narrados hay asomo de alguna imagen configurada desde elementos propiamente visuales. Por el contrario, la imagen del motero está construida desde la carga emocional que sugiere el pregón como una sonoridad en medio de la oscuridad, el frío y la lluvia.

El motero como ícono articula, entonces, una doble dimensión: aquella de nueva factura vinculada a la experiencia visual que proporciona la escena diurna, en una trama que está calada de visos identitarios; y como segunda dimensión, aquella otra surgida de la percepción auditiva nocturna que se arraigó en la infancia. Vestuario y pregón son las dos caras de esta moneda. Un ícono conformado por, al menos, dos dispositivos que conectarán y operarán entonces como una estructura que remite sentido al interior de un grupo humano, contribuye a constituir una red sociocultural propia y distintiva. Así también, el grado de reconocimiento de dicho significado establece reciprocidades con el grado de convocatoria y conceso al interior de dicho grupo, lo que define una estructura recursiva que garantiza a la red sociocultural organizada en torno de este sentido específico, su una perdurabilidad operativa en el tiempo.

El caso atendido finalmente sitúa el proceso de *iconización* más allá de los límites de una práctica propiamente patrimonial inmaterial, entendiendo por esto un campo restringido de pertenencias y legados concernientes a una colectividad o comunidad de oficiantes. Más bien, este caso se posiciona en la esfera de las tradiciones, como constructo identitario de amplia adhesión, concomitando con lo afirmado por Le Bon cuando sostiene que “un pueblo es un organismo creado por el pasado. Al igual que todo organismo, no puede modificarse sino mediante

lentas acumulaciones hereditarias. Los auténticos conductores de los pueblos son sus tradiciones”. Y sin ellas, que encarnan el alma nacional “no es posible civilización alguna...” (Le Bond, 1895:47).²²

Es innegable la aceptación que don Carlos Martínez ha tenido ante el público con la mediación icónica que ha llevado a cabo con el motero: ello se refleja en lo monumental del mural que los inmortaliza. En buena parte ello se ha debido a la asertiva efectividad con que hizo transitar un oficio legado por sus antepasados como patrimonio familiar, hacia un icono en el que la comunidad reconoce tradición e identidad cultural. *Motemei*, el mural de la Población Zenteno, como así también el motero procesado por don Carlos, son parte de un imaginario que reafirma necesarias tradiciones para comprenderse parte de un pasado y un sentido que no se construye necesariamente en la práctica de un elemento patrimonial en sí, sino en significantes idealmente formalizados y estereotipados. En otras palabras, iconos ajustados a esa noción, muchas veces vaga, de nuestras más arcaicas precedencias culturales y que, por el hecho de tocarnos de algún modo el tiempo cotidiano en que nos desenvolvemos, nos genera un consenso en la noción de pertenencia por la vía de una memoria – muchas veces solo enunciativa—, que redundando en cohesión social.

Recebido em: 24/09/25 – Aceito em: 05/11/25

Bibliografia

ARAYA, Pedro. "El Mercurio Miente (1967): Siete Notas Sobre Escrituras Expuestas", *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 14. DOI: 10.4206/re.austral.cienc.soc.2008.

²² Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, 1a. ed., 1895, pup, París, 1963

CARDEMIL, Alberto. *El huaso chileno*. Ed. Andrés Bello, Santiago. 1999

CALDERÓN MARÍN, Alexis. *Los Museos Urbanos de Pintura Mural en los Cerros de Valparaíso y Viña del Mar: Muestras Representativas del Patrimonio de los Microterritorios Culturales*. Tesis para optar al grado de Magíster en Patrimonio. Universidad de Valparaíso. 2018

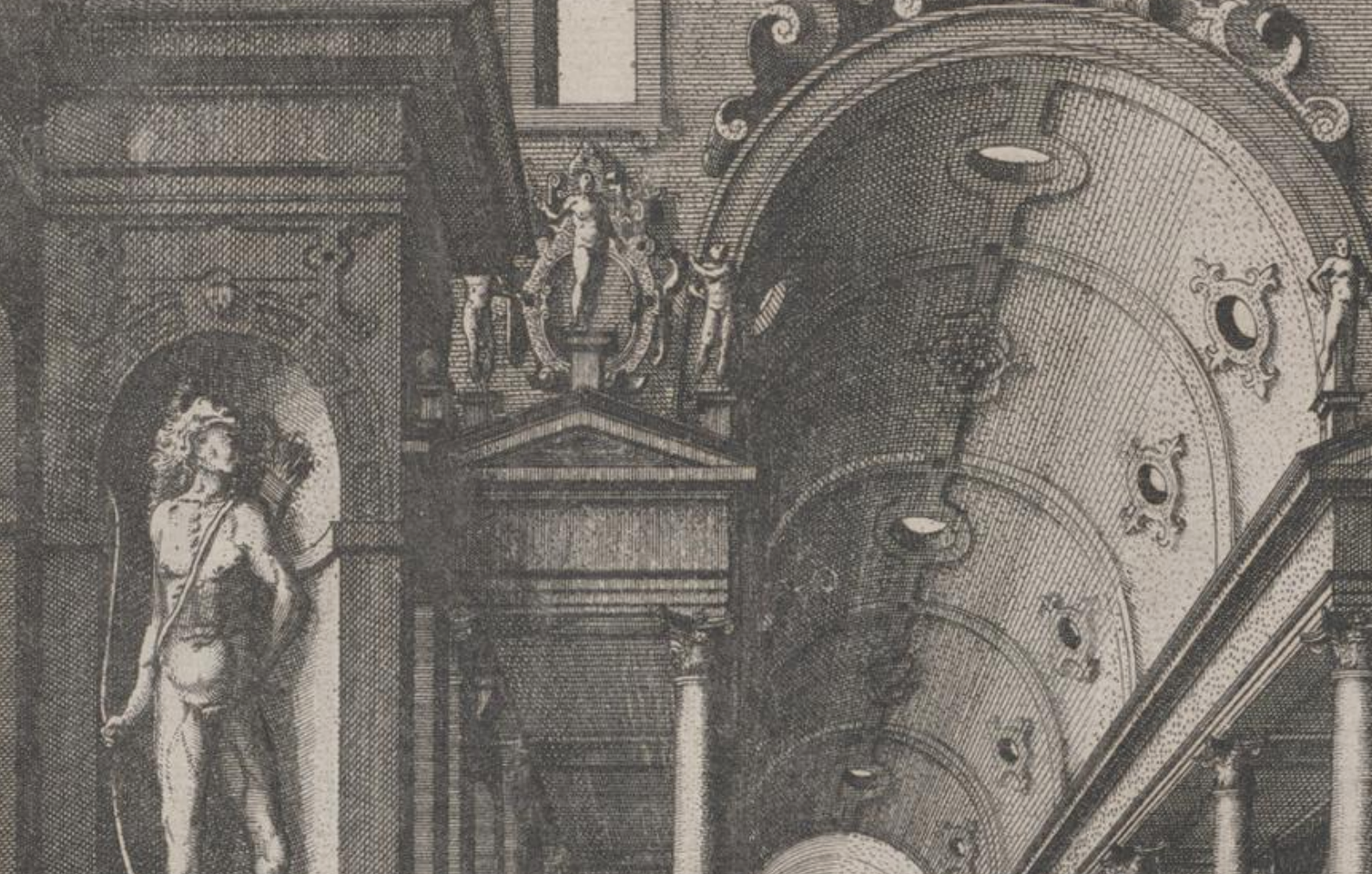
HERRERA, Martha Cecilia y OLAYA, Vladimir. “Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales”. *Nómadas* N° 35. 2011

JENKS, Chris (ed.) *Visual Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, en Anna María Guasch. 2003. "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión". *Estudios Visuales*. 1995

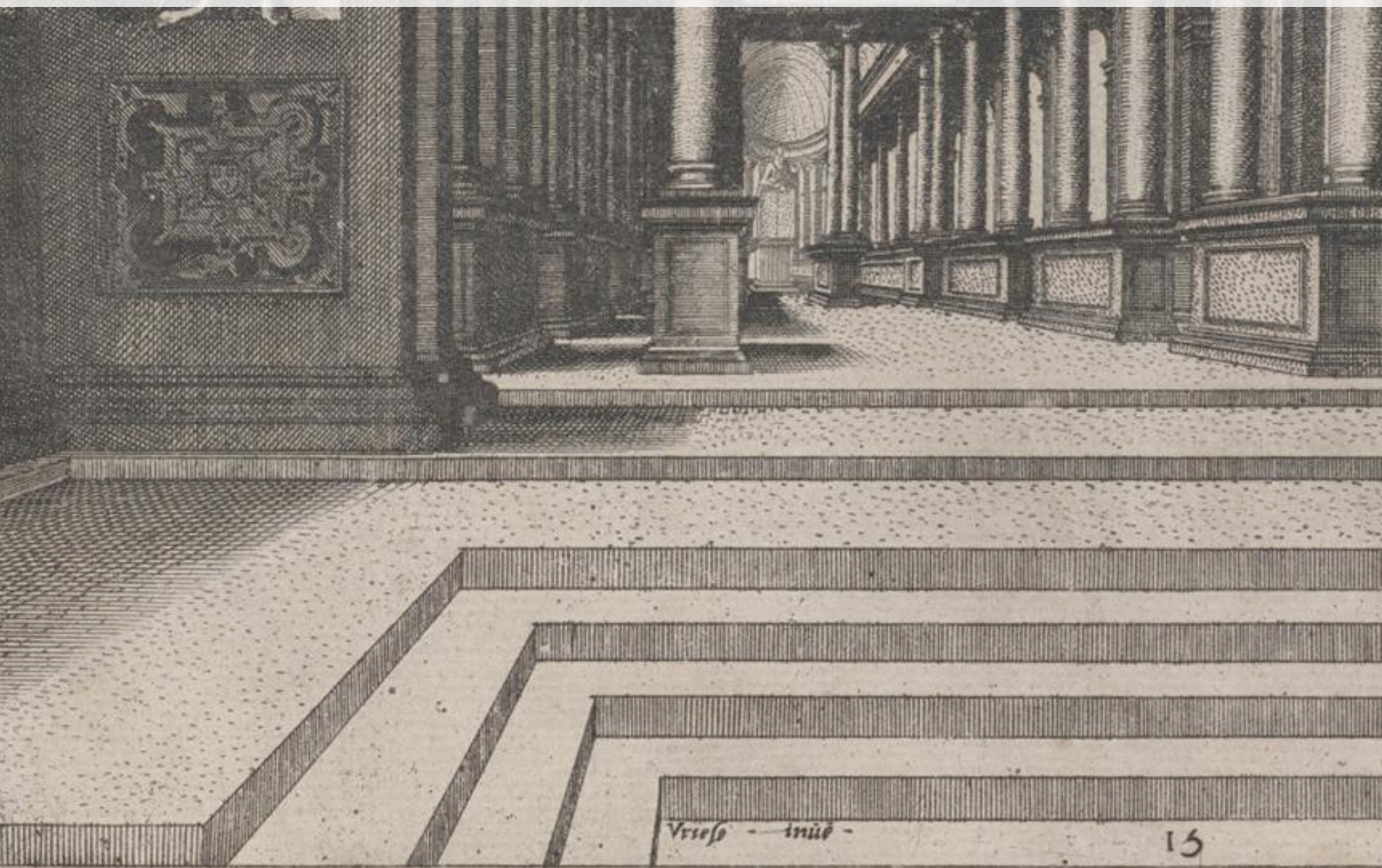
RAPOSO, Alfonso y VALENCIA Marco. “Interpretación e Intenciones Arquitectónicas: Elementos para un programa de Investigación en Arquitectura.” *Diseño Urbano y Paisaje*. Año 1. N°2. 2004. en <https://dup.ucentral.cl/pdf/n2pdf/01.pdf>

RIVAS CARMONA, Isidora Francisca. *Puerto Tatuado, Movimiento Graffiti de la Ciudad De Valparaíso*. Fundação Getúlio Vargas Centro De Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais. 2017

SALGUERO LAMILLAR, Francisco José. “Teoría General de los Signos y del Significado”. En Nepomuceno, Quesada & Salguero (eds.), Servicio de Publicaciones, Universidad de Sevilla. 2001.



ARTIGOS LIVRES



**A difusão de um tema iconográfico antoniano: de Roma e
Portugal às Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX**

The diffusion of an antonian iconographic theme: from Rome and
Portugal to Minas Gerais in the 18th and 19th centuries

Anamaria Lopes Camargos¹

Maria Regina Emery Quites²

Resumo

Este estudo apresenta algumas discussões referentes às pinturas com narrativas figuradas do milagre da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, presentes em igrejas das Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX. São tratadas aqui hipóteses relativas às suas fontes imagéticas, o uso da imagem como elemento de difusão de discursos e preceitos religiosos e políticos. Por meio de análises comparativas e identificação de semelhanças entre a composição de obras realizadas em Roma, Portugal e Minas Gerais, é levantada a provável fonte imagética das pinturas realizadas nas Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco e Santa Bárbara.

Palavras-chave: Pintura devocional; Iconografia antoniana; Difusão fontes imagéticas.

Abstract

This study presents some discussions regarding paintings depicting the miraculous apparition of the Virgin and Child to Saint Anthony, found in churches in Minas Gerais from the 18th and 19th centuries. It addresses hypotheses regarding their imagery sources and the use of images as a means of disseminating religious and political discourses and precepts. Through comparative analyses and identification of similarities between the composition

¹ EBA/UFGM.

² EBA/UFGM.

of works created in Rome, Portugal, and Minas Gerais, the likely imagery source of the paintings in the Santo Antônio de Ouro Branco and Santa Bárbara Parish Churches is established.

Keywords: Devotional painting; Antonian iconography; Dissemination of imagery sources.

Introdução

Santo Antônio é celebrado oficialmente como um dos santos mais estimados e, conseqüentemente, dos mais representados nas artes. Seu culto, iniciado em virtude de seus feitos como grande taumaturgo e milagres relatados, alcançou uma enorme reverberação, provocando comoção mesmo fora dos rituais da igreja³. Os episódios relatados pelas *Legendas*⁴, os costumes incorporados no culto ao santo, geraram um sem-fim de expressões populares entre os devotos, muitas se mantendo na atualidade⁵. Sobretudo em Portugal, a presença de Santo Antônio era invocada constantemente através de representações imagéticas, tornando a ligação entre as crenças e a arte um importante objeto de estudo.

O culto à Santo Antônio nas Minas Gerais foi difundido pela população que ocupou o território, teve inúmeras capelas e igrejas erigidas em sua devoção, além de altares em muitos dos templos; “[...] justificando-o, desta forma, como um dos santos mais populares e recorrentes em irmandades, na toponímica e nas artes como um todo.” (CAMPOS, 2011, p.142). As irmandades de devoção a Santo Antônio contavam com associados de camadas sociais mais elevadas da sociedade, sobretudo de origem lusa, mas o santo era cultuado por toda a população presente no espaço colonial, principalmente no âmbito doméstico.

³ SILVEIRA, s/d.

⁴ *Legenda*: seu significado literal é “aquilo que deve ser lido”, tinha como principal propósito sua leitura pública por religiosos, com fins persuasivos, por ocasião da festa de cada santo. Nos anos que seguiram o período medieval, por se tratar de um gênero mais popular e com tendência a destacar o maravilhoso, a legenda tendeu a adquirir “uma conotação negativa, de relato fabuloso, de pouco crédito”. (SILVA, 2010, p.64)

⁵ MATTOS, 1937.

Santo Antônio recebeu até mesmo patentes militares, sendo seu soldo pago a muitas das irmandades de sua devoção. Tal aporte de recursos possibilitou que sua veneração alcançasse um grande estímulo, pois deveria ser utilizado no melhoramento dos altares das irmandades, em ornamentos e imaginária religiosa, festas, procissões; enfim, todo o provimento para que seu culto fosse cercado da pompa tão característica das manifestações religiosas nas Minas dos séculos XVIII e XIX, construindo um rico registro dessa cultura material e imaterial através dos séculos (CAMPOS et al, 2011).

Segundo a historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2003), a respeito das obras de cariz devocional pertencentes ao período colonial e imperial, estas representam um dos mais significativos acervos do patrimônio cultural brasileiro, demandando maiores pesquisas em seu entorno. Para além do estudo formal, estilístico e de aspectos técnicos, a pesquisa deve passar pelo levantamento das fontes iconográficas e textuais dos temas representados, suas associações, a função a que se destinam, sua significação, a produção e circulação das fontes imagéticas e textuais utilizadas em sua fatura.

Este estudo apresenta um recorte da pesquisa de doutorado, produzida até o momento, sobre representações pictóricas de milagres de Santo Antônio, realizadas em igrejas e capelas erigidas nos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Para tal, são contempladas as fontes imagéticas, textuais, hagiografia, contributos utilizados como suporte às figurações historiadas presentes nas pinturas a serem analisadas, a expressão formal e estilística destas produções, seus aspectos técnicos. Assim como, o estudo comparativo com obras realizadas em Roma e Portugal, partindo de uma perspectiva europeia para a local, discutindo os processos de apropriação cultural em torno destas representações, atualizando o inventário das obras analisadas.

Dentre as narrativas de milagres antonianos encontrados em igrejas de Minas Gerais, o tema iconográfico mais recorrente é a aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio. Em função disto, somente estas figurações serão

abordadas no presente estudo.⁶ Esta pesquisa se justifica pela necessidade de um levantamento pormenorizado e crítico das representações pictóricas antonianas presentes na ornamentação de igrejas dos séculos XVIII e XIX nas Minas Gerais, o entendimento desta produção artística pela circulação de suas fontes imagéticas e textuais, um estudo ainda inédito e relevante, dado sobretudo, pela significância e propagação desta devoção no espaço geográfico abordado, desde o início de sua ocupação. Alguns dos modelos utilizados nas produções pictóricas já foram identificados, por meio de estudos comparativos previamente realizados, mas é urgente aprofundar as análises, abordando a literatura e valores atrelados às representações, os diálogos criativos, os sentidos incorporados pelos pintores, comitentes e grupos sociais em contato com estas fontes, demandando maiores pesquisas em torno destas obras.

A difusão da iconografia antoniana nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX

As pinturas com representações de milagres de Santo Antônio, presentes na ornamentação dos templos erigidos nos séculos XVIII e XIX no território das Minas Gerais, analisadas no âmbito de sua produção artística, guardam significados devocionais muito sensíveis para a sociedade da época. Estes

⁶ As obras com a temática iconográfica da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio em Minas Gerais foram catalogadas por meio de consulta a inventários produzidos pelo IPHAN-Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico, pelo IEPHA/MG-Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, e Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte; além de recorrer a publicações de historiadores, como Carlos Del Negro, Adalgisa Arantes Campos, Alex Bohrer. A consulta realizada na Itália teve a importante colaboração do Instituto Português de Santo Antônio, somada à relevante pesquisa produzida pelo historiador Francisco de Almeida Dias, e da Embaixada de Portugal na Santa Sé, ambos em Roma; que generosamente forneceram documentos, recibos comprovatórios de autoria de pintura e textos que subsidiaram pesquisa biográfica, a localização de gravuras específicas e obras portuguesas com a figuração da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio. Em Portugal, além da consulta ao catálogo de obras do acervo do Museu de Santo Antônio, do Museu de Évora e do Museu Machado Castro, a pesquisa contou com o amparo do Museu Nacional de Arte Antiga, fundamental para o entendimento da circulação das fontes iconográficas no espaço europeu e mapeamento de algumas obras com a mesma narrativa figurada presentes em Portugal.

atributos não são alcançados somente pela pesquisa histórica, levando também a uma reflexão sobre a forma como o discurso transmitido por essas imagens, a difusão de iconografias específicas, repercutiu culturalmente entre os diversos grupos sociais, tornando a devoção a Santo Antônio uma das mais recorrentes no território das Minas, desde o período colonial.

Um aspecto relevante com relação à propagação da devoção e das representações de Santo Antônio, foi a crescente presença da Ordem Franciscana pelo mundo cristianizado, sobretudo em função do contato mais próximo aos fiéis que o carisma evangelizador do movimento de mendicantes irá promover⁷. Nas Minas Gerais, a presença de missionários franciscanos ocorreu desde o início do povoamento de seu território. Apesar de serem recorrentemente burladas, as ordenações régias “[...] que não somente proibiam que religioso algum fixasse residência no distrito do Ouro, como também vedava entrasse frade algum no mesmo distrito sem licença expressa do Governo” (TETTEROO, 1947, v.7, p.333); com exceção de clérigos essenciais aos ofícios religiosos e frades esmoleres oriundos da Província Franciscana da Imaculada Conceição, sediada no Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro.

Sob o regime do Padroado, os frades capuchos receberam licença da Coroa Portuguesa para a criação de Hospícios da Pontifícia Obra Pia da Terra Santa em Minas Gerais por volta de 1720, instalados em Ouro Preto, Sabará, São João Del Rey, Diamantina. Os Hospícios funcionaram como espaços de acolhimento de comissários-visitadores, peregrinos, religiosos leigos e frades mendicantes, que percorriam diversas localidades em missão evangelizadora, realizando celebrações e angariando esmolas para a recuperação, conservação e guarda de Lugares Santos da Palestina. Estes religiosos franciscanos deveriam também se dedicar ao ensino, o que estabelecia um contato próximo com a população, além de fomentar a difusão do imaginário devocional⁸.

⁷ TEIXEIRA, 2015.

⁸ VILELA, 2015.

Carlos Magno Araújo (1986) nos traz, em seu estudo sobre o Hospício de Vila Rica, a transcrição de documentação relativa ao registro de pagamentos anuais de associados à Irmandade da Terra Santa, demonstrando a expansão de sua influência na localidade onde se estabeleceu e em seu entorno. Em seu testamento, datado de 1826, o mestre Manoel da Costa Athayde se declarou matriculado como Irmão da Terra Santa de Jerusalém⁹. Frei Samuel Tetteroo (1947) apresenta um dado importante em relação à circulação de objetos de cunho religioso por meio dos Hospícios, ao tratar sobre a dificuldade dos irmãos terceiros de São Francisco de Vila Rica para “[...] obter hábitos do reino, seja por intermédio da Província, seja por intermédio dos hospícios da Terra Santa, que além disto se tornavam caros demais para os irmãos pobres” (Tetteroo, 1947, vol. 7, p.343). Tal referência documental encontrada pelo frade reforça a ideia de que os Hospícios se tornaram centros de irradiação do carisma e devoções a santos franciscanos, além de sua ligação com irmãos terceiros, do comércio de referenciais imagéticos e textuais.

Os centros urbanos que se formavam nas Minas nos séculos XVIII e XIX estavam em contato com uma ampla rede comercial, absorvendo diferentes culturas, artefatos em profusão e mão de obra, tanto especializada quanto artesanal. Nestes núcleos, desenvolvidos graças à riqueza trazida pela exploração aurífera, havia estabelecimentos que atendiam demandas diversas, fornecendo uma infinidade de artigos provenientes de espaços sob a dominação colonial lusa e de outras regiões brasileiras, os impressos e estampas entre estes, transparecendo as preferências visuais, a cultura e costumes das várias sociedades presentes nas Minas Gerais. Gravuras, livros, bíblias, pinturas, missais, foram utilizados como modelos, mas os cânones impostos não impediram que apropriações e releituras carregadas de significados atrelados à identidade cultural dos diversos grupos presentes no espaço colonial fossem incorporadas às representações¹⁰.

⁹ MENEZES, 1965.

¹⁰ PAIVA, 2017.

Os encomendantes tiveram importante participação neste processo de circulação de fontes textuais e imagéticas, uma vez que deliberavam, junto aos pintores, sobre os modelos a serem utilizados nas obras, fomentando o aporte de gravuras utilizadas para esta finalidade. Nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX, onde as irmandades religiosas são maiores comitentes, estas podiam também possuir um repertório de estampas e *Legendas*, disponíveis como inspiração às produções artísticas¹¹.

Propiciada pela imprensa, uma grande quantidade de gravuras, produzidas em matizes de preto e branco por desenhistas e gravadores, teve ampla circulação agregadas a bíblias, livros de santo, missais, estampas avulsas, registros de santos¹², provendo os artistas e encomendantes de referenciais para a produção das obras presentes no espaço religioso¹³. Muitas dessas gravuras eram concebidas a partir de cópias, em escala reduzida, de pinturas de retábulos e de cavalete realizadas por importantes pintores europeus. Tanto a gravura se utilizou da pintura, quanto a pintura se utilizou da gravura. As estampas se converteram em um importante registro imagético, mas também de práticas, usos e costumes.

Os pintores atuavam juntamente a oficinas, possuindo um repertório de modelos disponíveis para sua inspiração. Estas estampas poderiam trazer diferentes versões da mesma temática iconográfica, gravuras copiadas de outras gravuras, ter apenas alguns de seus elementos replicados e, até mesmo, diferentes períodos de produção; o que pode ser um complicador na identificação de uma determinada fonte imagética. Tal forma de atuação também caracteriza a originalidade destes artífices, uma vez que a composição das obras demandava um olhar apurado e domínio do desenho¹⁴.

¹¹ ÁVILA, 2004.

¹² *Registos de santos* são gravuras de pequenas dimensões com imagens devocionais que alcançaram grande circulação, colaborando para a difusão de temas iconográficos desde o século XVI. Estas estampas eram distribuídas em festas religiosas, poderiam ser encomendadas para distribuição como pagamento de promessas, colocadas em oratórios domésticos e até mesmo levadas pelos fiéis como um amuleto de proteção (CHAVES, 1927).

¹³ BOHRER, 2020.

¹⁴ EUSÉBIO, 2009.

Camila Santiago (2021) nos esclarece que, em virtude das características técnicas da impressão de gravuras, as matrizes oferecem um número limitado de cópias com boa qualidade, demandando a realização de novas placas. Neste processo, poderiam ser realizadas réplicas da imagem calcada ou novas composições, agregando ou retirando elementos das figurações. A produção das estampas envolve o trabalho de desenhistas, gravadores e impressores, tornando o processo dispendioso. Geralmente as cenas figuradas eram copiadas em sua totalidade, poupando o custo da contratação de um desenhista. “As gravuras de cada uma dessas gerações de programas iconográficos eram constantemente reimpressas, em um mesmo livro, junto com outras, inventadas em outras ocasiões. Após 1765, praticamente não foram mais criados desenhos originais” (SANTIAGO, 2014, p.497).

A cópia não era entendida de forma depreciativa ao pintor, antes disso, era um meio eficaz de transmissão de mensagens edificantes e normativas tridentinas, interpretadas por artistas em suas obras de acordo com cânones estabelecidos, sem incorrer em heresias¹⁵. “Ainda que a invenção, a elaboração de novas composições, atitudes e figuras para representar a história, fosse, pela generalidade da crítica e da teoria da pintura, a faculdade mais apreciada num pintor” (SOBRAL, 1996, p. 15). Mas tal apuro poderia ser conferido, também, pela forma como os pintores interpretavam as informações contidas nas gravuras, na transposição de pequenas imagens para grandes forros, quadros recolocados e pinturas parietais, o cromatismo aplicado nas formas, a inserção ou subtração de elementos específicos, as variações de claro e escuro, maior e menor profundidade, criando planos tridimensionais em um suporte bidimensional¹⁶.

A gravura, instrumento por excelência para a divulgação de composições e de ‘maneiras’, muito contribuiu para normalizar tipos iconográficos e para que a colossal produção pictural da época barroca fosse fácil e imediatamente compreensível. Os pintores, sobretudo os especialistas de histórias religiosas, como era o caso da maioria dos portugueses, tinham de uma maneira ou doutra de se inscrever na tradição e só muito raramente se encontravam em situação de propor

¹⁵ PÍFANO, 2008.

¹⁶ BOHRER, 2020.

novas formas ou soluções compositivas pessoais. Nesta perspectiva, as gravuras têm de ser consideradas, antes do mais, como material de documentação de que todas as oficinas dispunham, em maior ou menor abundância.” (SOBRAL, 1996, p.15)

O milagre da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio em Minas Gerais

As obras com a narrativa figurada da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio encontradas em igrejas e capelas em Minas Gerais, até o momento, estão elencadas abaixo, de acordo com a cronologia de sua produção.

Representações pictóricas da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio em igrejas e capelas de Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX		
Igrejas – Cidades	Espaço litúrgico	Datação
Capela de Santo Antônio de Pompéu - Sabará	Forro capela-mor	c. 1730
Capela do Bom Jesus das Flores - Ouro Preto	Retábulo colateral direito	c. 1748
Igreja Matriz de Santo Antônio - Ouro Branco (Manoel da Costa Athayde)	Forro nave	c. 1798/1800
Capela Casarão Rocha Lagoa - Ouro Preto	Forro capela	Fins século XVIII
Igreja Matriz de Santo Antônio - Mateus Leme	Forro capela- mor	c. 1822
Igreja Matriz de Santo Antônio - Itaverava (Francisco Xavier Carneiro)	Forro nave	1823
Igreja Matriz de Santo Antônio - Santa Bárbara	Pano de boca retábulo-mor	1ª quartel século XIX

Fonte: Inventários IPHAN/MG e IEPHA/MG

As obras são encontradas em diferentes espaços litúrgicos nos templos localizados: capela-mor, nave, pano de boca de retábulo e coroamento de retábulo colateral. Cabe ressaltar a presença da figuração de um mesmo tema iconográfico, com arranjos compositivos muito próximos, mas um distanciamento de quase um século entre seu período de produção. Este dado pode demonstrar e recorrência de uma determinada fonte imagética ao longo do tempo, difundida em missais franciscanos, livros de santo ou estampas avulsas.

A proximidade dos fiéis com símbolos disseminados em determinados períodos, assim como linguagens e formas de representação, possibilitou que o entendimento das figurações fosse claramente inteligível na época de sua produção, como uma chave de interpretação da imagem. As pinturas com figurações de milagres captam de forma dramática um acontecimento místico, como uma janela aberta no tempo e espaço, tocando os sentidos de forma direta, se traduzindo em palavras ao espectador.

Cumprindo a função de comunicar uma mensagem, alguns atributos estão presentes nas cenas da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio abordadas neste estudo, a exemplo dos planos divino e terreno unidos pelo pano branco da pureza entregue pelo Menino a Santo Antônio, que estende suas mãos em sua direção, denotando a proximidade entre eles. A Virgem Maria aparece entronada sobre nuvens brancas, envolta em manto azul e circundada por halo de luz dourado, ressaltando sua divindade. Anjos e querubins envolvem os personagens representados, juntando as duas esferas. O livro reforça o caráter do santo como grande pregador e teólogo, significando também, a palavra revelada, que é trazida ao mundo pela Virgem Maria. Ela é a porta para o Verbo Encarnado, o Menino Jesus nu em seu colo, lembrando sua natureza humana. Este tem em sua mão um lírio branco, um atributo também de Santo Antônio, expressando a pureza inerente a todos os personagens figurados¹⁷.

Nas pinturas realizadas no quadro recolocado do forro da nave da Matriz de Ouro Branco, de autoria da oficina de Manoel da Costa Athayde, e no pano de boca do retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara (Figs. 1 e 2), observa-se um anjo ao lado esquerdo, em um plano inferior, lembrando uma figura de convite¹⁸ a contemplar o acontecimento miraculoso, anunciando que algo prodigioso está

¹⁷ OLIVEIRA, A., 2017.

¹⁸ As representações de figuras de convite ou “figuras de respeito” surgem em painéis azulejares portugueses por volta de 1740, em casas nobres, civis e, por vezes, em espaços religiosos. “Nos casos mais comuns eram alabardeiros ou figuras de libré como que escoltando o visitante, damas ou simples criados, dando as boas-vindas (muitas vezes com legendas saindo das bocas!) e, mais tarde, figuras imponentes de janízaros de amplos turbantes, guerreiros de armadura, ou soldados perfilados.” (Simões, J.M. dos Santos, 1979, p.9)

se passando na cena. Em virtude das similaridades observadas entre os elementos da composição das duas pinturas citadas acima e a obra realizada em fins do século XVII pelo pintor Giacinto Calandrucci, para o retábulo-mor da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses em Roma, replicada posteriormente em gravuras, as análises comparativas dedicaram maior atenção a estas, com o intuito de identificar as fontes imagéticas das pinturas oitocentistas mineiras com este tema iconográfico antoniano.



Figura 1. Forro nave Matriz Ouro Branco, Manoel da Costa Athaíde, c.1798/1800.
Fonte: Anamaria Camargos, 2022.



Figura 2. Pano de boca retábulo-mor Matriz Santa Bárbara, 1º quartel século XIX.
Fonte: Maria Regina Emery Quites, 2022

A pintura de forro realizada na Matriz de Ouro Branco nos idos de 1800, pela oficina de Manoel da Costa Athayde, apresenta composição com elementos arquitetônicos em perspectiva, fazendo referência à tratadística de Andrea Pozzo, mas representados de maneira mais simplificada, agregando ornamentos característicos do vocabulário léxico e cromatismo do ciclo rococó. Estes elementos arquitetônicos vazados, dispostos sobre um fundo claro azulado, recebem a inserção de guirlandas de flores, criando um movimento de integração entre eles, circundando o medalhão central emoldurado por volutas e conchas espaiadas, tendo a cena narrativa da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio colocada frontalmente. Contornado toda a composição, se observam parapeitos avarandados com curvas sinuosas, tendo quatro púlpitos em cada canto, com os Doutores da Igreja postados sobre eles. Ao centro de cada lateral, se colocam balcões decorados com vasos de flores e grupos de anjos músicos.

O pano de boca da Matriz de Santa Bárbara provavelmente foi realizado no primeiro quartel do século XIX, quando o retábulo-mor, realizado em 1744, teve alguns de seus elementos ornamentais e estrutura alterados, em uma

atualização de gosto estilístico¹⁹. O sistema de correções e sustentação para a tela de grande dimensão da pintura pode ter sido incluído neste momento, possibilitando sua exposição temporária em comemorações festivas e período quaresmal. A pintura manteve tal função até meados do século XX, quando foi retirada do templo e emoldurada para compor o acervo do Museu da Inconfidência, retornando à Santa Bárbara somente em 2003. A fatura pictórica não apresenta o mesmo apuro técnico de outras obras presentes na capela-mor, realizadas pela oficina de Manoel da Costa Athayde entre 1806 e 1807.

É bastante significativa a representação do milagre da aparição da Virgem e do Menino como uma forma de enaltecer a figura de Santo Antônio perante a Ordem Franciscana, sobreposta somente por seu fundador, Francisco de Assis. A este, o Cristo se apresenta, na maioria das figurações, como o Crucificado, transmitindo a ele suas chagas. A Santo Antônio, se mostra como o Menino Deus, o Verbo Encarnado, a palavra que o santo propagou ao longo de sua vida em sua missão evangelizadora²⁰. Para os franciscanos, a Virgem Maria reflete a essência da pureza, piedade, da fé e humildade expressa diante da missão abraçada incondicionalmente, preceitos estes disseminados por São Francisco, sendo figurada junto a santos da ordem, enaltécida em cânticos e sermões, afirmando sua veneração. Em sua obra sermonaria, Frei Antônio exaltou Maria como a grande mãe, que conferiu à toda a humanidade um legado divino²¹.

Joaquim Eusébio (2021) cita que, a cena figurada da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio se encaixa em uma narrativa de cunho devocional, uma vez que não se encontra qualquer referência a esse evento miraculoso na vasta hagiografia produzida sobre a vida do santo. “Também no aspecto figurativo, a imagem devocional é um compromisso: evoca a fisionomia tradicional do santo idealizando-a vagamente em um “belo” que remete à sua condição de beatitude.” (ARGAN, 2004, p.103). Eusébio nos coloca que a

¹⁹ PEDROSA, 2022.

²⁰ MÂLE, 1984.

²¹ OLIVEIRA, A., 2017.

origem desta narrativa se apoiou nas representações das Virgens entronadas do período medieval, tendo santos, fundadores de ordens e até comitentes em seu entorno. “À medida que o culto do santo ganha importância, ele é representado como espectador privilegiado na cena em que Nossa Senhora mostra o Menino Jesus” (EUSÉBIO, 2021, p.269).

A representação da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio na Igreja da Nação Lusitana em Roma e a difusão de seu modelo imagético para Portugal

Na azulejaria portuguesa produzida entre os séculos XVII e XVIII, com temática devocional antoniana, a cena da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio é a mais figurada. Esta arte decorativa teve grande relevância na propagação de programas iconográficos religiosos neste período, sobretudo de temas antonianos, tendo as gravuras como meio de inspiração²². Eusébio (2021) cita que, grande parte dos painéis azulejares com representações de milagres de Santo Antônio teve como fonte imagética, as 12 gravuras produzidas para a publicação da *Vita Sancti Antonii Paduani, Ordinis Minorum, Magnis Miraculis, Signis, ac Prodigiiis Illustrata*, desenhadas por Christoph Thomas Scheffler (1699-1756) e gravadas por Martin Engelbrecht (1684- 1756), impressa em c.1740 e reeditada em 1831. Cada uma das estampas apresenta duas figurações de milagres do santo, colocadas em planos diferentes da composição. Durante o século XVIII, a família de Martin Engelbrecht era das mais eminentes no mercado de gravadores de Augsburg, na Baviera, um grande centro irradiador de modelos iconográficos²³. Anteriormente, outra publicação de grande difusão, também produzida pela família Engelbrecht, em 1732, é o *Elogia Mariana*, abordando a ladainha lauretana. Nas pranchas de número 14, 23 e 34 se observa a

²² COSTA, 2011.

²³ EUSÉBIO, 2021.

Virgem entronada com o Menino ao colo, em desenho muito próximo ao realizado posteriormente, no *Vita Sancti Antonii Paduani*.

Segundo José Fernandes Pereira (1994), não somente Santo Antônio se colocou aos pés da Virgem Maria na cena historiada da aparição, mas todas as criaturas, toda a cristandade, os reis e rainhas de Portugal, e cita a referência trazida no *Flos Sanctorum*, onde a Virgem é exaltada: *Excedeo em fê aos Patriarchas, em sciencia aos Prophetas, em zelo aos Apostolos, e em paciência aos martyres, em temperança aos confessores, e em inocência às Virgem*. (ROSÁRIO, 1767, v.1, p. 9, apud PEREIRA, 1994).

D. Afonso Henriques (1109-1185) determinou que as Sés de Portugal tivessem a Virgem Maria como orago principal, colocando toda realza sob sua proteção. Nas lutas pela Restauração, muitos sucessos foram atribuídos à intercessão miraculosa da Virgem Maria, levando D. João IV (1604-1656), sob influência da ordem franciscana, a consagrar a ela todo o Reino de Portugal, tornando a Imaculada sua padroeira, protetora da monarquia e de suas colônias²⁴. À Santo Antônio, o reparador do perdido, também foi conferida a intervenção sobre a reconquista da soberania portuguesa, afirmando a presença franciscana junto ao poder régio.

A dedicação a Santo António, santo das causas perdidas, para além de contemplar um santo português, remetia de novo o discurso simbólico para a conjuntura Restauracionista. Aliás, já durante a dominação filipina a sua devoção conhecia conotações políticas. Mas a sua fama e frequente invocação redobram com o facto de o primeiro sinal miraculoso ligado a 1640 ter ocorrido precisamente na Igreja de Santo António fronteira à Sé de Lisboa. (PEREIRA, 1994, p.216)

A devoção à Santo Antônio foi apropriada na construção dessa narrativa de cunho político e religioso, reforçando a aproximação entre Estado e Igreja. Os santos são colocados como mediadores entre os homens e a divindade, atuando como exemplos edificantes a serem imitados, sobretudo em sua fidelidade. O princípio do direito divino à governança cercou também as figuras dos reis de uma aura mística, os elevando acima dos homens. Não sem razão, D. João V

²⁴ PEREIRA, 1994.

(1689-1750) consagrou a Real Basílica de Mafra, monumento religioso afirmador de sua soberania e devoção, à Virgem Maria e Santo Antônio²⁵.

Nuno Saldanha (1995) nos coloca que, em fins do século XVII, Lisboa encontrava-se em condições instáveis, tanto políticas quanto econômicas e sociais, em virtude das lutas pela Restauração e manutenção de seus territórios em outros continentes. O fausto do ouro e diamantes advindos da Capitania das Minas Gerais na primeira metade do século XVIII, possibilitou a retomada do desenvolvimento de suas estruturas e permitiu ao soberano investir em obras imponentes, tornando-se um grande mecenas.

Nas décadas seguintes, Portugal “[...] tenta libertar da esfera cultural espanhola para dar lugar a uma submissão às influências além-pirenaicas, nomeadamente a francesa e a italiana” (SALDANHA, N., 1995, p.17). As artes em Portugal se abriram a novas tendências difundidas, sobretudo, por meio da gravura. Nesse período, artistas italianos oriundos da Academia de São Lucas, em Roma, promoveram um importante fluxo cultural entre a Itália e Portugal. “O esplendor português começou, portanto, a ser visto não só como gratuita demonstração de grandeza, mas também como instrumento político indispensável que enuncia o existir de uma potência.” (QUIETO, 1990, p.11).

Em virtude das medidas diplomáticas implementadas por D. João V em apoio à Santa Sé, frente a contendas políticas instauradas no período, o Estado Pontifício mantinha com o reino português relações políticas e econômicas bem próximas, “e que vieram a reflectir não só nas relações eminentemente políticas, mas chegaram também a influenciar as suas escolhas no âmbito das encomendas” (QUIETO, 1990, p.13).

D. João V chegou a fundar uma escola de artes em Roma, centro de produção de pintura e escultura, a *Academia della Sacra Corona de Portogallo*; “onde os jovens portugueses pudessem aprender as artes e as técnicas mais avançadas da época, mas também onde ele pudesse encomendar as obras que iriam enriquecer os projetos sumptuosos em que seu reinado foi fértil” (LIMA

²⁵ PEREIRA, 1994.

apud VALE, 2021, p.12). O soberano português e seus embaixadores em Roma, figuras relevantes do clero e nobreza lusa, também eram membros da Arcadia romana, “na sua gênese, uma academia literária e sua actividade teve óbvias e bem mais amplas implicações na produção cultural e artística, sendo que possuía uma clara ligação a Portugal, ou, mais concentradamente ainda, à presença portuguesa em Roma” (VALE, 2021, p.21). O rico fluxo cultural gerado por estas experiências alcançou Portugal e até mesmo suas colônias. Tal vínculo perdurou até 1728, quando se deu a ruptura das relações diplomáticas com o Papado por um período de dois anos²⁶.

Em meados de 1730, início do pontificado de Clemente XII (1652-1740), as contendas entre a coroa portuguesa e o Vaticano se encerraram, sendo designado como Embaixador junto à Santa Sé, o Frei José Maria d’Évora (690-1752), franciscano da Observância, teólogo, erudito que se torna “o pólo em torno do qual gira o vasto programa de encomendas de 1730 a 1740. A sua figura, (...) revela-se como uma das mais eminentes do mundo cultural romano daquele tempo.” (QUIETO, 1990, p.21). De acordo com escritos realizados pela Ordem dos Menores, o frei provavelmente teve influência no programa iconográfico expresso nas obras encomendadas pela coroa portuguesa em Roma, mantendo contato com importantes artistas atuantes na Academia de São Lucas. O embaixador realizou melhorias e restauros em várias igrejas e conventos italianos, equipou bibliotecas com manuscritos, gravuras, desenhos, livros raros, estabelecendo contato com gravadores e estampadores. Foi também responsável pela construção de Hospícios para as Missões²⁷.

[...] é oportuno fazer referência não só à importância das obras encomendadas, mas também ao gênero e ao destino das mesmas, e dado que a orientação não foi laica, mas católica, referir também a sua religiosidade, a fim de se compreender plenamente o seu empenho que tanta influência teve à luz dos factos, quer sobre a história portuguesa quer sobre a Roma das artes, aquela Roma que D. João V via historicamente ligada ao seu passado, a ponto de se considerar um filho fiel da Igreja e o seu reino como uma filiação da própria Urbe.(QUIETO, 1990, p.13)

²⁶ QUIETO, 1990.

²⁷ QUIETO, 1990.

Os embaixadores designados por D. João V para atuarem junto à Santa Sé, todos dotados de grande articulação e religiosidade, tiveram um importante papel nas questões políticas e culturais, influenciando também as encomendas realizadas na Urbe, uma vez que se inseriram entre o efervescente meio artístico romano. A atuação destes emissários reais fomentou toda uma rede de produção cultural, em uma dinâmica de relações que promoveu a disseminação de tradições, modelos e ideais atrelados ao mundo romano. “Fundamentalmente a sua actividade refletiu os desejos do rei, que teve a habilidade de escolher os seus embaixadores entre aqueles que podiam interpretar fielmente a sua política, orientada por conteúdo não só ideológicos como sentimentais” (QUIETO, 1990, p.29). A Embaixada de Portugal em Roma refletiu, com sua suntuosidade, o prestígio de seu monarca. “É sem dúvida útil, mesmo que seja de passagem, tornar a percorrer o *iter* destas presenças que em Roma tão respeitavelmente seguiram, articularam e realizaram até o pormenor a política do soberano” (QUIETO, 1990, p.14).

A construção do Convento e Basílica de Mafra se deu em meio a este movimento cultural, absorvendo as influências clássicas vindas de Roma, tornando-se um símbolo de religiosidade e poder do soberano português. A cena historiada da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio foi figurada em Mafra em diferentes locais, como parte importante do programa narrativo do espaço religioso. A primeira representação se encontra no medalhão do tímpano, na fachada do palácio, em um baixo-relevo executado em Roma, por Giuseppe Lironi (1679-1749), por volta de 1730 (Fig. 3). Sandra Saldanha (2008) cita que, a obra teve como inspiração a pintura realizada por Carlo Maratta (1625-1713) para a Igreja de San Andrea al Quirinale, em Roma, com a representação da *Aparição da Virgem e do Menino a São Stanislau Kostka* (Fig. 4). Maratta foi um mestre destacado junto à Academia de São Lucas e suas obras largamente replicadas em gravuras. Outras pinturas, de artistas e períodos vários trazem a mesma composição, mas com diferentes santos representados em adoração à

Virgem e ao Menino, como São Francisco de Assis, São Pedro de Alcântara, Santa Catarina de Siena, São Felipe Néri.

Outro medalhão é observado junto da portada principal da Basílica de Mafra, realizado por Carlo Monaldi (1683-1760), em 1730. Este baixo-relevo em mármore substituiu outro, produzido em madeira por seu discípulo, José de Almeida (1708-1770), aplicado sobre a portada de forma provisória para a consagração do templo, em 1730. Presente na portaria do Convento de Mafra, uma pintura realizada por Ignácio de Oliveira Bernardes (1697-1781), datada de 1730 (Fig. 5) tem sua inspiração também na obra de Carlo Maratta²⁸. Sob encomenda de D. João V, Bernardes produziu outras cinco pinturas de grande formato para o convento de Mafra em 1730, entre elas, uma figuração de Santo Antônio (MNAA, 2025).



Figura 3. Medalhão fachada Convento de Mafra, Lironi, 1730. Fonte: <http://raiz.museusemonumentos.pt>

²⁸ SALDANHA, S., 2008.



Figura 4. Carlo Maratta, Roma, 1687. Fonte: QUIETO, 1990. p. 123.



Figura 5. Ignácio Bernardes, Mafra, 1730. Fonte: <http://raiz.museusemonumentos.pt>

No interior da Basílica de Mafra, uma pintura realizada em Roma no ano de 1730, por Francisco Trevisani (1646-1756), foi colocada no retábulo-mor (Fig. 6). José Gomes Machado (1995) considera que este pintor teve como inspiração, uma obra realizada por Carlo Maratta para a Igreja de Santa Maria Valicella, em Roma, no ano de 1685, figurando a Virgem e o Menino entre São Carlos Borromeu e Santo Inácio de Loyola.

Machado (1995) também cita uma obra realizada pelo pintor André Gonçalves (1692- 1762), pertencente à Igreja de Santa Cruz, em Coimbra, que da mesma forma, teve como modelo a citada obra de Maratta. Na pintura de Coimbra, o santo aparece com hábito de cônego regrante, exaltando a passagem do frei pelo convento de Santa Cruz (Fig. 7).



Figura 6. Francisco Trevisani, Mafra, 1730. Fonte: <http://raiz.museusemonumentos.pt>



Figura 7. André Gonçalves, Coimbra, c.1740. Fonte: Anamaria Camargos, 2022.

André Gonçalves participou da obra da Basílica de Mafra em 1730, onde teve contato com mestres italianos que atuaram em sua fábrica; “Acresce, ainda, o fato de ter possuído uma vasta coleção de gravuras de mestres conceituados, de onde recorrentemente transpõe modelos para as suas obras” (LOPES, 2024, v.2, p.408). Posteriormente, Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) produziu uma pintura com a mesma referência para a Igreja de Santa Isabel, em Lisboa, por volta 1764. Outras duas obras deste pintor, com o mesmo tema iconográfico, se encontram na Basílica de Nossa Senhora dos Mártires, datada de 1785, e na

Igreja do Santíssimo Sacramento, realizada por volta de 1798, ambas em Lisboa (EUSÉBIO, 2021).

Com preceitos estilísticos bem definidos, à selecção das fontes presidiam critérios muito concretos. Se é certo que a cópia foi uma das formas de expressão mais comuns na prática e pedagogia artística setecentista, de igual modo inegável é a incidência nas fontes dos mais aclamados mestres do classicismo romano, como Guido Reni (1575-1642) ou Carlo Maratta. (SALDANHA, S., 2008, p.278)

Apesar da pintura não exercer o mesmo interesse que a escultura no período, ambas as produções, em sua maioria de carácter religioso, buscavam causar um impacto teatral, persuasivo e irão “[...] sublinhar o aspecto utilitarista e pragmático da política de D. João V que, na sua preocupação de estabilidade e grandeza, faz apelo à religião e à arte, como formas enquadrantes e emblemáticas que dão sentido ao seu reinado e à sociedade a que presidia” (MACHADO, 1995, p.262).

Investigando a produção pictórica dos séculos XVII e XVIII com temática iconográfica antoniana realizada em Roma, há que se destacar a pintura realizada para o retábulo-mor da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses (Fig. 8), com a representação da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, de autoria de Giacinto Calandrucci (1646-1707). Tal distinção se coloca em função da evidente semelhança da composição e elementos figurativos desta obra com as pinturas de mesma narrativa iconográfica presentes em igrejas dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, sobretudo nas matrizes de Ouro Branco e Santa Bárbara.

Os registros constantes em catálogos de igrejas romanas do século XVI se referem ao templo como “*Igreja de Santo António dos Lusitanos na Urbe, da Nação Portuguesa*” (CARDOSO, 2016, p.8). Inicialmente dedicada a Santo Antão _ *Antonius*, em latim _ a Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma adotou o santo luso como seu orago em meados do século XVI, tornando-se o templo representativo dos portugueses na cidade pontifícia. A história desta igreja remete à instituição do Hospício de Santo Antão, fundado por volta de 1440 pelo Cardeal Antão Martins de Chaves (? – 1447), para acolher peregrinos portugueses em Roma. Havia outros dois constituídos anteriormente; o primeiro

deles, o Hospício de Nossa Senhora de Belém, erigido em 1363, por D. Guiomar de Lisboa.



Figura 8. Aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, Giacinto Calandrucci Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, Roma, c.1692. Fonte: Carla C. Mendonça, 2025.

A patrona se estabeleceu em Roma no retorno de sua viagem à Terra Santa, fornecendo em sua casa abrigo à outras mulheres portuguesas, também em peregrinação. Com o aumento de pessoas em romaria, D. Guiomar funda o Hospício de Nossa Senhora de Belém, destinando seus bens ao cuidado de romeiros portugueses. O segundo hospício instituído foi o de São Vicente, patrono português. Sabe-se que foi estabelecido após o acolhimento fundado por D. Guiomar, provavelmente no ano de 1400. Nos idos de 1467, os três hospícios

e seus respectivos bens são reunidos em Santo Antão. É, a partir de então, que se dá a construção da Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma, em terreno adquirido por frades agostinianos²⁹.

A edificação do monumento atual se deu entre os anos de 1638 e 1695, tendo em sua fábrica a participação de renomados arquitetos e artistas italianos, que se valeram de modelos de referência do século XVII. Este espaço religioso acolheu eventos e cerimônias significativas para a população de origem lusa em Roma, como nomeações de cardeais, aclamação e exéquias de reis³⁰. O pintor Giacinto Calandrucci (1645-1707) teve uma participação marcante na decoração da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, sendo o autor, entre outras obras, da pintura que reveste o retábulo da capela-mor do templo, com a representação da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, realizada por encomenda de D. Caterina Raimondi-Cimini³¹.

D. Caterina Raimondi-Cimini era grande devota de Santo Antônio e, desejosa de expressar tal veneração, além da distinção social conferida ao nome familiar, solicitou à *Congregazione dei Signori Portughesi* que realizasse a decoração da capela-mor, executada por Cristoforo Schor (1655-1701) e outros artistas, dos quais não se encontrou informações documentais. Sabe-se que a pintura do retábulo-mor foi realizada por Giacinto Calandrucci, comprovada por recibos de pagamento ao mesmo. A obra, em óleo sobre tela, medindo 400 x 250 cm, foi executada entre 1687 e 1692³².

O arquivo do Instituto Português de Santo Antônio em Roma guarda três registros de pagamentos feitos a Giacinto Calandrucci. No primeiro deles, datado de 1693, se lê: “*A Jacinto Galandrucci Pintor por inteiro, e final pagamento do quadro de St. ° Antonio feito per lo Altar mor – 36 (escudos romanos)*”. O segundo pagamento, realizado seis meses depois, é referente à tela utilizada como suporte da pintura, no valor de 100 escudos. “*A Giacinto Calandrucci*

²⁹ CARDOSO, 2016.

³⁰ CARDOSO, 2016.

³¹ DIAS, 2005.

³² DIAS, 2005.

pittore, che há fato il quadro di S. Antonio per comprare la tela – 100 (escudos)”. O último recibo encontrado faz referência à instalação de pintura com representação da Rainha Santa Isabel, no retábulo a ela dedicado, no valor de 5 escudos, “*ad medesimo Calandrucci pittore per haver accomodato il quadro di S. Isabella*” (DIAS, 2005, p.255). Francisco Dias (2005) relata que, além dos registros de pagamentos realizados a Calandrucci, se encontram também esboços realizados pelo artista, como estudo compositivo para a pintura do retábulo-mor; sendo que alguns deles pertencem ao acervo do Museu do Louvre, e outros, ao Museu de Düsseldorf.

Seja pelo empenho posto na sua execução, atestada pelos numerosos estudos preparatórios _ e que reflectiam certamente o valor da encomenda _ ou pela felicidade de um momento particularmente inspirado, o grande retábulo de Santo António dos Portugueses é uma das melhores obras de Giacinto Calandrucci. A sua eficácia atravessa os tempos e a diversa espessura cultural dos fiéis, e são exatamente essas características que irão favorecer a divulgação desta imagem a partir de sua reprodução e gravura e sua fortuna em Portugal e em Itália. (DIAS, 2005, p.256)

Segundo a biografia escrita em 1763, por Lione Pascoli (1674-1744), o pintor Giacinto Calandrucci, nasceu em 1646, em Palermo, na Sicília, iniciando seus estudos pelo desenho, com o gravador Pietro del Po (1610-1692). Bem jovem ainda, seguiu para Roma, onde levou seu aprendizado adiante junto ao pintor Carlo Maratta (1625-1713), na Academia de São Lucas, tornado-se um de seus discípulos mais próximos. De caráter afável e dedicado, Calandrucci assimilou, tanto os ensinamentos quanto o estilo de seu mestre com extrema habilidade, “pois que o mestre não se limitava a ensinar-lhe o mester, mas avalizava-o também junto ao mercado artístico, estando-lhe próximo até o fim da vida” (DIAS, 2005, p.244).

Dias (2005) cita a pesquisa da autora Frieda Schultze (1973) como uma importante referência no estudo da obra de Calandrucci, relatando que a historiadora identificou três fases de produção do artista. Na primeira delas, teve o pintor italiano Pietro Cortona (1596- 1669) como maior inspiração em seus estudos. No levantamento das obras de Cortona com temática franciscana,

destacou-se a pintura com a representação da *Visão de São Francisco*, datada de 1641, pertencente ao Museu Vaticano (Fig. 9). O esquema compositivo e gestual dos elementos desta figuração, a Virgem, o Menino e São Francisco, é bem próximo ao que Calandrucci realizou posteriormente na pintura do retábulo-mor da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses.



Figura 9. Visão de São Francisco de Assis. Pietro Cortona, 1641. Fonte: Museu Vaticano, 2025.

Giacinto Calandrucci realizou obras de caráter efêmero e de menor porte antes de executar pinturas em espaços de maior visibilidade em Roma, como os Palazzos Lante, Muti-Papazzuri, Strozzi-Besso, a Villa Falconieri, em Frascati, além das igrejas de San Bonaventura, Santa Maria dell Suffragio, San Paolo alla

Regola e Santa Maria dell’Orto, entre outras, guardando um estilo muito próximo ao de seu mestre, Carlo Maratta³³. Seu talento e proximidade do grande mestre não deixou de suscitar a emulação de seus pares que, no intuito de comprometer sua reputação, acabaram por afetar o espírito ponderado de Calandrucci. Diante de uma oferta de trabalho, o pintor retornou a Palermo em 1705, já com a saúde abalada. Veio a falecer dois anos depois, deixando inconclusa a pintura de afresco da abóboda da Igreja de São Lourenço³⁴.

O atelier do artista foi herdado por seu irmão, Domenico Calandrucci (1655-1710), e o sobrinho, Giovanni Battista, ambos alunos de Carlo Maratta na Academia São Lucas, em Roma. Dias (2005) faz referência à descoberta do inventário de Calandrucci, datado de 1737, encontrado pela pesquisadora Anne-Lise Desmas, em 2001. Este documento lista centenas de desenhos, estampas, quadros, livros e protótipos de gesso, utilizados para esboços e estudos de figuras, revelando como esse acervo imagético “atesta a primazia da prática do desenho e o grande número de cópias, quadros, desenhos, gravuras e gessos, valoriza esse exercício na aprendizagem artística (a integração de obras de grandes mestres no próprio caminho da perfeição” (DIAS, 2005, p. 246).

Francisco Dias (2005) nos coloca que, se a Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, o “panteão português” em Roma, teve importantes arquitetos atuando em sua fábrica, não contou com pintores romanos de maior vulto no período, como Carlo Maratta, mas seus discípulos produziram obras de grande apuro na decoração do templo. A pintura realizada por Calandrucci no retábulo-

[...] justificou a fortuna da sua invenção entre a Comunidade nacional, que anos mais tarde mandou fazer não uma, mas duas gravuras do quadro, e o reproduziu pelo menos três vezes comprovadas. Calandrucci chega então a Portugal, mas completamente anônimo, e assim permanece até hoje, data em que esperamos ter vindo a trazer um pouco de luz sobre o pintor palermitano (DIAS, 2005, p.269).

³³ DIAS, 2005.

³⁴ PASCOLO, 1763.

De acordo com as informações fornecidas pelo catálogo de obras da Igreja dos Portugueses, a pintura do retábulo-mor foi replicada, “conhecendo-se mais três exemplares possivelmente decalcados neste: um na Embaixada de Portugal junto da Santa Sé; outro no Museu Nacional de Arte Antiga; e o terceiro, no Instituto José de Figueiredo” (CARDOSO, 2016, p.48). Esta última não foi localizada até o momento, provavelmente esteve no referido Instituto para procedimentos de restauração. Dias (2005) menciona que esta obra, de pequena dimensão, foi atribuída a Calandrucci pelo historiador Gabriele Borghini nos idos de 1992, podendo-se tratar de um estudo antecessório à pintura do retábulo-mor da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses.

A obra pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, é uma pequena pintura à óleo, realizada sobre placa de cobre, por artista anônimo. (Fig. 10) Nela, são replicados os elementos da composição da pintura da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, com dimensão reduzida (MNAA, 2025). Dias (2005) relatou que esta pintura é procedente do Mosteiro Carmelita de Santa Tereza, em Coimbra. Este historiador considerou que o suporte utilizado para a pintura, a chapa de cobre, poderia ser uma decisão intencional do artista, possibilitando seu transporte, provavelmente da Itália até Portugal, sem que a obra sofresse maiores danos.

A sua grande qualidade faz-nos pensar que a sua produção não se possa atribuir ao âmbito freirático de onde veio; nem tão-pouco nos leva a crer que ela seja de origem portuguesa. A correspondência exacta das cores e de alguns dos detalhes que falhavam, como vimos, nas gravuras, apontam para que ela seja italiana, e feita em frente ao original. O virtuosismo do desenho, o rigor com que as figuras são tratadas anatomicamente, o domínio da cor, revelam que há nela uma imensa compreensão do tema, uma afinidade que está para além da execução, na invenção. Em conclusão, pensamos que este pequeno óleo não só é feito em Roma, como é feito num ambiente próximo a Calandrucci, ou seja, no de Carlo Maratti, de quem o parmeliitano colheu a cultura, a técnica, os modelos. (DIAS, 2005, p.265)



Figura 10. Aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, MNAA, Lisboa, Século XVIII.
Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga, 2025.

A Embaixada de Portugal junto à Santa Sé guarda também uma pequena pintura, de autoria não identificada. (Fig. 11) Pode ser observado que se trata de uma cópia da obra realizada por Giacinto Calandrucci ou, de gravura produzida a partir da mesma, por Giovanni Battista Sintès (1680-1760), em função dos elementos replicados na composição. A citada gravura foi a primeira cópia da pintura de Calandrucci realizada, e se encontra no *Gabinetto Nazionale delle Stampe*, em Roma. (Fig. 12) O gravador suprimiu o formato superior arredondado da pintura de Calandrucci e incluiu uma legenda na parte inferior, referenciando o local de origem e o autor da obra copiada, com os dizeres em latim: “*Vera effigie Sancti Antonij Vlysiponensis in Ecclesia Lusitanorum*

Romae/ (Ia)cintus Calandrucci inv., del et pinxit. / Io. Batta.Sintes Sculp Rom. Super.perm.” (DIAS, 2005, p.259).



Figura 11. Aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, Século XVIII. Embaixada de Portugal junto à Santa Sé, Roma. Fonte: Embaixada de Portugal junto à Santa Sé, 2025.



Figura 12. Primeira gravura realizada a partir da pintura de Giacinto Calandrucci, c.1709. Giovanni Battista Sintes, IPSAR, Roma. Fonte: Instituto Português de Santo Antônio em Roma, 2025.

A matriz da gravura produzida por Giovanni Battista Sintes, realizada em chapa de cobre, provavelmente em 1709, é mantida junto ao acervo do Instituto Português de Santo Antônio em Roma - IPSAR. “Não existem no Arquivo referências a pagamentos ou à actividade do gravador, pelo que pensamos na hipótese de tal documento ter se extraviado, ou na gravura ser uma encomenda pessoal de alguém ligado à Congregação Portuguesa” (DIAS, 2005, p.259).

O Instituto Português também guarda outra matriz em chapa de cobre (Fig. 13), com gravação correspondente à gravura pertencente ao Museu Machado Castro, em Coimbra (Fig. 14). “Dado que o espólio deste Museu advém dos conventos da região de Coimbra, extintos pela lei liberal de 1834, é

de crer que esta imagem pia pertencesse a um deles” (DIAS, 2055, p.260). A gravura não possui nenhuma referência de autoria do desenhador ou gravador, mas em sua legenda traz os seguintes dizeres, escritos em italiano: “*Vera effigie del quadro del grande Taumaturgo Lusitano S. Antonio che si venera nel Altare Maggiore della Venerabile Reggia Chiesa Nazionale*” (DIAS, 2005, p.260). Esta gravura possui a reprodução de uma moldura em seu entorno, reproduzindo os motivos aplicados na ornamentação das bordas do quadro de Calandrucci.



Figura 13. Matriz em cobre, Século XVIII.
Fonte: IPSAR, 2025.



Figura 14. Gravura M. Machado Castro, Séc. XVIII. Fonte: Museu Nacional Machado Castro, 2025.

O Museu de Santo Antônio, em Lisboa, possui em seu acervo uma gravura com a reprodução da pintura da Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, em Roma, datada do século XVIII; sendo seu desenhador, Agapitto Vitti, e o gravador, Carlo Antonini, ambos italianos. A gravura traz em sua legenda os dizeres, “*Vera effigie del quadro del grande Taumaturgo Lusitano S. Antonio che si venera nel Altare Maggiore della Venerabile Reggia Chiesa Nazionale*”, os

1733³⁵. Vieira Lusitano também atuou junto a artistas italianos e portugueses na fábrica de Mafra.

Parte da produção realizada por Vieira Lusitano foi perdida durante o terremoto de 1755, ficando como registro alguns desenhos realizados como estudos compositivos para as pinturas; além de gravuras produzidas a partir destas. Em virtude da exímia qualidade de sua obra, Lusitano teve vários alunos e seguidores, que se inspiraram em suas pinturas e desenhos³⁶. No levantamento realizado junto a instituições portuguesas, foi encontrado junto à coleção do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em Évora, dois esboços de Vieira Lusitano, com representação da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, provavelmente realizados como estudos para pintura ou gravura. Um deles apresenta composição muito próxima à pintura de Calandrucci. (Fig. 16)

Além dos desenhos de Vieira Lusitano, o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em Évora, possui uma pequena pintura à óleo sobre placa de cobre, datada do século XVIII, de autoria não identificada. Não se trata de uma cópia direta da pintura de Calandrucci, visto que alguns elementos foram subtraídos, provavelmente foi copiada de alguma gravura. Em seu verso consta uma inscrição, informando que a obra pertencia ao Paço Arquiepiscopal de Évora. (Fig. 17)

O Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, disponibilizou a informação de que a Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Colares possui uma pintura atribuída a Vieira Lusitano, com representação da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio. (Fig. 18) Anteriormente, esta obra teria pertencido a um convento português já desativado, em função da extinção das Ordens Religiosas, e se encontra na referida igreja desde 1989.

³⁵ MARKL, 2023.

³⁶ MARKL, 2023.



Figura 16. Esboço Vieira Lusitano, Século XVIII. Fonte: M.F.Manuel do Cenáculo, Évora, 2025.



Figura 17. Pintura placa de cobre, Séc.XVIII. Fonte: M.F.Manuel do Cenáculo, Évora, 2025.



Figura 18. Pintura Vieira Lusitano, Igreja N.S.Assunção de Colares, Lisboa. Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2025.

Considerações finais

Ainda que sejam poucas as fontes disponíveis até o momento para aclarar sobre o percurso empreendido pelas estampas produzidas a partir da obra de Giacinto Calandrucci, realizada na Igreja de Santo Antônio dos Portugueses em Roma, se considera a possibilidade de que, a pintura realizada por este artista italiano com a representação do milagre da aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio, pode ter sido o modelo iconográfico de obras realizadas em Minas Gerais mais de um século depois de sua fatura, demonstrando o alcance temporal, geográfico e de comunicabilidade do discurso persuasivo transmitido pela imagem.

É bem marcante a influência italiana na arte realizada em Portugal e suas colônias durante o reinado de D. João V, tendo o Convento de Maфра como centro de produção artística e disseminação de modelos imagéticos. O apoio conferido pelo soberano à Santa Sé, consolidou em muito o fluxo artístico e cultural entre Roma e Lisboa. Mas, se a arte produzida na Itália inspirou a produção portuguesa, a efervescência artística causada pelo mecenato de D. João V, também exerceu impacto junto aos artistas italianos e, em virtude dos processos de trânsito cultural, tal influência se estendeu também à produção artística nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX.

As fontes imagéticas com a temática iconográfica antoniana da aparição da Virgem e do Menino, encontradas ao longo dos levantamentos realizados, evidenciaram que diferentes cópias, em diferentes suportes, da pintura de Giacinto Calandrucci foram produzidas, em período bem próximo à produção de sua obra e ao longo do tempo. A prática de replicar gravuras sobre gravuras, adotada então na produção tipográfica, pode ter colaborado para que estampas produzidas a partir da obra deste artista tenham chegado às Minas Gerais tanto tempo após a realização de sua obra, em fins do século XVII.

Em vista da corrente ausência, até o momento, de documentação comprobatória da presença de gravuras com esta temática antoniana específica

entre as oficinas de produção artística, acervos de irmandades religiosas, arquivos e bibliotecas eclesiásticas nas Minas Gerais, entendendo as obras como fontes primeiras, foram realizadas análises comparativas com base no arranjo de seus elementos compositivos. Observou-se que as pinturas pertencentes à Matriz de Ouro Branco e Matriz de Santa Bárbara convergem para um mesmo modelo iconográfico, a obra de Giacinto Calandrucci, denotando a circulação de uma determinada fonte imagética entre o espaço europeu e a América Portuguesa, com muitos elementos compositivos, atributos e gestual das figuras replicados.

Como citado anteriormente, vale ressaltar a importância da instalação dos Hospícios da Terra Santa nas Minas Gerais nas primeiras décadas do século XVIII e sua relevância como disseminadores de fontes imagéticas e textuais. No ano de 2022, durante processo de inventariamento de acervo bibliográfico da Província dos Frades Menores Capuchinhos de Minas Gerais, uma gravura com a reprodução da pintura de Giacinto Calandrucci foi encontrada em Missal Preceptivo Franciscano, datado de 1940, impresso em Leixões, Portugal. Não foi ainda localizado, em outros conventos da Província Capuchinha no Brasil, o referido missal publicado em séculos anteriores, o que poderia elucidar algumas questões relativas à circulação deste modelo iconográfico nas Minas Gerais. Como filiado à Irmandade da Terra Santa, provavelmente o mestre Manoel da Costa Athayde teve contato com missais franciscanos e outras referências com mesma temática em circulação nos séculos XVIII e XIX, afirmando o papel determinante das associações religiosas na produção artística no espaço colonial.

Os processos simbólicos possibilitam o entendimento da imagem em seu contexto cultural e histórico, sendo fortes componentes de apoio na apreensão do sentido da imagem, permitindo a compreensão de estatutos que estão além do visível e de nossa realidade temporal, expressos nas obras através da forma, da materialidade. Com diferenciações culturais e linguísticas bem-marcadas entre as áreas geográficas de produção pictórica, a iconografia se coloca como um meio bastante eficaz de propagação da doutrina religiosa e discurso político entre espaços com culturas diversas no transcurso do tempo.

Recebido em: 03/04/25 - Aceito em: 15/05/25

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ÁVILA, Cristina. A palavra no espelho. In: *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. B.H., 2004. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/23A_cristina_avila.pdf

ARAÚJO, Carlos Magno. *Subsídios para o estudo do Hospício da Terra Santa de Vila Rica no século XVIII*. Trabalho de Conclusão de Curso de História. Instituto de Ciências Humanas e Sociais – UFOP, 1986.

BOHRER, Alex Fernandes. *O discurso da imagem*. Lisboa: Lisbon Press, 2020.

CAMPOS, Adalgisa Arantes et al. De santo franciscano a capitão da cavalaria paga: a imagem de Santo Antônio da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e suas transformações artísticas no primeiro quartel do século XIX. In: *Revista Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 6, p. 140-150, 2011.

CARDOSO, A. Pinto. *Santo António dos Portugueses em Roma*. Roma: Instituto Português de Santo António em Roma, 1996.

CHAVES, Luís. *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927.

COSTA, Maria Alexandrina g. Martins. Iconografia Antoniana. Contribuições para o estudo da sua génese. In: *Actas do 3º Colóquio de Artes Decorativas*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2009, p.43-52.

DIAS, Francisco de Almeida. Calandrucci em Santo António dos Portugueses. A actividade na igreja nacional de Roma e novidades sobre sua chegada a Portugal. In: *Artis N° 4*, 2005, Lisboa. p. 243-269.

EUSÉBIO, Joaquim, 2009. Subsídios para o estudo da utilização das gravuras como fonte iconográfica na azulejaria portuguesa do século XVIII – o ciclo de azulejos sobre a vida de Santa Clara da igreja do Convento do Louriçal. In: *Actas*

do 3º Colóquio de Artes Decorativas. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2009, p.69-73.

EUSÉBIO, Joaquim. *Santo António em azul e branco*. Lisboa: Centro de Estudos e Investigação de Santo António, 2021.

LOPES, Maria Antónia (Org.). *História da Misericórdia de Coimbra*. Vol.I e II. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2024.

MACHADO, José Alberto Gomes. *André Gonçalves – Pintura do Barroco Português*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

MÂLE, Emile. *L'arte religiosa nel '600: Italia, Francia, Spagna, Fiandra*. Milão: Jaca Book, 1984.

MARKL, Alexandra Gomes. *Vieira Lusitano – Entre o mito e a alegoria*. Lisboa: MNAA, 2023.

MATTOS, Armando de. *Santo Antônio de Lisboa na tradição popular: Subsídio Etnográfico*. Porto: Livraria Civilização, 1937.

OLIVEIRA, Adriano César de. *Francisco de Assis e Maria: a devoção mariana no franciscanismo*. São Paulo: Editora Printi, 2017.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

PAIVA, Eduardo França. Marfins, ambientes e contextos: as Minas Gerais e as fontes históricas. In: SANTOS, Vanicléia Silva. *O marfim no mundo moderno: comércio, circulação, fê e status sociais (séculos XV-XIX)*. Curitiba: Prismas, 2017. p. 239-253.

PASCOLI, Lione. *Vite de pittor,scultori ed architetti moderni*.Roma: Seminario Romano, 1736.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *De Lisboa para Minas Gerais: vida e obra do entalhador José Coelho de Noronha*. Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2022.

PEREIRA, José Fernandes. *Arquitetura e escultura de Mafra. Retórica e perfeição*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

PIFANO, Raquel Quinet. A arte de copiar: gravura, pintura e artista colonial. In: *Revista Arte e Ensaio*, nº 17. R. J.: UFRJ, 2008. Disp.: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52110>

QUIETO, Pier Paolo. *D. João V de Portugal. A sua influência na arte italiana do séc. XVIII*. Lisboa: Elo Artes Gráficas LTDA, 1990.

REIS, Flávia Costa. *A importância da pesquisa no Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte: o exemplo dos estudos sobre a Capela de Santo Antônio de Pompéu, em Sabará*. In: Acesso Livre n. 11 jan.-jun. Belo Horizonte, 2019.

SALDANHA, Nuno. *Artista, imagens e ideias. Estudos de iconografia, prática e teoria artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

SALDANHA, Sandra. Expressões em confronto. A cultura visual romana e as fontes pictóricas da escultura do século XVIII em Portugal. In: *Cultura - Revista de História e Teoria das Ideias*, v.25, 2008, p. 269-291. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cultura/718>

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1770-1830)*. Tese Doutorado - Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2009.

SILVA, César Augusto Tovar. *A plasticidade de Santo Antônio: devoção, imagens e cultura barroca no Rio de Janeiro colonial*. Dissertação Mestrado – Departamento História, PUC/RJ, 2010.

SILVEIRA, Idelfonso OFM. *Santo Antônio Popular*. São Paulo: Universidade de São Francisco, s/d.

SOBRAL, Luís de Moura. *O sentido das imagens*. Lisboa: Editora Estampa, 1996.

TEIXEIRA, Vitor Gomes. A iconografia franciscana. In: SOUZA, Gonçalves de Vasconcelos. *Do mundo para o Porto – A arte da gravura de Setecentos nas cartas patentes dos irmãos de São Francisco*. Porto, 2015. p. 9-18.

TETTEROO, Frei Samuel. Subsídios para a História da Ordem III de São Francisco em Minas. In: *Revista Eclesiástica Brasileira*, vol. 7, 1947. p. 332-356.

VALE, Tereza Leonor M. *A Academia de Portugal em Roma ao tempo de D. João V*. Lisboa: Scribe, 2021.

VILELA, Clarice. *Hospícios da Terra Santa no Brasil*. Tese de Doutorado –Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2015.

Traços da História: O Mestre Pintor João de Carvalhais na Contadoria de Vila Rica, em 1772.

Traces of History: The Master Painter João de Carvalhais at the
Accounting Office of Vila Rica, in 1772

*Cenise Monteiro*¹

Resumo

O conhecimento sobre os pintores e a pintura nas Minas Gerais setecentistas tem avançado devido a novas descobertas documentais nos acervos arquivísticos do país. Este artigo visa apresentar um documento inédito localizado na Biblioteca Nacional, na Coleção Casa dos Contos, que traz em seu bojo uma listagem, pormenorizada, dos materiais usados para pintura e pagamento dos artífices envolvidos no trabalho, em especial os pintores. O manuscrito intitulado “Folha de despesas feitas com a reedificação das casas em que residem os generais de Villa Rica, feitas pelo Mestre João de Carvalhais e sob a inspeção de Feliciano José Câmara – 11 de Julho de 1772” apresenta diversas informações relevantes sobre a práxis adotada na sociedade setecentista no contexto da contratação e arrematação das obras. A investigação em tela versa sobre os contratos e arrematações no âmbito civil, que resultaram na decoração implementada nos espaços governamentais (palácios e casas). Neste cenário, o artigo emerge como uma iniciativa de revisar o contexto do mestre pintor João de Carvalhais (atuação: 1768 - 1782) nas obras sacras e nas obras públicas empreendidas pela Real Administração na América portuguesa. Trata-se de uma investigação inicial acerca do personagem, que aparece como coadjuvante em artigos acadêmicos dedicados a outros pintores. Não se pretende, no entanto, o esgotamento do assunto, mas estimular um possível aprofundamento do tema, visando o potencial preenchimento das lacunas atuais e apresentar a transcrição do manuscrito.

Palavras-chave: pintura mineira; João de Carvalhais; Vila Rica; práticas artísticas; Minas setecentista.

¹ Doutoranda em História Social da Cultura – Programa de Pós-Graduação em História UFMG. Mestre em História pela UFMG. ceniseuai@gmail.com,

Abstract

Knowledge about painters and painting in 18th century Minas Gerais has advanced due to new documentary discoveries in the country's archival collections. This article aims to present an unpublished document located in the National Library, in the Casa dos Contos Collection, which contains a detailed list of the materials used for painting and payment for the craftsmen involved in the work, especially the painters. The manuscript entitled “Folha de despesas feitas com a reedificação das casas em que residem os generais de Villa Rica, made by Master João de Carvalhais and under the inspection of Feliciano José Câmara - 11 July 1772” presents several relevant pieces of information about the praxis adopted in 18th century society in the context of contracting and awarding works. The research in question deals with contracts and tenders in the civil sphere, which resulted in the decoration implemented in government spaces (palaces and houses). Against this backdrop, the article emerges as an initiative to review the context of the master painter João de Carvalhais (work: 1768 - 1782) in the sacred and public works undertaken by the Royal Administration in Portuguese America. This is an initial investigation into the character, who appears as a supporting character in academic articles dedicated to other painters. It is not intended, however, to exhaust the subject, but to stimulate possible further study of the topic, with a view to potentially filling current gaps and presenting the transcription of the manuscript.

Keywords: Minas Gerais painting; João de Carvalhais; Vila Rica; artistic practices; 18th century Minas.

Introdução

O mestre João de Carvalhais é revelado pela historiografia dedicada a arte sacra setecentista por sua atuação pictórica em Vila Rica. O Cônego Raimundo Trindade destacou as atividades do mestre pintor na capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Ouro Preto, como “o mais antigo pintor da igreja de São Francisco.”² O “Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais”³ faz referências a atuação do pintor na Matriz de Nossa

² TRINDADE, Cônego Raimundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto – Crônica narrada pelos documentos da Ordem*. Rio de Janeiro: DPHAN, n. 17. 1951, p. 390.

³ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Número 27, volume 1, IPHAN, Rio de Janeiro, 1974.

Senhora do Pilar e na Capela de São Francisco, em Ouro Preto, assim como no Santuário do Senhor Bom Jesus, em Congonhas. O mesmo Dicionário amplia as informações sobre a atuação do mestre para as obras contratadas pela Real Administração: na Casa de Fundição, na Casa da Intendência e no Palácio dos Governadores, em Ouro Preto. Herculano Mathias nos estudos sobre os manuscritos da coleção Casa dos Contos na obra “A Coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto (Documentos Avulsos)”⁴ apresenta a atividade de João de Carvalhais no âmbito da Real Administração na Capitania, nas Casas supra citadas e no Palácio dos Governadores, outrossim o professor Ivo Porto de Menezes no artigo “Os Palácios dos Governadores em Ouro Preto”.⁵ O professor Célio Macedo, em sua Tese “Das pompas barrocas à interioridade rococó: arte e sociedade na 2ª metade do setecentos mineiro”⁶, faz menção a pintura com intimidade rococó, como cena do Antigo Testamento no forro da nave da Matriz do Pilar de Ouro Preto, de autoria de João de Carvalhais, em 1768.

Sobre a atuação pictórica de João de Carvalhais na Matriz de Nossa Senhora do Pilar merecem destaque “A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)”⁷ por Rodrigo Bastos e o artigo “Contribuição ao estudo da Igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto e sua ornamentação pictórica no XVIII mineiro”⁸ pela professora Adalgisa Arantes.

⁴ MATHIAS, Herculano Gomes. *A coleção da casa dos contos de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça, 1966.

⁵ MENEZES, Ivo Porto de. Os Palácios dos Governadores em Ouro Preto. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 39-58, dez. 2005.

⁶ ALVES, Célio Macedo. *Das pompas barrocas a interioridade rococó: arte e sociedade na 2ª metade do setecentos mineiro*. Tese (doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002, p. 201.

⁷ BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade São Paulo. São Paulo, 2009.

⁸ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Contribuição ao estudo da Igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto e sua ornamentação pictórica no XVIII mineiro. *Revista Barroco Digital*, nº 1 Belo Horizonte, 2021.

NOME/FUNÇÃO: João de Carvalhães/ Pintor		
DATA	LOCALIDADE	OBRA
1768	Vila Rica	- ajuste da pintura da matriz de N. Sra. do Pilar
1770	Vila Rica	- pintura na Casa de Fundação
1771/1772	Vila Rica	- pintura para a Ordem 3ª de S. Francisco
1772	Congonhas do Campo	- Pintura do retábulo de Santo Antônio do Santuário de Bom Jesus de Matozinhos
1773	Vila Rica	- pintura para Casa da Intendência
1777	Vila Rica	- pintura no Palácio do Governador
1781	Congonhas do Campo	- pintura de imagem para a Irmandade de Bom Jesus de Matozinhos
1782/1783	Vila Rica	- pinturas para Palácio do Governador

Figura 1. Atividades do pintor João de Carvalhais. Fonte - ALVES, Celio Macedo.⁹

A historiografia se ocupou da atividade pictórica e até o momento não há maiores informações sobre a biografia do mestre pintor. Portanto, no atual estágio das pesquisas, ainda não foi possível determinar a origem do mestre pintor João de Carvalhais. Se era reinol como – Manoel José Rebello e Sousa, natural de São Victor da Cidade de Braga¹⁰ e José Soares de Araujo, “natural da Cidade de Braga e batizado na Freguesia de São Victor da mesma cidade”¹¹ – pintores sabidamente nascidos em Portugal e vindos a Capitania durante o século XVIII ou se nascido na América portuguesa. Ocupa-se dessa observação, pois há o caso do pintor Antônio Martins da Silveira¹², que era considerado reinol, contudo, com o advento do seu assento paroquial de óbito é possível afirmar que ele era nascido em Vila Rica e falecido na mesma Vila.¹³ Na atualidade, ainda

⁹ ALVES, Célio Macedo. **Artistas e Irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997, p.171.

¹⁰ Arquivo digital Family Search - Assento Paroquial de Óbito. Disponível em: Brasil, Minas Gerais, Registros Igreja Católica 1706 – 1999 – Ouro Preto Nossa Senhora da Conceição, Óbitos 1770, Abr – 1796, Jun.

¹¹ MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. **Cultura Pictórica e o Percorso da Quadratura no Arraial do Tijuco no século XVIII: entre o decorativo e a persuasão**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013, p. 250.

¹² “(...) e Antônio Martins da Silveira, com sua única obra documentada na década de 1760. Todos esses mestres, que possuem origem conhecida, são nascidos fora da América Portuguesa e, com a exceção de Antônio Caldas, todos portugueses. Durante esse período, o vocabulário ornamental utilizado por esses pintores era o Barroco, sendo, a nosso ver, como defenderemos posteriormente, Antônio Martins da Silveira o introdutor do vocabulário ornamental Rococó nas pinturas de forro da capitania.” In: MARTINS, Hudson Lucas Marques. **Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720 a 1830**. Tese (Doutorado em História Social). Rio de Janeiro. UFRJ. 2017, p. 124.

¹³ Arquivo digital Family Search - Assento Paroquial de Óbito - Antonio Mts da Sylvrª- Aos vinte e dous dias do mes de Outubro do anno de mil sette centos esettenta nesta freguezia precipitado de hum andame faleceu a vida prezente co Penitencia e Extremaunção o Pintor

não foi encontrada a documentação pertinente ao nascimento e óbito de João de Carvalhais. Contudo, foi possível determinar o fato que João de Carvalhais foi testamenteiro de Maria Ferreira da Trindade¹⁴, bem como tutor de seus dois filhos menores:

Maria Ferreira da Trindade, por sua vez, era solteira. Moradora de Vila Rica, foi mãe de dois filhos – Joaquim Peixoto, com 10 anos de idade, e Luiza, que tinha 8 meses de idade quando foi feito o inventário da falecida. Ela nomeou como seu testamenteiro um tal de João Carvalhais, que foi, também, o tutor dos menores. De acordo com as contas de tutoria, ele tinha mandado ensinar a ler e escrever ao menor Joaquim e presentemente estava lhe “ensinando a sua arte de pintor gratuitamente.” João estava ensinando sua arte para o seu tutelado, que, provavelmente, o acompanhava nas tarefas diárias, auxiliando o pintor enquanto aprendia o ofício.¹⁵

Cabe destacar, que atualmente é conhecido pela historiografia o período no qual o mestre pintor atuou em obras de igrejas e prédios públicos na Capitania de Minas. Destaca-se que sua atividade profissional documentada se estende de 1768 até 1782.

Antonio Martins da Sylveyra, Soldado Dragão Solteiro natural e baptizado na freguezia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro pretto deste Bispado de Marianna filho legitimo de Antonio Gomes Peyxotto ede sua mulher Jozefa Maria, foy sepultado nesta Matriz em Cova da fabrica e acompanhado e encomendado do seu Reverendo Parocho, digo, encomendado do Padre Thomas Manado de Miranda e outros Sacerdotes com a Irmandade do Santissimo Conceição e Ordem Terceyra do Carmo desta Villa do que fiz este aSsento que aSsigney. O Coadjutor Bernadº Joseph da Enc^{na}rmc (sinal). Disponível em: Brasil, Minas Gerais, Registros Igreja Católica 1706 – 1999 – Ouro Preto Nossa Senhora da Conceição, Óbitos 1770, Abr – 1796, Jun. Foto 14.

¹⁴ AHMINC/IBRAM. 2º Ofício, Códice 49, Auto 546, Ano 1773. Inventário de Maria Ferreira da Trindade. In: JULIO, Kelly Lislíe. Entre o desejo e a prática – as mulheres e a educação no Termo de Vila Rica (MG) (1770-1822. Capítulo 2. In: JINZENJI, Mônica Yumi.; LAGES, Rita Cristina Lima. (Organizadoras). **História da Educação: sujeitos na/dá história** Volume 1 1ª edição – Ano 2021 Brazil Publishing Autores e Editores Associados, Curitiba. Disponível em: <https://livrosabertos.fae.ufmg.br/index.php/produto/historia-da-educacao-sujeitos-na-da-historia/>.

¹⁵ JULIO, Kelly Lislíe. Entre o desejo e a prática – as mulheres e a educação no Termo de Vila Rica (MG) (1770-1822. Capítulo 2. In: JINZENJI, Mônica Yumi.; LAGES, Rita Cristina Lima. (Organizadoras). **História da Educação: sujeitos na/dá história** Volume 1 1ª edição – Ano 2021 Brazil Publishing Autores e Editores Associados, Curitiba, p. 45.

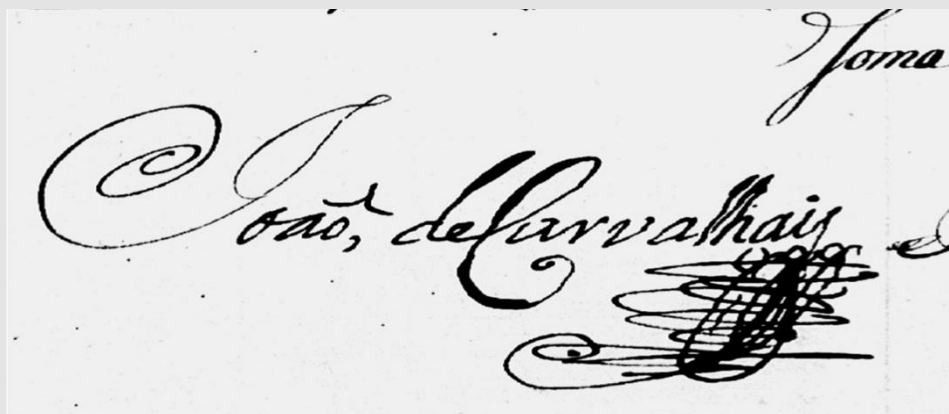


Figura 2. Assinatura e sinal de João de Carvalhais. Fonte - manuscrito Biblioteca Nacional

Atuação em Obras Sacras

O primeiro registro conhecido do mestre João de Carvalhais é um ajuste celebrado com a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Vila Rica. Esse ajuste é referente a pintura da Igreja pelo preço de 5.000 cruzados e 385\$000.¹⁶ A arrematação dessa obra ocorreu aos “2 de fevereiro de 1768.”¹⁷

As louvações de entrega se deram em duas partes. Uma primeira, referente à “pintura do teto”, e outra, da “simalha para baixo”. A primeira foi realizada em 27 de fevereiro de 1769, e os louvados, Francisco Xavier¹⁸ e Ignacio Caetano¹⁹, por parte, respectivamente, da

¹⁶ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. I volume Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N. ° 27. Rio de Janeiro, 1974, p. 158.

¹⁷ BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade São Paulo. São Paulo, 2009, p. 167.

¹⁸ Francisco Xavier - seria o pintor Francisco Xavier Gonçalves, que atuou na Igreja de São Francisco, em Ouro Preto, recebendo em 1782 “aconta da pintura dos painéis q. estava pintando para a Ordem terceira do S Franc.o” e em 1794 recebeu da mesma Ordem da “Pintura do Prezepio, q. se acha na mesma Igreja pa o qual assistiu com todas as tintas”, ainda não sabemos com certeza, mas é provável que sim. CFR: MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. I volume Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N. ° 27. Rio de Janeiro, 1974, p. 311.

¹⁹ Ignácio Caetano – em 1761 “pintou as bandeiras com as Armas Reais utilizadas na condução dos quintos para o Rio de Janeiro”, em Ouro Preto. E em 1769 foi nomeado louvado juntamente com Francisco Xavier, da pintura da Igreja. CFR: MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e*

irmandade e do arrematante, declararam estar segura a obra, “sem vício algum no aparelho”. Alguns motivos da decoração foram adaptados e modificados por Carvalhais, o que obteve aprovação dos louvados. Justificou-se o artifício por causar efeitos de “melhor vista à obra”, ao substituir pinturas de ouro por “brutesco de tintas”. Já comentei que a simalha deveria ser pintada numa interessante “cor de pérola assombrada”, mas o pintor mudou o matiz para fingimento “de pedra azul”, a fim de decorosamente “condizer com o teto”. A finalidade era tornar tudo “mais vistoso.” A segunda louvação, referente à obra “da simalha para baixo”, foi registrada em 20 de maio de 1770, e contou com uma lista extensa de modificações e acréscimos prudentemente apreciados, fabricados para uma “melhor perfeição da dita obra”. Desta vez, a autoridade do exame tocou a Francisco Xavier²⁰ e Antonio Caldas²¹, em nome da irmandade e do arrematante.²²

Em 1771, foi ajustado o douramento e as pinturas da capela - mor e aos 9 de fevereiro de 1774 foram aceitos os trabalhos pela Irmandade do Santíssimo Sacramento, havendo uma polêmica no aceite, pois João de Carvalhais empreitou as pinturas a Bernardo Pires e solicitou a Mesa que indicasse os defeitos para os mandar aperfeiçoar. Contudo, o louvado reverendo Antônio de Meireles Rabelo declarou que as pinturas estavam bem-feitas, e que podiam ser aceitas. Cabe ressaltar, que João Nepomuceno Correia e Castro figurou como louvado por parte do Mestre João de Carvalhais, na altura com 21 anos de idade.

artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. I volume Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N. ° 27. Rio de Janeiro, 1974, p. 333.

²⁰ Idem nota 18.

²¹ Antônio Caldas - atuou em 1745 na Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, realizando douramento do retábulo de Santo Antônio e em 1751/52 na Matriz de Santo Antônio em Tiradentes realizando “obra de pintura de douramento da Igreja. CFR: MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. I volume Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N. ° 27. Rio de Janeiro, 1974, p. 142.

²² BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade São Paulo. São Paulo, 2009, p. 167.



Figura 3. Forro da Nave Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto. *Oficina de João de Carvalhais – 1768. Fonte – Fotografia Marcos Tognon.*

No Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas, entre 1769 a 1772: “recebeu 32/8as. "AConta da pintura do Altar de S. Ant.o" (L.0 de "Despesa" do Santuário, fls. 130 v.)”²³. Em 1781, “recebeu 8/8's. "de feitio de duas Imagens de Christo dos collateraes" (L.o cit.)”²⁴

²³ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. I volume Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N.º 27. Rio de Janeiro, 1974, p. 159.

²⁴ *Ibidem* p. 160.

O mestre João de Carvalhais trabalhou nas obras de pintura da capela-mor da Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco, em Vila Rica, segundo documentos citados pelo Cônego Raimundo Trindade: "(Pago a) João de Carvalhais depintar o pano do arco, frontal e credências — 74\$400 rs." (L.º 1.º de Rec. e Desp. a fls. 108 verso, período de 1771-72)."²⁵

Em outra ocasião:

Recevi do Sr. Antonio Martins Viana Sindico da venerável orde de S. fran.co doze oitavas de ouro do acrescentamento que se fes ao painel e banquetta e credências e o pano grande que se acha no teto de pintar todas esta couzas assim declaradas de que estou pago e zatisfeito e lhe pazo este para sua clareza oje V.a Rica 9 de Marzo de 1772//João de Carvalhais." (Doe. avulso — pasta 395)²⁶

Portanto, entre 1771 e 1772, os “trabalhos de Carvalhais, referidos nos documentos transcritos, serviram primitivamente de altar, retábulo e forro da capela-mor e naturalmente desapareceram quando se concluiu a ornamentação do barrete e se fêz o retábulo de talha.”²⁷

Atuação em Obras do Governo da Capitania

No Palácio do Governo, em Vila Rica “Existia um oratório (1773), que recebeu pinturas de João de Carvalhais, em 1773, para o qual foram pintados dois lampiões e dois estandartes, em 1748. Em 1782 recebia João de Carvalhais por obra, por certa pintura, na “capela nova”. ”²⁸ Na documentação atinente a administração da Capitania de Minas “aparecem frequentemente, o pagamento das obras realizadas, associadas aos nomes dos mestres Manoel Francisco Lisboa e Manoel Francisco de Araújo. Também os pintores João de Carvalhais,

²⁵ TRINDADE, Cônego Raimundo. **São Francisco de Assis de Ouro Preto** – Crônica narrada pelos documentos da Ordem. Rio de Janeiro: DPHAN, n. 17. 1951, p. 390.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ MENEZES, Ivo Porto de. Os Palácios dos Governadores em Ouro Preto. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 39-58, dez. 2005, p. 45.

Francisco Xavier Meireles e João Baptista de Figueiredo são citados.²⁹ Uma grande reforma foi executada nos anos de 1781, 1782 e 1783. Os empreiteiros listados foram: Luis de Amorim Costa, sargento-mor Jacinto Coelho da Silva e Antonio José da Fonseca, e ali trabalhando, entre outros, Manoel Francisco de Araújo, Henrique Gomes de Brito, “além de pintores como o Mestre João de Carvalhaes, a quem se devem as “belas pinturas” e “dourados maravilhosos”, no dizer do visitante Kosciusko.³⁰

À vista disso, em Ouro Preto no Palácio dos Governadores, em 1777, João de Carvalhais atuou na pintura do Palácio; aos 6 de agosto de 1782, há referência de obras na capela nova do Palácio e “processo de pagamento a João de Carvalhaes, por ordem do Governador; em 1783 a registro da Féria do preparo e asseio do Palácio.”³¹

Em 1773, “recebeu 31\$113 de pintar a casa da Intendência de Vila Rica (Código n.O 247, fls. 104 v., "Liquidação da despesa do Tezoureiro geral da Junta", Seção Colonial, D.F., Arquivo Público Mineiro)”.³² No mesmo ano, “foi lavrado o termo da avaliação da obra feita por João de Carvalhaes, sendo louvado os pintores Marcelino José de Mesquita, Manoel Antônio e José da Silva Coelho.” (Código n.O 250, fls. 23 e 24, "Documentos demonstrativos da despesa do Tezoureiro da Intendência", Seção Colonial, D.F., arq. cit.).³³

²⁹ Ibidem p. 52.

³⁰ Ibidem p. 56.

³¹ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. I volume Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N.º 27. Rio de Janeiro, 1974, p. 159. & MATHIAS, Herculano Gomes. *A Coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto - documentos avulsos*. Ministério da Justiça, Rio de Janeiro, 1966, p. 77, 177 e 232.

³² MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. I volume Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N.º 27. Rio de Janeiro, 1974, p. 159.

³³ Ibidem.

O Manuscrito

Com o prosseguimento das pesquisas relativas aos pintores mineiros, foi encontrado um manuscrito na Coleção da Casa dos Contos, Acervo Digital - Biblioteca Nacional. Esse manuscrito pertence a escrituração das obras no âmbito da Administração Pública colonial. O manuscrito está descrito como “Folha de despesas feitas com a reedificação das casas em que residem os generais de Villa Rica, feitas pelo Mestre João de Carvalhais e sob inspeção de Feliciano José Câmara, 11 de Julho de 1772.” O registro é uma fonte com importantes informações a respeito da obra de reedificação das Casas dos Generais, detalhando os materiais empregados na construção, bem como os pagamentos efetuados aos oficiais, que trabalharam nela. O manuscrito expressa a equipe formada por: carpinteiros, canteiros, pedreiros e oficiais pintores, sob responsabilidade do mestre pintor João de Carvalhais, especificando o nome, a função e a quantia paga a cada um.

Ao encontrar o manuscrito, a primeira reação foi um misto de entusiasmo e prudência. Entusiasmo, pois parecia ser um documento inédito, contudo a prudência aconselhava verificar se o manuscrito não havia sido publicado ou mencionado, anteriormente, por algum outro autor. A pesquisa sobre a menção ao manuscrito restou negativa na historiografia da Arte na América portuguesa. Herculano Gomes Mathias, que escreveu em 1966, “A Coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto (Documentos Avulsos)”, não mencionou esse manuscrito, pois na altura da transferência dos Avulsos da Biblioteca Nacional para o Arquivo Nacional, na década de 1960, esse permaneceu no acervo de manuscritos da Biblioteca Nacional, e embora possa ter sido examinado pelo autor, não foi objeto de publicação no levantamento. Na publicação “Documentos do Arquivo da Casa dos Contos”, por José Afonso Mendonça de Azevedo, 1945, o dito manuscrito também não foi mencionado. Portanto, em tese se trata de um manuscrito inédito, lido, transcrito, cotejado com as demais fontes

e ora publicado para avançar nos estudos sobre a pintura mineira no século XVIII e demais relações com os demais ofícios mecânicos.

No manuscrito estão registradas informações que permitem depreender que o mestre João de Carvalhais atuou como arrematante da obra – o pagamento total pela obra foi destinado a ele – valor de 918\$375 (novecentos e dezoito mil trezentos, setenta e cinco réis), ele assina que recebeu a quantia do Tesoureiro da Fazenda Real Pedro Joze da Silva; também está presente a lista de material utilizado para obra, tais como insumos para tintas, material para a carpintaria e cantaria, discriminado item por item, bem como o pagamento dos jornais dos artífices que trabalharam para ele.

Aqui, o objetivo é, para além de apresentar o manuscrito e o conteúdo relativo aos pintores contido nele, verificar se os pintores listados estão presentes no “Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais”. A pretensão não é esgotar a temática, se anseia por trazer novas informações e contribuir na construção da historiografia sobre os pintores e a pintura na América portuguesa, com destaque na Capitania de Minas setecentista e oitocentista, podendo este ser uma fonte de reflexões sobre a temática mais ampla dos ofícios mecânicos em Minas Gerais, uma vez que outros são mencionados no manuscrito.

Primeiramente, o manuscrito informa que o próprio “Mestre pintor João de Carvalhais recebeu jornais por 32 dias”, evidenciando que além de atuar como arrematante da obra e responsável pela oficina ele também atuou como pintor.

O manuscrito indica o pagamento pelo trabalho de “um servente de muer as tintas”, não indicando o número de dias trabalhado por esse servente. Por essa razão é possível se inferir que essa função recebeu por empreitada e não por dias trabalhados. A informação aponta para a divisão de funções nas oficinas ou ateliês de pintura – também há distinção sobre os pintores que eram oficiais de pintor. Ainda, demonstra que os pintores não se ocupavam pessoalmente do preparo das tintas, o servente moía e adiantava o trabalho do preparo delas, podendo haver supervisão dos oficiais ou mestres pintores nessa atividade.

O manuscrito apresenta uma lista de pagamento de jornais aos vários oficiais de pintor e outros pintores não definidos como mestre ou oficial. Os oficiais nominados como tal no documento são: “Manoel Ribr^o ³⁴ - 28 dias; João Ribeiro³⁵ - 16 dias; Felipe Jozé de Ar^o³⁶ - 11 dias; seguindo os demais pintores: João Batista³⁷ - 4 dias; Manoel Antl³⁸ - 5 dias e meio; Manoel Per^a³⁹ - 5 dias e meio; Silvestre Caldas⁴⁰ - 20 dias; Manoel Dias⁴¹ - 13 dias”.

A partir do conhecimento da lista de pintores se buscou na historiografia, notadamente no dicionário supracitado, a ocorrência da atuação dos pintores em outras empreitadas e possíveis correlações com pintores anteriormente estudados. Contudo, apenas o próprio mestre João de Carvalhais e outros dois – Manoel Ribeiro e João Batista – contidos na lista do manuscrito podem ser aludidos a Manoel Ribeiro Rosa e João Batista de Figueiredo, ambos atuantes em 1772, na região de Vila Rica, os demais não foram encontrados, merecendo uma pesquisa futura mais aprofundada em outras fontes.

O oficial de pintura Manoel Ribeiro poderia ser Manoel Ribeiro Rosa, nascido em 1758 e morto em 1808, “filho de Rita Ribeiro, preta forra, foi irmão das irmandades de Nossa Senhora das Mercês e Perdões e de São José dos Homens Pardos e dos Bem Casados de Vila Rica, sede da Capitania das Minas

³⁴ Manoel Ribeiro.

³⁵ João Ribeiro – Não encontramos em: MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Número 27, volume 2, IPHAN, Rio de Janeiro, 1974, referências a este oficial de pintura. Sendo necessário estudo mais aprofundado.

³⁶ Felipe Jozé – Não encontramos em: MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Número 27, volume 1, IPHAN, Rio de Janeiro, 1974, referências a este oficial de pintura. Sendo necessário estudo mais aprofundado.

³⁷ João Batista.

³⁸ Manoel Antl. – Não encontramos em: MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Número 27, volume 1, IPHAN, Rio de Janeiro, 1974, referências a este oficial de pintura. Sendo necessário estudo mais aprofundado.

³⁹ Manoel Pereira. – Não encontramos em: MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Número 27, volume 2, IPHAN, Rio de Janeiro, 1974, referências a este oficial de pintura. Sendo necessário estudo mais aprofundado.

⁴⁰ Silvestre Caldas. – Não encontramos em: MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Número 27, volume 1, IPHAN, Rio de Janeiro, 1974, referências a este oficial de pintura. Sendo necessário estudo mais aprofundado.

⁴¹ Manoel Dias. – Não encontramos em: MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Número 27, volume 1, IPHAN, Rio de Janeiro, 1974, referências a este oficial de pintura. Sendo necessário estudo mais aprofundado.

Gerais. Nesta última, exerceu cargo de procurador da mesa administrativa em 1790.”⁴² Atuou em Vila Rica na Capela de “Nossa Senhora do Rosário”⁴³: 1784 a 1785 pela pintura dos altares; 1790/91 pela pintura da sacristia; 1791/92 por várias pinturas que fez na dita Capela; 1801/02 pintura e douramento do altar de São Elesbão; 1804/05 a pintura do Trono e das varas. Também atuou na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de Vila Rica com recibo de pagamento pela pintura do “novo Glorioso Santo Antônio e o menino”⁴⁴ mencionado no Livro de despesas da Irmandade de Santo Antônio datado de 1799 a 1827.

O pintor João Batista mencionado no manuscrito poderia ser o pintor João Batista de Figueiredo, nascido em Catas Altas do Mato Dentro e “filho de Antônio Lopes de Figueiredo da Colônia do Sacramento e de sua mulher Francisca das Chagas Freire de Cachoeira do Campo.”⁴⁵ Em 1773, Figueiredo “arrematou por 400\$ a pintura de douramento da capela-mor”⁴⁶ de São Francisco de Assis, em Vila Rica. Até 1775 João Batista de Figueiredo trabalhou nessa Capela realizando pinturas e Douramentos. Em 1778, realizou pinturas na Matriz de Santa Rita Durão, e um detalhe interessante é o recibo “de obras que arrematei de pintar e oliar as portas e genelas e mais simalhas desta matriz e de obras de Carapinteiro e pedreiro e feitiço de andaime.”⁴⁷ Em 1787, recebeu da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia por “arrematação e dourado que fez na capela mor da igreja.”⁴⁸ Dessa forma, é possível inferir que João Batista de Figueiredo deveria ter alcançado a condição de mestre pintor, comandando uma

⁴² CAMPOS, Adalgisa Arantes. Manoel Ribeiro Rosa: Biografia e pinturas no território das Minas Gerais. *XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2010. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2010_campos_adalgisa_res.pdf.

⁴³ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Número 27, volume 2, IPHAN, Rio de Janeiro, 1974, p. 187.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ TRINDADE, Cônego Raimundo. São Francisco de Assis de Ouro Preto – Crônica narrada pelos documentos da Ordem. Rio de Janeiro: DPHAN, n. 17. 1951, p. 390.

⁴⁶ Ibidem, p. 391.

⁴⁷ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Número 27, volume 1, IPHAN, Rio de Janeiro, 1974, p. 285.

⁴⁸ Ibidem.

oficina tal como Manoel José Rebello e Sousa, João de Carvalhais e Manoel da Costa Athaíde.

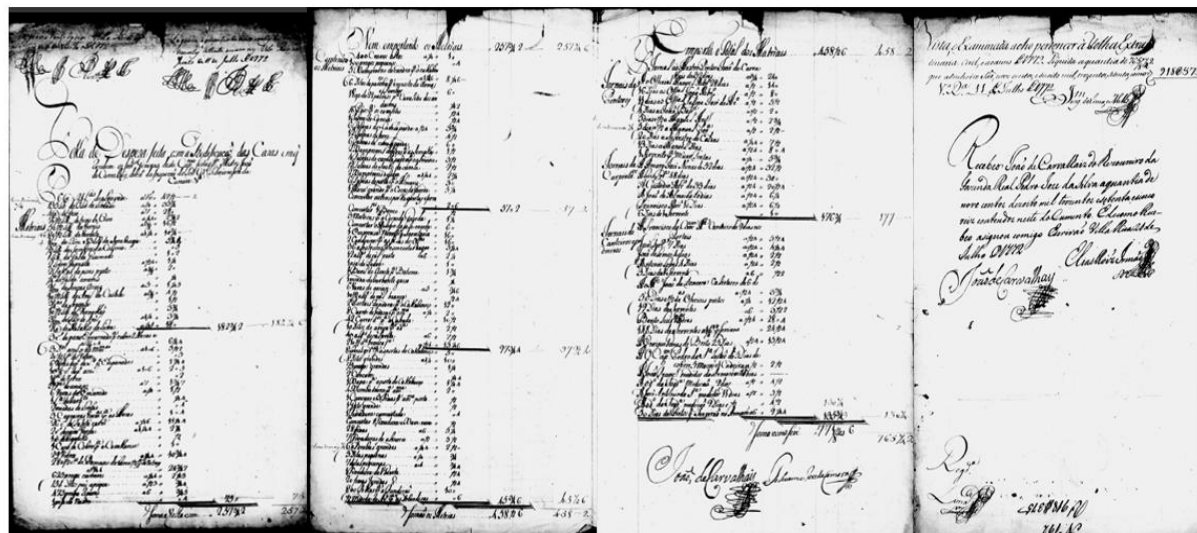


Figura 3. Manuscrito. Folha de despesas feitas com a redificação das casas em que residem os generais de Vila Rica, feitas pelo mestre João de Carvalhais e sob inspeção de Feliciano José Câmara. Fonte - Biblioteca Nacional.

Transcrição do Manuscrito

Biblioteca Nacional – Digital. Fundo Casa dos Contos

Tipo: Folha de despesas feitas com a reedificação das casas em que residem os generais de Villa Rica, feitas pelo Mestre João de Carvalhaes e sob inspeção de Feliciano José Câmara.

11 de Julho de 1772.

Obras Públicas Minas Gerais.

Folha 1

AE. Despesa Contadoria Villa Rica 11 de Julho de 1772.

Sinais

À direita – Paguei a quantia de novecentos dezenove mil trezentos setenta e cinco reis. Villa Rica e a Junta de 11 de Julho de 1772.

Folha de Despesa feita com a Redificação das Cazas emq Rezidem os Snr^{es} Generais desta Cap^{nia} feitas p^{los} Mestre João de Carvalhais, debx^o da Inspeção do Ten^e Cor^{el} Feliciano Jozé da Cama V^a

Tem mais –	L 6@ e 24 L ^{as} de alvayade	a/ú " 47/2 – ¼
¼	135 Lib. de Olio de Linhasa	a/4 " 33 ¾
	4@ de geso	a/1 " 28 "
	7 e ½ Lib. de fezes de Ouro	a/44 " 29/42
Metriais	5 e ½ Lib. de Vernis	a3/8 " 16/2
tem de mais	4v 8 e ½ Lib. de Verdete	a1/4 " 10. ¾
	+ 1/on de Roim e 13 Lib. de Serabugia	" - 5/3/4 4
	./2 Lib. de Sombra da Colonia	" - " 5
	1 Lib. de jalde Queimado	" - 1 " 2
	2 Livros deprata	a . /24 " ¼
	2 Folhas de pozes pretos	a 1/8 " 2 "
	./4 ^a de Jalde amarelo	" ./4
	9/on. De Sinzas Azuis	a 5 " 1./45
	1 e /2 Lib. de Anil de Castela	a 3/8 " 4 ./2

$\frac{3}{4}$ as de Sinopla		" $\frac{1}{2}$
1 e/2 Lib. de Vermelho		" $3 \frac{3}{4}$
3/on, de Flor de Anil		a $\frac{1}{4}$ " $3 \frac{3}{4}$
2@ de Retalhos de Luva		a $1/1$ " 18 "
		182 $\frac{3}{4}$
3 e de pano Emcarnado p ^a cubrir 2 mezas a		
a 2/0 " 4		" 6 / 4.4
3 Dos azul p. as mm ^{ma}		a 1 " 6 $\frac{3}{22}$
2 e /2 / g ^a de Retroz		" " 5
6 Varas dep ^o de L ^o a Empanadas		" $13/4$ 4
1 e $5/6$ 1 dep ^o azul		a 1 " 6 " 2 " 5
1/a de Retroz		" " 2
9 V ^{as} de aniazes		a 1 " $13/4$ 7
6 Varas de Enserado		a $\frac{1}{4}$ " $1/2$
1 L ^a de barb. ^{te}		" $\frac{1}{4}$.4
2 miadas de Linhas		" " 4
3 Carneiras Verm ^a a as Mezas		" 1 " 4
26 c de Tafetá carm ^e	a./ 4 6	" 11 $\frac{1}{4}$ 4
2 e pano Verde	a $1/44$	" $23/4$
1 p. de bigodilho		" $\frac{1}{2}$
1 Copo de Cobre p ^a a Cavalharise		" 1 "
29 vidros	a $1/44$	" $10 \frac{3}{4}$ 4 4

28 e / 2 c^{vz} de Damasco de lamê 12/8^a e retroz " 24 $\frac{3}{4}$ 7

625 pregos caixares a 1/44 " 2/43

150 Mos pao àpique a /23 " $\frac{3}{4}$.4

475 pregos Ripares a 6 " $\frac{3}{4}$.5

1 pesa de Nastro " " 4

75 " 75.

Somae Volta com 2573/4 2.

Folha 2

Vem emportando os Metriais " 257 $\frac{3}{4}$ 2 =
= 257 1/46

Continua 400 cravos altos a $\frac{1}{4}$ " 1 "

Os Metriais 100 pregos " 4

5 Xamproens de canovap^a o calhabou

ço a 1/° 46 " 8/46

6 Ditos de paroba a emcosta das Armas

e Tambor " 6 "

1 Viga de 22 palmos p^a Cavaletes dos an

daimes "

°/42

16 Paòs p os cavaletes " /24

1 Taboa de Canela	" 0/24
6 Taboas de Canela parda	a 0/24 " 3 3/4
12 Taboas de forro	" 40/2
6 Taboas de Canela parda	" 6 "
2 Xamproens de foro p ^a as Semalhas	" 10/2
4 Taboas de canela parda p ^a o almario	" 30/2
12 Taboas de Soalho de Canela	" 70/2
2 Xamproens de Cedro	a 1/44 " 23/4
6 Taboas de porta p ^a o Almario	" 3 "
1 Meza grande p ^a o Corpo da Goarda	" 50/4
Concertar outra e por-lhe gavetas eferra	
jes	" 2 " 6
Comcertar 1 Banco	" 0/2
3 Moitoinis p ^a o Corpo da Goarda	" 10/4
Comcertar o Relogio da Sala e corda	
" 6 "	
1 Empresa Nova p ^a a Sacretaria	" 16 "
2 Candieiros p ^a as Salas dos Alf ^{es}	" 16 "
36 alcatruzes p ^a comcertar a agoa	" 3 0/4
4	
12 alq ^e de cal preta	a 6 " 2 0/4
1 pia de Pedra	
" 1 "	

	1 Baril de Azeite p ^a Batume	
" 1 ¾		
	1 miada de barbante grosso	" ¼
	6 Varas de aniaje	a 5 " ¾ 6
	1 e ½ alqe de cal branca	" ¼/24
	2 Portais de pedra p ^a o Calhabouço	
" 12 "		
	8 Carros d ^{os} p ^a a Calçada	" 10
º/2		
	10 Ditos de areya p ^a a d ^a	" 2 ¼/2
	40 alq ^{es} de Cal preta	a 6 " 7º/2
	21 e ½ d ^a branca ^a	a ¼/24 " 13 ¼/
46		
	8 Lemes gr ^d ^{es} as portas do Calhabouço	" 5 "
	8 Ditos grandes	a 1 ¼/4 " 10 "
	75 pregos grandes	" 1 ¼/4
	2 Cancavos	" /4 4
	1 Xapa p ^a aporta do Calhabouço	" 1º/4
4		
	4 Xumbadouros p ^a am ^{ma}	" 2 "
	1 Cancavo e 3 Fixas p ^a am ^{ma} porta	
" ¼/2		
	1 Gato Grande	
" ¼/2		

1 Fexadura comcertada		" " 4
Comcertar 1 Fexadura e Chave nova		
" °/2		
28 fixas	a 6	" 5 °/4
7 fixaduras de almario	a °/2	" 3°/2
Tem mais 1/4	6 aldrabas grandes	a °/4 4
" 2 °/2		
3 Ditas pequenas	a °/4	" ¾
7 ditas pequenas	a 4	" ¾ /4
1 Fixadura de Gaveta		
" °/24		
20 fixas furadas		" °/24
800 Telhas p ^a a Fundiçaô		" 10 "
°/2 Medida de Az ^e p ^a as dobradiças		
" " 6		
	45 ¾ 6	
45°/26		
Jornaô os Metrias	458 °/26	458 – 2

Folha 3

Emporta os Matriais – 4 58 °/26 – 458 – 2

Jornal ao Mestre Pintor Joaô de Carva

	lhais de 32 dias		a $\frac{3}{4}$ " 24 "
Jornais de	Ao Official Manoel Ribr ^o	28 dias	a $\frac{0}{2}$ " 14.."
Pintores	16 Dias ao Off ^{al} João Ribr ^o		a $\frac{0}{2}$ " 8 "
	11 dias ao Offal Felipe Jozé de Ar ^o		a $\frac{0}{2}$ " 5 $\frac{0}{2}$ "
	4 dias a João Bap ^{ta}		a $\frac{0}{2}$ " 2 "
	5 dias e $\frac{1}{2}$ a Manoel Antl		a $\frac{0}{2}$ " 2 $\frac{3}{4}$
tendemenos	$\frac{0}{5}$ dias e $\frac{1}{2}$ a Manoel Per ^a		a $\frac{0}{2}$ " 2/2
	20 dias a Silvestre Caldas		a $\frac{0}{44}$ " 7/2
	13 dias a Manoel Dias		a $\frac{0}{24}$ " 8 " 4
	1 Servente p ^a muer Tintas		a $\frac{1}{4}$ " 5 $\frac{3}{4}$
Jornas de	A Amaro Joze Nunes de 52 dias		a $\frac{1}{24}$ " 32 $\frac{0}{2}$
Carpintr ^{os}	A Luis Ferr ^a		a $\frac{1}{24}$ " 30 "
	A Custodio Alz ^e de 33 dias		a $\frac{0}{24}$ " 20/24
	A João de Almeida 10 dias		a $\frac{0}{24}$ " 6 $\frac{0}{4}$
	Francisco Roiz $\wedge$ 10 dias		a $\frac{0}{24}$ " 6 $\frac{0}{4}$
	6 Dias de Sevente		" 1 "
			176 $\frac{3}{4}$ 177
	A Francisco da Conc ^{am} Al ^e Canteiro de 9 dias		
Jornais de	Portais		a $\frac{0}{24}$ " 5 $\frac{0}{24}$
Canteiros e pe	Jozé Ferr ^a 7 dias		a $\frac{0}{24}$ " 4 $\frac{0}{44}$
dreiros	João de Lemos 4 dias		a $\frac{0}{24}$ " 2 $\frac{0}{2}$
	Antonio Lopes 4 dias		a $\frac{0}{24}$ " 2 $\frac{0}{2}$
	3 dias de Servente		a 6 " $\frac{0}{22}$
	Ao Mestre João da Fonceca	Calceteiro de 6 di	
		as	a $\frac{0}{24}$ " 3 $\frac{3}{4}$
	50 Dias e $\frac{1}{2}$ de Ofeciais pretos		a $\frac{1}{4}$ " 12 $\frac{0}{24}$
	19 Dias de Serventes		a 6 " 3 $\frac{0}{22}$
	Bento Luis 45 dias		a 24 " 28 " 4
	118 Dias de Servente a $\frac{1}{8}$ ^a Semana		" 24/24
	A Enrique Gomes de Brito 25 dias		a $\frac{1}{24}$ " 15 $\frac{0}{24}$

Ao Cap ^m Pedro da S ^a Leitaô de 5 dias de		
	cobrir 3 mezas de cabeceira $\frac{0}{2}$	" 2 $\frac{0}{2}$
A Joaô Franc ^o . medidor do Armazem 16 dias		"
Ao d ^o da Seg ^a Mediçaô	a $\frac{0}{2}$	" 4 $\frac{0}{2}$
A Jozé Antonio da S ^a medidor 11 dias	a $\frac{0}{2}$	" 5 $\frac{0}{2}$
Ao d ^o da Seg ^a mediçaô 9 dias e $\frac{0}{2}$	" 4 $\frac{0}{2}$	130 $\frac{0}{4}$
50 Dias de Pretos q ^e Serviraô no Armazem a 6	" 9 $\frac{0}{44}$	135 $\frac{3}{4}$ 130 $\frac{0}{4}$
	Soma como Seve	" 77 $\frac{1}{8}$ ^{as} 6
		765 $\frac{0}{4}$ 2

Joaô de Carvalhais

Feliciano Jozé da Camara

(sinal)

(sinal)

Folha 4

Vista Examinada actio pertencer à Folha Extra [rasura]
dinaria. Civil e ao anno de 1772e Liquida a quantia $765/8 \frac{0}{4} 2$
que o dinheiro São nove centos, e dezoito mil, trezentos, setenta e sinco 918\$375
V.^a R.^a a 11 de Julho de 1772

Joaq^m de Lima Mello

(sinal)

Recebeo Joaô de Carvalhaiz do Tezoureiro da
Fazenda Real Pedro Joze da Silva aquantia de
nove centos dezoito mil trezentos esetenta esinco
reiz contendos neste documento. Edecomo Rece
beo asignou comigo Escrivao Villa Rica 21 de

Julho de 1772.

Elias Roiz Irmaô (sinal)

Joaô de Carvalhais
(sinal)

Reg^{da}
Lima (sinal)

R. 918\$375

N. 192.

(a numeração está invertida como cabeçalho da folha)

Recebido em: 15/05/25 - Aceito em: 13/07/25

Referências bibliográficas

ALVES, Célio Macedo. *Artistas e Irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ALVES, Célio Macedo. *Das pompas barrocas a interioridade rococó: arte e sociedade na 2ª metade do setecentos mineiro*. Tese (doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

AZEVEDO, Jose Afonso Mendonça de. *Documentos do Arquivo da Casa dos Contos*. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1945.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade São Paulo. São Paulo, 2009.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Manoel Ribeiro Rosa: Biografia e pinturas no território das Minas Gerais. *XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2010. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2010_campos_adalgisa_res.pdf.

_____. Contribuição ao estudo da Igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto e sua ornamentação pictórica no XVIII mineiro. *Revista Barroco Digital*, nº 1 Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://www.revistabarroco.com.br/wp-content/uploads/2022/08/adalgisa-arantes.pdf>. Acesso em 29 mai 2024.

JULIO, Kelly Lislie. Entre o desejo e a prática – as mulheres e a educação no Termo de Vila Rica (MG) (1770-1822. Capítulo 2. In: JINZENJI, Mônica Yumi.; LAGES, Rita Cristina Lima. (Organizadoras). *História da Educação: sujeitos na/da história* Volume 1 1ª edição – Ano 2021 Brazil Publishing Autores e Editores Associados, Curitiba.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. *Cultura Pictórica e o Percurso da Quadratura no Arraial do Tijuco no século XVIII: entre o decorativo e a persuasão*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MARTINS, Hudson Lucas Marques. *Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720 a 1830*. Tese (Doutorado em História Social). UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Número 27, volume 1, IPHAN, Rio de Janeiro, 1974.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Número 27, volume 2, IPHAN, Rio de Janeiro, 1974.

MATHIAS, Herculano Gomes. *A coleção da casa dos contos de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça, 1966.

MENEZES, Ivo Porto de. Os Palácios dos Governadores em Ouro Preto. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 39-58, dez. 2005.

TRINDADE, Cônego Raimundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto – Crônica narrada pelos documentos da Ordem*. Rio de Janeiro: DPHAN, n. 17. 1951.

Biblioteca Nacional – Acervo Digital

Manuscrito. Título: Folha de despesas feitas com a redificação das casas em que residem os generais de Vila Rica, feitas pelo mestre João de Carvalhães e sob inspeção de Feliciano José Câmara. Ano: 11 jul. 1772. Assuntos : Obras públicas - Minas Gerais. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1436001_1448077/mss1440233.pdf. Acesso: 7 mai 2024.

Family Search – Arquivo digital

Brasil, Minas Gerais, Registros Igreja Católica 1706 – 1999 – Ouro Preto Nossa Senhora da Conceição, Óbitos 1770, Abr – 1796, Jun. Foto 14.

Glocalizing Macao: On Macao Trade Paintings (18th - 19th centuries)

**Glocalizando Macau: Sobre as Pinturas de Comércio de Macau
(séculos XVIII–XIX)**

Cristina Osswald¹

Abstract

This paper analyzes the paintings depicting Macao and that date from the late 18th century to the mid-19th century. In so doing, a new case study termed ‘Macao Trade Paintings’ is established. Understanding this artistic production requires a research strategy that integrates data and methodological tools from across a wide range of disciplines, including literature, sociology, and economic history. Macao Trade Paintings, a designation that was inspired by the term China Trade Paintings, emerged from commissions originally from Western (curiously, mostly non-Portuguese) patrons, followed by requests from Chinese and other Asian clients. These works were produced both by Western and Chinese painters in Macao, in Canton, and in other South China locations, as well as in Europe and in America. This mixed patronage, the blending of local techniques with Western techniques and materials, and the subjects reflecting the Portuguese administration of Macao, the presence of Westerners, and the broader Chinese context, all contribute to their particular transcultural character. This peripheral, small-scale production, from a contact zone, soon entered international art circuits and correspondingly serves as a specific case study within the field of global arts as these paintings have been publicly displayed, collected privately and publicly, and put up for sale at major auction houses ever since the 18th century.

Keywords: Macao; transculturality; global arts.

¹ Macao Polytechnic University.

Resumo

Este artigo analisa as pinturas que retratam Macau e que datam do final do século XVIII a meados do século XIX. Ao fazê-lo, estabelece-se um novo estudo de caso denominado 'Pinturas Comerciais de Macau'. A compreensão desta produção artística requer uma estratégia de pesquisa que integre dados e ferramentas metodológicas duma vasta gama de disciplinas, como a literatura, a sociologia e a história económica. As Pinturas Comerciais de Macau, uma designação que foi inspirada pelo termo Pinturas Comerciais da China, surgiram de encomendas originalmente de mecenas ocidentais (curiosamente, principalmente não portugueses), seguidas de pedidos de clientes chineses e de outros países asiáticos. Estes quadros foram realizados por pintores ocidentais e chineses em Macau, em Cantão e outras cidades do sul da China e também na Europa e na América. Este mecenato misto, a combinação de técnicas locais com técnicas e materiais ocidentais, e os temas que refletem a administração portuguesa de Macau, a presença de ocidentais e o contexto chinês mais amplo, contribuem para o seu carácter transcultural particular. Essa produção periférica e de pequena escala, proveniente duma zona de contato, entrou, de imediato, nos circuitos artísticos internacionais e, consequentemente, serve como um estudo de caso específico no campo das artes globais, já que essas pinturas têm sido exibidas publicamente, colecionadas privada e publicamente, e colocadas à venda pelas principais leiloeiras mundiais desde o século XVIII.

Palavras-chave: Macau; transculturalidade; artes globais.

Introduction

A relatively small collection of approximately three hundred paintings constitutes the case study of this paper. The term 'glocalizing' is here seen as a phenomenon closely related to 'trade,' as Macao Trade Paintings emerged as a category of export art prompted by commercial interactions between Westerners (Europeans and Americans) and the Chinese. These paintings were produced by local artists, as well as American and European artists, both in Macau and abroad during the brief period from the late 18th century to the mid- 19th century.

This designation departed from the term China Trade Paintings coined by Carl L. Crossmann in 1972 for the paintings depicted in the Chinese seaports

open to the trade with Western merchants and trade companies between the 18th and the 19th centuries². Innovatively classified as 'Macao Trade Paintings', these works include landscapes of Macao and scenes depicting its unique social and cultural customs, along with its religious life shaped by various Asian religions (Buddhism, Taoism, folk religions) and Catholic rituals.

This paper accordingly intends to critically examine the role of these paintings as representants and transmitters of their own artistic language within both a local and a global artistic and cultural context. Thus, various frames of reference inform this discussion. To accomplish its objectives, this paper advocates the uniqueness of these paintings by underscoring their transcultural artistic and iconographic content. This naturally requires taking into account the sociological, economic, religious and cultural values that determined their emergence in Macao. They thereby differed from China Trade Paintings.

While numerous studies have examined China Trade Paintings, a notable historiographical gap persists regarding the uniqueness of Macao Trade Paintings. In light of this, this paper aims to systematically compile and summarize Macao Trade Paintings as an independent art category. It seeks to rectify the long-standing misconception in the literature that considers them merely as part of China Trade Paintings. Furthermore, the paper will critically assess their position and role in comparison to China Trade Paintings and as global artworks.

The second objective discusses the significant contribution these paintings made to global art, also known as world art, a field of studies that constitutes a vital focus in art historiography and theory³. More specifically, this paper describes how the tiny spot of Macao underwent transformation, from a

² CROSSMAN, Carl L. *The China Trade: Export Paintings, Furniture, Silver and Other Objects*. Princeton: Pyne Press, 1972.

³ In recent years, Monika Juneja has emerged as a leading scholar in the field of Global Arts, with a focus on Eurasia. Her work aligns with the research trends associated with this term in art historiography, which owes much to Thomas DaCosta Kaufmann for coining it. See, in particular, her last monograph: JUNEJA, Monika. *Can art history be made global? Meditations from the periphery*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2023; KAUFMANN, Thomas DaCosta (ed). *Circulations in the global history of art*. Farnham et. al: Ashgate, 2015).

peripheral producer of art to occupying a new centrality, exporting innovative prototypes and subjects. This dual process of transformation highlights the significance of practices such as cultural mixing, decentering, and interchange⁴. Finally, Macao Trade Paintings are here approached both as objects of private and public collectionism, and as commodities in the international art market.

Thus, this paper features four five sections in addition to the introduction and conclusion. The first section outlines the broad methodological and research approach applied in approaching this casestudy. The second section analyzes these paintings within the closely intertwined evolution of Macao and Canton resulting from the Canton Trade System. The third section deals with the emergence of Macao as a centre of tourism and leisure. The fourth section discusses the transcultural character of these paintings. Eventually, the fifth section sets out a diachronic interpretation of Macao Trade Paintings as collectibles, display objects, and commodities in world markets, from their commissioning through to the present time.

1. A broad research methodology

This paper is ambitious in charting new directions for interpretation. Differently to previous research focused almost exclusively on the artistic facets, a broad multidisciplinary perspective is here introduced to the field of studies. For a general and yet comprehensive understanding of the evolution of Macao and its special relationship with Canton, special mention must be made of the groundbreaking work by Paul Arthur Van Dyke on the economic, sociological, and historical framework of the Canton Trade System and the role played by Macao within this system. His research offers an in-depth analysis of the

⁴ KAUFMANN, Thomas daCosta; DOSSIN, Catherine; and JOYEUX-PRUNETT, Béatrice. Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History'. In KAUFMANN, Thomas daCosta; DOSSIN, Catherine; and JOYEUX-PRUNETT, Béatrice. (ed.). *Circulations in the Global History of Art*. New York: Routledge, 2015, p. 1.

economic, sociological, and historical framework of the Canton Trade System and the significant role that Macao played within this system⁵.

In 2016, Frédéric Vidal pioneered the scholarly interest for the emergence of Macao and Canton as centres of international tourism in the mid-19th century through extensive recourse to *The Canton Register*. This newspaper, the first English-language publication in Canton, Macao, and later Hong Kong (from 1827 and between 1842 and 1844, respectively), serves as an invaluable source of information about the daily life and leisure habits of Western communities in South China⁶.

A wealth of primary sources – travelogues, descriptions, letters, and diaries by merchants, residents, and visitors of Macao - abound with information relevant to this case study. The American William Maxwell Wood (1808-1890), who served as Fleet Surgeon with the East India Squadron (the American fleet that protected the country's interests in the Far East) from 1856 to 1858, associated Macau with two geniuses. The first was Luís de Camões (c. 1524-1580), who, according to a rather legendary tradition, wrote the last part of the *Lusiadas* in a grotto in Macau. The English artist George Chinnery (1774-1852) was the second⁷. When Chinnery escaped debts from England to India in 1802

⁵ Paul Arthur Van Dyke is a prominent scholar whose work has significantly enhanced the multifaceted understanding of Canton Trade System, shedding light on the intricate dynamics of trade and its sociological ties between Western merchants and Chinese enterprises from the 18th to the early 19th centuries. In his various monographs on the Canton Trade System publications, he examines the roles of Western and Chinese merchants, the influence of colonial policies, and the sociological dynamics that emerged through trade, thereby providing valuable insights into the complexities of this unique historical period and the role played by Macao within this system. (VAN DYKE, Paul Arthur. *The Canton Trade: Life and Enterprise on the China Coast, 1700-1845*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007; VAN DYKE, Paul Arthur. *Merchants of Canton and Macau. Politics and Strategies in Eighteenth-Century Chinese Trade*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011; VAN DYKE, Paul Arthur. *Merchants of Canton and Macao. Success and Failure in the Eighteenth-Century Chinese Trade*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2016).

⁶ VIDAL, Frédéric. OS PRIMÓRDIOS DO TURISMO EM MACAU E CANTÃO NO SÉCULO XIX: DO TERRITÓRIO DE FRONTEIRA AO LUGAR URBANO. In *Plural – Revista de Ciências Sociais Universidade de São Paulo*, São Paulo, vol. 23, n. 2, pp.17-23, 2016. ISSN 2176-8099 (digital). Available at: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/125108>. Accessed on the 17th of April of 2025.

⁷ WOOD, William Maxwell. *Fankwei; or the San Jacinto in the Seas of India, China and Japan*. New York: Harper & Brothers, 1859, p. 291.

and in 1825 to Macao, he was an affirmed painter with a world reputation. In Macao, where he settled down for the rest of his life, he created the first and only known Western painting school mainly formed of expatriates and involved with Macau Trade Paintings⁸.

Most commissions for these paintings were private, and they were exchanged and circulated through private channels⁹. The meticulous and detailed diary of American spinster and amateur painter Harriet Low Hillard (1809-1877), who lived in Macao between 1829 and 1833, contains references to several portraits that her mentor, George Chinnery, was painting at the time, allowing for their respective dating. Chinnery finished her portrait in August 1833, and the portrait of the Grant family along with their helper, Ayah, in December 1832. Furthermore, he completed the portraits of Dr. College and his wife in March and April 1833, respectively¹⁰.

The 1999 handover of Macau to China and the preceding preparations sparked general interest in studying this small territory and its rich cultural and historic diverse past heritage. A consistent program of exhibitions, monographs, and special editions of the Review of Culture— a trilingual journal published in Chinese and Portuguese— has been dedicated to the unique historical and artistic legacy of Macau since the 1990s. In particular, the governmental agency Fundação de Macau sponsored the research and the publication of a monograph by Rogério Manuel Puga in 2023, being the first comprehensive inventory of

⁸ The monograph by Patrick CONNOR. *George Chinnery, 1774-1852: artist of India and the China Coast*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club, 1993 contains a detailed list of mostly expatriate and amateur artists, whom George Chinnery influenced during their stay or visit to Macao.

⁹ VAN DER POEL, Rosalien. *Made for trade - Made in China. Chinese export paintings in Dutch collections: art and commodity*. PhD Thesis presented at the Universiteit Leiden, 2016, p. 243.

¹⁰ HILLARD, Harriet Low. *Lights and Shadows of a Macau Life: The Journal of Harriett Low*, London: Travelling Spinster Paperback, 2002, vol. I, p. 231; p. 467 and p. 471; and vol. II, p. 469; p. 529–530; and p. 539.

visual evidence of Macao (paintings, drawings, and sketches, in addition to furniture and various objects) in a public collection¹¹.

The extensive consultation of catalogues from the leading auction houses—Christie's (particularly within the topographical paintings department dedicated to works by traveling artists worldwide), Sotheby's, and Bonhams—as well as the Martyn Gregory Gallery, which claims to be 'the world's leading authority on the art of the China Trade,' enabled the establishment of the economic significance of these artworks in early 21st century art markets. Additionally, the websites artnet artprice and invaluable provided further support for this analysis by generating general auction statistics and thereby of main trends concerning these painters.

2. The Canton Trade System – the connected narratives of the history of Canton and Macao

Macao Trade Paintings are an artistic, cultural, and sociological by-product of the city's close connection to the economic flourishing of Canton under the Canton Trade System. In 1700, the Chinese authorities restricted the activity of the European trade companies, such as the British East India Company (EIC) and the Dutch East India Company (VOC), and of Western private merchants to Canton and Macao, creating the Canton Trade System¹².

As early as during his fourth year of his rule, in 1741, the Qianlong Emperor prohibited foreigners to reside in Canton beyond the official trading season lasting approximately from January to August. Curiously, Qianlong's restrictions led to a decisive input to the economic, cultural, and social flourishing of Macao. Western firms operating in Canton opened a branch in

¹¹ PUGA, Rogério Manuel. *To the Farthest Gulf for the wealth of India – Representações de Macau no Peabody Essex Museum (Salem)*. Macau: Fundação de Macau, 2023.

¹² VAN DYKE. *Merchants of Canton and Macao*, p. XXIX.

Macao. Most merchants preferred to enjoy a pleasant, long summer pause of up to six months alone or with their families in Macao, rather than travelling back to Europe and America during the off-season¹³.

The arrival and concentration of Western merchants, missionaries, adventurers, and Sinophile Westerners in Canton and Macao gave rise to two interconnected yet distinct art markets. Well-established Chinese workshops in Canton are credited with producing numerous paintings and painted fans that depict Macao. For example, Canton workshops created the popular sets of watercolors and painted fans that date back to before the end of the First Opium War and the establishment of Hong Kong in 1842. These works often feature scenes from key locations along the West to East trade route, including Whampoa Anchorage, Canton, Boca Tigris Fort, and Macao.

A very popular iconographic prototype shows the Praia Grande from the South-East, perhaps a counterpart to the Canton harbour view. A painting of Praia Grande attributed to Sunqua (active 1830–1870) features buildings resembling the typical artistic prototype of the 'hongs' (foreign factories) found in Cantonese architecture. Similar to the harbour views of Canton, several paintings of Macao's Praia Grande also depict ships, boats, and steamships adorned with the flags of nations involved in the China Trade¹⁴.

The shared iconographic elements, including architectural features and these depictions of China Trade vessels, suggest these works may have been created by the same artist or workshop.

In 1844, shops in Canton and Macao were copying pictures and charts of the two cities with one or two venturing into portrait painting¹⁵. Arguably, the two reputed Chinese painters involved with both China Trade Painting and

¹³ VAN DYKE. *The Canton Trade: Life and Enterprise on the China Coast, 1700- 1845*, p. 12.

¹⁴ CONNER, Patrick. *Canton and Macau: early Chinese images of the European Settlements*. In HARDING, Richard, JARVIS, Adrian, and KENNERLEY, Alston (ed.). *British ships in the China seas: 1700 to the present day*. Liverpool: National Museums Liverpool, 2004, pp. 249-255, figs. 1.5-1.7; and figs. 2.15-2.18.

¹⁵ MORRISON, John Robert. *A Chinese Commercial Guide*. Macao: Samuel Wells Williams, 1844, p. 138.

Macao Trade Painting Lam Qua (active before 1810 until probably shortly to his death c. 1860), and Sunqua (active circa 1830 – 1870) were perhaps not the only two painters running workshops in both Canton and Macao, following in the wake of their respective patrons¹⁶.

The Treaty of Nanjing, signed on August 29, 1842, between China and Great Britain, was a significant event, marking the end of the First Opium War (1839-1842), and thereby of the Canton Trade System. Under this treaty, certain Chinese coastal cities opened for British trade, and crucially, Hong Kong was ceded to Great – Britain, thereby putting an end to the Canton Trade System.

The end of the Canton Trade System had a decisive impact on the artistic scene. In the steps of the actual and potential patrons, artists such as the celebrated Macaense António Marciano Baptista, moved to Hong Kong in the 1850; however, he continued to paint his beloved hometown Macao¹⁷. By the mid 1850's, Hong Kong had supplanted Macao as a centre for painting¹⁸.

3. The emergence of Macao's leisure and touristic vocation: enjoying nature, history, exoticism, and a stimulating cultural and social life

Art expresses and reflects a certain way of life. Indeed, Macao Trade Paintings capture the social dynamics of the upper classes as only wealthy people can afford to be tourists and enjoy of extended periods of leisure and recreation. The subjects depicted by these paintings are bound to the emergence of Macau as

¹⁶ITIER, Mr. Jules. *Journal d'un voyage en Chine en 1843, 1844, 1845, 1846*. À Paris, chez Dauvin et Fontaine, 1848, vol. II, p. 74; GRIFFIN, Katherine H. and DRUMMEY, Peter. Manuscripts on the American China Trade at the Massachusetts Historical Society. In *Massachusetts Historical Society Proceedings*. Boston, Massachusetts: Massachusetts Historical Society, 1988, vol. 100, pp. 128-139. ISBN: 0934909261

¹⁷GUILLÉN-NUÑEZ, César, and PIRES, António Pedro. 翻譯 馬西安諾.巴普蒂斯塔與他的藝術 = *Marciano Baptista e a sua arte* = *Marciano Baptista and his art*. Macau: Museum of Art, 1990.

¹⁸ WILLIAMS, Samuel Wells. *A Chinese Commercial Guide: Consisting of a Collection of Details and Regulations Respecting Foreign Trade with China, Sailing Directions, Tables, & c.* Canton: Office of the Chinese, 1856, p. 36.

a place for recreation and leisure for the wealthy classes worldwide from the early - mid 19th century.

In contrast to the densely urbanized and inhabited early 21st century reality, 18th and 19th century Macao still contained an abundance of wild gardens and other green areas surroundings it's various bays with their large sandy expanses. At the time, Macao offered a unique blend of beautiful landscapes, historical sites, and social events, making it a perfect tourist destination.

Macao Trade Paintings are accordingly replete with cultural, social, and anthropological connotations defining the character of this city during the 18th and 19th century. They refer to both the domestic life of European patrons and elites as of the picturesque and exotic local Chinese population from a Western regard. Scenes, such as maritime scenes, port-scenes, and harbour views, also a few single ships, topographic views, views of Chinese buildings, Portuguese colonial architecture, daily life city scenes, religious festivals, and daily activities (fishery), and zoological and botanic elements provide a broad and colourful insight into the city's life stimulating the interest of foreigners for the city's unique exoticism and its unique blend of East and West cultures and civilizations.

The English naturalist John Reeves (1774-1856), who served as assistant tea inspector for the East India Company in Canton in the early 19th century, sent back thousands of drawings and watercolours with plants he collected from Macau gardens¹⁹. The legendary story of the Camões grotto certainly contributed to the fact that this spot remains relatively untouched. Located from 1835 within the gardens of a private property of the Family Pereira Marques, it combined the advantages of its romantic wild scenery, refreshing air, and undisturbed isolation. Thus, writers, poets, and artists, generously set down their moments of solitude and contemplation in this bucolic, leafy, isolated hill with pencil and brush, “an

¹⁹ BAILEY, Kate; BELLESIA, Sonia and BURGIO, Lucia. Chinese export paintings. In *V & A Conservation Journal*. London: Victoria and Albert Museum. Autumn 2014, issue 62, Autumn 2014. ISSN 0967-2273. Available at: <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/autumn-2014-issue-62/chinese-export-paintings/>. Accessed: 17th April 2025.

impertinent profanation that vanity inflicts on monuments consecrated by his [Camões] genius” in the words of the French Charles – Hubert Lavollée (1823-1913)²⁰.

In a watercolor on paper of Praia Grande attributed to the Macaense Marciano António Baptista (c. 1856), trees offer shade to those wandering along the promenade, enjoying the pleasant sea breeze. Groups of people are seen strolling or sitting together, while courting couples seek refuge from the sun under parasols. Sports fishing and dogs playing further illustrate the leisurely moments enjoyed by the affluent foreign community on the Praia Grande promenade. Maritime *vedute* and landscapes capture the extraordinary beauty of this diminutive Portuguese colony. Foreign visitors to Macau, in particular, were struck by the views of Praia Grande Bay, with its hills, churches, fortifications, and colorful houses arranged like an amphitheater, which the British surgeon who travelled to China in the early 1830s Charles Toogood Downing described as “strikingly like that of Naples”²¹.

The most distinguished painters were allowed to participate in the professional meetings and share the most intimate family moments of the upper-class Western families. For example, a painting by Lam Qua dated 1842 that displays the house of the American merchant Mr. Nathaniel Kinsman’s (1798-1847) in the Praia Grande Bay has a veranda surrounded by a garden evoking dreamy, beautiful landscapes. Its pendant, completed by the same painter, and also in 1842, illustrates a room opening onto the sea with a gentleman handling a telescope and another gentleman, dressed in a white summer suit, lazily reading his newspaper under the same columned veranda opening onto a garden with vases and orange trees and a beautiful view of the bay.

²⁰ LAVOLLÉE, Charles - Hubert. Voyage en Chine: Ténériffe.-- Rio-Janeiro.--Le cap.-- Ile Borbon.--Malacca.--Singapore.--Manille.--Macau.--Canton. — Ports chinois.-- Cochinchine.— Java. Paris: Just Rouvier and A. Ledoyen, 1852, p. 2.

²¹ DOWNING, Charles Togwood. The Fan-qui in China: or the Fan-Qui’s visit to the Celestial Empire in 1836 – 7. Philadelphia: Lea & Blanchard, 1838, p. 82.

The portrait of the British opium dealer Mr. Lancelot Dent (1799-1853) by George Chinnery depicts three gentlemen in conversation. The map and the instruments hanging on the living room wall may symbolize the intercontinental trade and navigation in which these men engaged. By contrast, the relaxed posture of the men and the dogs at their feet evoke leisure and entertainment of stylish guests.

Music was a favourite hobby during the intimate leisure moments of the British families in Macao as illustrated by these three Chinnery portraits. A guitar and a piece of sheet music lie on the floor in the left of the painting of a British family dated 1853. Josiah Andrew Huddleston, an Anglo- Irish civil servant, guitarist, and composer, who visited his younger brother Robert Burdon Huddleston in Macao in 1832, is the guitar in a painting dating from that same year while, in an oil painting from 1835, Dr. Thomas Richardson Colledge (1797-1879) listens to his wife playing the harp.

This rather lengthy iconographic discourse describes a core aspect embodied by these images. They interconnect with the vocation of Macao as a place of leisure and recreation in its role as a satellite city to Canton within the Canton Trade System. Macao was the year-round residence for the families of Western merchants in keeping with how women were banned from entering the 'hongs' (foreign trading establishments, also known as factories) in Canton. Practically from the outset of the East-West maritime trade, Macao was the location where foreigners chose to rest. They often owned a residence in Macao and moved there on retirement from business²².

As mentioned above, most merchants preferred to enjoy a long and pleasant summer break of up to six months whether alone or with their families in Macao, instead of travelling back to Europe and America in the off-season²³. This ritual may have led to a significant number of the large-scale oil portraits of merchants engaged in the South China trade, especially those of their families having been produced in Macao.

²² Van Dyke. *Merchants of Canton and Macao*, p. XXII.

²³ Van Dyke. *The Canton Trade*, p. 12

4. On transculturality

Early 18th century Macao was already a hundred-and-fifty-year-old transcultural contact zone, *i.e.* ‘a space of colonial encounters where peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relationships’²⁴. This city was a cosmopolitan and multiethnic city. Its upper class consisted of merchants, diplomats, and scientists, and their families from overseas (including both America and Europe), as well as from various Asian regions, alongside Chinese merchants

From the end of the same century, it was fashionable for European and American artists to visit East Asia, mostly in attendance of businessmen, diplomats, militaries, scientific missions, or for pure personal reasons of delight and tourism. Before the age of photography, travelling artists tended to report all aspects of their travels, fixing their impression in sketches, drawings and in paintings. Thomas Daniell (1749-1840) and his nephew William Daniell (1769-1837), who were the first professional English travelling artists to visit Asia, specialized in the illustration of Western factories and Chinese junks at the Pearl River. William, a painter at the Royal Academy, also reproduced his uncle’s sketches and drawings in oil paintings²⁵.

Disparate interactions in contact zones often reflect the ‘asymmetrical relations of domination and subordination’ among the ‘colonizers and colonized, or travellers and travelleses’²⁶. Indeed, the relative abundance of lavish portraits in oil on canvas both depicting Western and Asian merchants symbolize how this dynamic applies to their economic relevance in China Trade, this naturally reflecting in their societal status.

²⁴ PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge, 2003, p. 6.

²⁵ PERDUE, Peter C. The Rise and Fall of the Canton Trade System - III Canton & Hong Kong. Massachusetts Institute of Technology— Visualizing Cultures. Available at: https://visualizingcultures.mit.edu/rise_fall_canton_01/pdf/cw03_essay.pdf. Accessed: 16th April 2025.

²⁶ PRATT, *Imperial Eyes*, p. 4 and p. 7.

Aligning with the Chinese practice of gift-giving and the rituals associated with trade partnerships, Chinese merchants presented portraits to their Western counterparts, while Western merchants commissioned portraits of their Chinese partners as expressions of gratitude and mementos of their successful business relationships²⁷. The commissioning of such artworks illustrated both the individual success of the subjects depicted and the economic influence of their national communities, with the majority of the portraits featuring British or American individuals and their families.

The Parsee community of Bombay engaged with China – India trade since the early 19th century, establishing a bank in Canton before 1819. Jules Itier, who visited Macao in 1843, echoed their local reputation as very intelligent and respected merchants for their integrity. Such a perception is indeed best illustrated in visual arts by the Parsee Sir Jamsetjee Jeejeebhoy (1783-1859), who was portrayed by Chinnery and possibly by Lam Qua. Sir Jamsetjee, as a sixteenth years old orphan boy travelled to China, and became soon noted for his engagement in fair trade connecting China, Sumatra and Great Britain²⁸.

Conversely, these commissions also exemplify the principle of transculturality, which spans the appropriation and adaptation of foreign objects and techniques for local purposes. Large-scale, lavish portraits in oil on canvas had formed a popular European artistic typology signifying the possession of wealth ever since the 16th century.

Interestingly, it took around two centuries to decentre this typology to South China. The first known commission of an oil on canvas portrait painting in Macao dates to 1791. As he described in his logbook, the British Captain John McCluer requested the Chinese itinerant painter Spoilum (active between 1765

²⁷ CONNER, Patrick. *The flamboyant Chinnery: an English artist in India and in China*. Bangkok: River Books, 2011, p. 50; and DOBKIN, Josephine C. 'Chinnery and Houqua: Questions of Attribution', *Metropolitan Museum Journal*, 48, 2013, pp. 205 – 216.

²⁸ VAN DYKE, Paul Arthur and SCHOPP, Susan. Introduction. In VAN DYKE, Paul Arthur and SCHOPP, Susan (ed.). *The Private Side of the Canton Trade, 1700–1840 Beyond the Companies* (廣州貿易史 (1700–1840) : 公司與商行以外的私營商人. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2018, p. 2.

and 1805) to travel from Canton to Macao to paint his portrait alongside those of three fellow travellers from the Palau Islands during their brief visit to Macao. McCluer further observes that various Western residents in Macao had copies made of this portrait²⁹.

Unsurprisingly, *vedute* (realistic and factually conceived paintings, drawings, or etchings depicting a city, a town) and landscapes abound featuring references to the hundred- and fifty-year old Portuguese administration and presence, depicting the flags of the Portuguese monarchy fluttering from European fortifications, churches, and boats. Like other overseas Portuguese cities and towns, Macao's urban profile and architecture bear the imprint of the military and the proselytizing religious character of the Portuguese Empire. This explains why notable structures such as the Jesuit College of Saint Paul, the Cathedral, the Church of Penha, the crowning hills, and the fortifications protecting the city feature prominently in Macao Trade Paintings. In turn, the prevalence of port scenes, harbour views, and the handful of individual ships clearly reflects the city's primary role as a maritime trade centre.

The Virginian merchant William C. Hunter (1812-1891), who resided in China for sixteen years between 1824 and the 1840s, referred to Macao as 'the paradise of debtors and tankas'³⁰. Thomas Daniell (1749–1840) and his nephew William Daniell (1769–1837), who were the first professional British travelling artists to visit South China in either late 1785 or early 1786, fondly illustrated the junks and *tankas* characteristic of the Pearl River ports. William, a painter at the Royal Academy, replicated his uncle's sketches and drawings in oil paintings³¹.

George Chinnery drew much of his reputation from his numerous studies of common folk, such as vegetable sellers, street traders, farm labourers and fishermen, gamblers, and, in particular, the women or girls, by norm operating

²⁹ BRITISH LIBRARY, Add. Ms. 19,301.

³⁰ HUNTER, William C. *Bits of Old China*. London: Kegan Paul, Trench & Co, 1885, p. 272.

³¹ PERDUE, Peter C. *The Rise and Fall of the Canton Trade System*.

the *tanka* boats. Two *tanka* females, Assor and Alloy, were his favourite female models.

The French travelling artist August Borget (1808 – 1877) enjoyed visiting the Ma-Kok, or A-Ma temple during his unusually long stay of nine months in South China, primarily in Macao, between 1838 and 1839. Thus, this subject also piqued the interest of his followers. The temple's ancestry, along with the tradition that the Portuguese name 'Macau' may have originated from the temple's name, underlies its popularity in the written and visual arts of the 18th and 19th centuries³².

Lam Qua, reportedly a student of Chinnery, was naturally influenced by the British painting tradition established both in Macao and South China by 'his master'. Particularly illustrative, when the American Osmond Tiffany (1823 – 1895) visited the Lam Qua's workshop in Macao during his leisure trip in 1844, he was especially amazed that

his [the painter's] walls are decorated with his own copies of English paintings, and he possesses the engraved works of several British artists. His admiration for Sir Thomas Lawrence is profound³³.

Indeed, George Chinnery was the only Western painter to move for good to South China before the founding of Hong Kong in 1842. Moreover, he created the only Western painting school in Macao with a focus on Macao Trade Paintings. Therefore, Western clients instead relied on numerous Chinese painters and craftsmen, working quickly and for a good price, capable of faithfully following instructions³⁴.

Chinese painters and their workshops they had already developed a long-standing familiarity with Western painting techniques, specifically oil painting and glass reverse painting, which had been introduced two centuries earlier by the Jesuits. While appropriating these Western techniques and materials, their

³² GUILLÉN-NUÑEZ, and PIRES. 巴普蒂斯塔與他的藝術, p. 89.

³³ TIFFANY. The Canton Chinese, or The American's sojourn in the Celestial empire, p. 85.

³⁴ WILLIAMS, Samuel Wells. The Chinese Commercial Guide, Containing Treaties, Tariffs, Regulations, Tables, Etc: Useful in the Trade to China & Eastern Asia: with an Appendix of Sailing Directions for Those Seas and Coasts. Hong Kong: Shortrede, 1863, p. 132.

paintings also contain a prominent variety of features reflecting the backgrounds of these artists. For instance, a profusion of details and a flattening of surfaces mark the marine scenes.

In 1791, the British Captain John McCluer (c. 1759 – 1795) sailed together with a prince and two women from the Palau Islands to Macau. During their short stay in Macau, McCluer commissioned the Chinese painter Spoilum (active 1765 - 1805) to come from Canton to depict his portrait and a portrait of the Palau group in oil on canvas. McCluer's officers also commissioned copies of the Palau group portrait³⁵. This commission is the first documented commission of an oil on canvas portrait made in Macao and depicting three visitors from abroad.

This transculturality is particularly evident in the contentious attribution of paintings either to European or to Chinese painters and workshops. In addition to the European prints, Chinese painters and artists naturally profusely copied George Chinnery. The Scottish missionary William Charles Milnes, who lived in China from 1812 to 1832, noted that Chinese artists had been incessantly copying George Chinnery for many years³⁶.

The association between Howqua's portraits and George Chinnery only underwent deconstruction in recent years. The historian of painting Josephine C. Dobkin attributes Howqua's portrait at the Metropolitan Museum of Art to the American painter Esther Speakman (1823–1875), who may have used a prototype brought from China by her patron Benjamin Chew Wilcocks (176-1845). The latter was an American merchant who lived for extended periods in South China, and developed a close friendship with George Chinnery³⁷.

The British painter Robert Burford, known for his panoramic paintings, also never visited China. However, in 1840, he exhibited a large panorama in

³⁵ British Library, Add. Ms. 19 301; and ETPISON, Mandy Thijssen, and DUPONT, Constance. *Palau in Europe*. Palau: Etpison Museum, 2017, p. 11.

³⁶ MILNES, William Charles. *Life in China*. London: Routledge, 1857, p. 20.

³⁷ DOBKIN, Josephine C. 'Chinnery and Houqua: Questions of Attribution', *Metropolitan Museum Journal*, 48, 2013, pp. 205 – 216.

London consisting of twenty oil paintings depicting Praia Grande, an event highlighted by a booklet printed for the occasion³⁸. This panorama illustrated 56 public buildings from both European and Chinese cultures (no. 24), as well as private Western residences (nos. 6-9, 12-15, 22, 27-29, 32-36) and the waters around Macao, where local *tankas* or egg-house boats (no. 21) and junks (no. 50) thrived alongside Portuguese *lorchas* (no. 56) and Western schooners (no. 45).

The Chinese painter Sunqua (active 1830–1870) may have provided the painting that Burford adopted as a model for his Macao panorama as Burford had already produced a panorama of Canton in London, based on a painting by Sunqua, in 1838³⁹. The reference to Esther Speakman's portrait of Howqua and Burford's panorama shall illustrate an important aspect of the global transcultural discourse entangled in these artworks: the involvement of Western artists beyond Macao in producing Trade Paintings through utilizing Chinese prototypes.

5. Circulating, collecting, displaying, and buying

Placing Macao Trade Paintings within the broader study of art consumption in a global context from the late 18th century to the 21st century highlights their global importance as display objects and public collectibles. These paintings are featured in the collections of some of the world's most prestigious museums, including the British Museum, the Victoria & Albert Museum, the Metropolitan Museum of Art, the National Gallery of Art in Washington, the Guangdong Museum of Art, and the Asian Civilizations Museum in Singapore, the Hong Kong Museum of Art, thereby achieving recognition as 'objets d'art.'

³⁸ BURFORD, Robert. Description of a view of Macao in China: now exhibiting at the Panorama, Leicester Square; painted by the proprietor Robert Burford. London: Geo Nichols, 1840.

³⁹ CONNER, Patrick. *George Chinnery: 1774-1852*, p. 31.

The Peabody Essex Museum in Salem, Massachusetts, holds the largest collection of Asian art exported for the Western market. This collection primarily consists of objects sold and collected by Americans involved in the China Trade and was initially deposited at the India Marine Society Museum in Salem, founded in 1799 to showcase America's leadership in world trade⁴⁰.

Exploring the trajectory of these paintings as objects for public fruition observes how the exhibitions showcasing works by artists based in China and travelling artists in Western countries date back to the artists' own lifetimes. In 1829, The Boston Athenaeum publicly displayed a portrait of 'Houqua, Chief of the Hong Merchants, Canton', attributed to George Chinnery and which may have found its way into this collection in 1827 via the American merchant John Perkins Cushing (1787 - 1862)⁴¹.

Nathan Dunn's Chinese Museum was indeed a significant cultural institution displaying Chinese art, artifacts, and culture. After Nathan Dunn's Chinese Museum relocated from Philadelphia to London in 1842, it attracted over 100,000 visitors during its exhibition at iconic Hyde Park, demonstrating a strong interest in Chinese culture among the Western public.

He visited Macao only shortly in 1830. Nevertheless, his museum's collection included items that highlighted the beauty of the city's landscapes, including oil on canvas and aquarelle paintings depicting harbor views and gardens⁴².

As a matter of interest, a number of exhibitions fostered collection practices and new markets for Macao Trade Paintings. The British painter John Webber (1750- 1793), who visited Macao between December 1799 and

⁴⁰ WINES, Enoch Cobb. A peep at China in Mr. Dunn's Chinese Collection with miscellaneous notices relating to the institutions and customs of the Chinese and their intercourse with them. Philadelphia: Nathan Dunn, 1839, pp. 245-246; and LANGDON, William B. "Ten thousand Chinese things." A descriptive catalogue of the Chinese Collection, now exhibiting at St. George's Place, Hyde Park Corner; with condensed accounts of the genius, government, history, literature, agriculture, arts, trade, manners, customs, and social life of the people of the Celestial empire. London: Printed for the proprietor [N. Dunn], p. 128.

⁴¹ Catalogue of pictures in the Athenaeum Gallery. Boston: Athenaeum Gallery, 1829.

⁴² HADDAD, John Rogers. *The Romance of China: excursions to China in U. S. culture, 1776-1878*. New York: Columbia University Press, 2008, p. 141.

January 1780, exhibited four views of the city at the prestigious Royal Academy in London, between 1785 and 1788⁴³.

The artistic production that resulted from the trip of the French travelling artist August Borget (1808-1877) to China immediately encountered the general appraisal of the public in France. Selected scenes illustrating China were published and with Borget invited to exhibit his works at the annual salons held in Paris. King Louis-Philipp (1773-1850) purchased the finished oil version of the Ama-Temple and had it hung at the Château de Neuilly. This painting is presently on display in the Musée du Berry in Bourges, the town where Borget spent the final years of his life. A painting with the same subject and clearly displaying his influence is attributed to a 19th century French follower of Borghet⁴⁴.

George Chinnery was already a reputed artist before leaving London, firstly for India and eventually arriving in Macao in 1825, which he made his home through to his death in 1852. His early reputation and connections in all likelihood acted as an asset in fuelling the interest of his countrymen in his work.

The artworks that he had with him at the time of his death were sold to settle his debts and subsequently dispersed, leaving very few remaining in Macao. From the outset, most paintings and related artworks depicting the city were not preserved locally, as Western patrons and buyers took them home as souvenirs of their visits or their stay in Macao. Shortly thereafter, collectors began commissioning travelers to return with such objects.

Consequently, the first collections of Macao Trade Paintings were primarily established in the countries most patrons hailed from: the United States, Great Britain, and, to a lesser extent, the Netherlands. Interestingly, interest in South China among local collectors did not emerge until the mid-20th

⁴³ TILLOTSON. Gilles Henry Rupert. Fan Kwae pictures: Paintings and drawings by George Chinnery and other artists in the collection of the Hong Kong and Shanghai Banking Corporation. London: Spink for the Corporation, 1987, pp. 20-21.

⁴⁴ GREGORY, Martyn. *Revealing the East: historical pictures by Chinese and Western artists (1750 – 1950)*. London: The Martyn Gregory Gallery, 2013-2014, p. 14.

century, largely through the benevolence of Sir Robert Ho Tung (1915-1955) and Sir Paul Chater (1846-1926), who donated their collections of paintings, photographs, maps and engravings depicting the Pearl River Delta and Chinese coastline scenes in the 18th and 19th centuries to the cities of Macao and Hong Kong, respectively⁴⁵.

Some general references concern the prices charged by Canton workshops involved in the mass production of paintings upon mostly the commission by foreigners, employing two thousand to three thousand artists and craftsmen. The quality and pricing of paintings therefore varied. In 1844, Canton workshops sold Macao port views and other South China ports in oil on cotton framed with yellow wood for as little as \$4 or \$5⁴⁶. Between 1844 and 1848, a hundred rice paper paintings cost \$5, corresponding to the average price of one large oil painting, and with South America providing their main market⁴⁷. Thus, questioning the equation between markets and these artworks, Osmond Tiffany rightly asserted that their economic evaluation in South China primary market was generally much lower than abroad due both to the low cost of local labour and the incidence of mass production⁴⁸.

Albeit the fact that Lam Qua wasn't able to cope with the amount of commissions, his yearly earnings were low, circa \$500. In the 1830s his portraits were sold for \$20. By the end of the 1840s his rather small portraits were sold for \$30⁴⁹. He charged much lower prices, around one third of the cost of "his master"

⁴⁵ VAN DER POEL. *Made for trade - Made in China*, p. 26 and p. 106; and ORANGE, John. *The Chater collection pictures relating to China, Hong Kong, Macao, 1655-1860; with historical and descriptive letterpresses*. London: Thornton Butterworth, 1924.

⁴⁶ WILLIAMS, Samuel Wells. *The Middle Kingdom: A Survey of the Geography, Government, Education, Social Life, Arts, Religion, etc. of the Chinese Empire and its inhabitants*. New York: Wiley and Putman, 1848, vol. 2, p. 175; and HEDDE, Isidore. *Étude Pratique du Commerce d'exportation de la Chine*. Paris: Ed. Renard, A. Haussmann and N. Rondot. 1848, p. 177.

⁴⁷ MORRISON, *A Chinese Commercial Guide*, p. 177; and Morrison, *Chinese commercial guide: consisting of a collection of details and regulations respecting foreign trade in China*, p. 168.

⁴⁸ TIFFANY, *The Canton Chinese, or The American's sojourn in the Celestial empire*, pp. 86-87.

⁴⁹ DOWNING, *The Fan-qui in China*, vol. I, p. 25, and pp. 222-223.

George Chinnery. In 1840 and 1841, the British trading company Jardine Matheson bought a lot of paintings from Lam Qua amounting to around \$34 and \$60 each, while paying George Chinnery between \$150 and \$250 per painting⁵⁰.

As is often the case, their trading in the secondary markets of Western countries reached a significantly higher scale. In 1799, Christie's auctioned a collection of Chinese paintings and other Chinese art objects that had been assembled by the Dutch merchant Andreas Everardus Van Braam (1739 – 1801), who operated in Canton and Macao from 1783 to 1791⁵¹. This auction marked a pivotal moment in the transformation of mass-produced objects into luxury commodities within the global art market. This shift significantly influenced the pricing of works produced by the prominent artists and reputable South China workshops involved with such paintings, in particular, oil on canvas portraits, resulting in a notable increase in their value. For example, during the 1830s, Lam Qua was selling his portraits for \$20 apiece; however, by the late 1840s, the value of his smaller portraits had risen to \$30 apiece⁵².

Macau Trade Paintings are relevant commodities in the early 21st century art market, in particular, in England, USA, and Hong Kong. Paintings of Macao in oil on canvas, in watercolours, gouache and pith on paper, as well as included in sets of Chinese ports in watercolours and gouache on pith paper can be easily found at auctions.

Artnet registers 909 auctions of works by George Chinnery, including 309 paintings. Such paintings include mainly oil on canvas portraits of notable

⁵⁰ CONNER, Patrick. *The China trade, 1600-1860*. London: Royal Pavilion, Art Gallery and Museum, 1986, p. 54.

⁵¹ CHRISTIE, James. A catalogue of a capital, and truly valuable assemblage of Chinese drawings, paintings, natural and artificial curiosities: the property of A. E. Van Braam, Esq.: Chief of the direction of the Dutch East India Company at Canton, and second in the Dutch Embassy, to the Court of Peking, in the years 1794 and 1795, of which, Mr. Van Braam will speedily publish an authentic account: the whole of which will be sold by auction, by Mr. Christie, at his Great Room, Pall Mall, on Friday, February the 15th, 1799, at one o'clock. London: Mr. Christie, 1799.

⁵² DOWNING, *The Fan-qui in China*, vol. I, p. 25; and pp. 222-223.

Westerners of his time and several street scenes and landscapes of Macao⁵³. According to Artprice, he ranks 3050 among the best-sold artists at auctions, and the United Kingdom continues to be the main market for his art⁵⁴.

On the 26th of January of 2020, the London Auction House Bonhams 'Travel and Exploration Sale' auctioned the two rare landscapes of Macao that were 'A view looking towards the gardens of the Casa, with figures in the foregrounds', and 'The Grotto of Camões, Macao' by George Chinnery. They formed the top lot of this sale, reaching one of the highest values ever achieved by Chinnery's paintings: £93,813 and £87,563, respectively⁵⁵.

Artprice lists twelve auctions with works by Marciano António Baptista, mostly in the category of drawing/ watercolor, between 1988 and 2023⁵⁶. His oil on canvas painting of the Chinese Tanka girl with Chinese figures in the background after George Chinnery sold in 2017 reached + 149% above the mid-estimate price⁵⁷.

South China port views in gouache on paper attributed to Tingqua (also called Guan Liangchan or Tingua, 1809 – 1870) and his workshop have been

⁵³ Artnet – George Chinnery. Available at: <https://www.artnet.com/artists/george-chinnery/3?type=paintings>. Accessed: 17th April 2025.

⁵⁴ Artprice – George Chinnery. Available at: <https://www.artprice.com/artist/5623/george-chinnery?cl=en#>. Accessed: 17th April 2025.

⁵⁵ Bonhams –Travel & Exploration/ Lot 93 George Chinnery RHA – A view of Macau looking towards the gardens of the Casa, with figures in the foreground. Available at: <https://www.bonhams.com/auction/25707/lot/93/george-chinnery-rha-tipperary-1774-1852-macau-a-view-of-macau-looking-towards-the-gardens-of-the-casa-with-figures-in-the-foreground/>. Accessed: 17th April 2025; and Bonhams –Travel & Exploration/ Lot 94 George Chinnery RHA – Macau the Grotto of Camões. Available at: <https://www.bonhams.com/auction/25707/lot/94/george-chinnery-rha-tipperary-1774-1852-macau-the-grotto-of-camoes-macau/>. Accessed: 17th April 2025.

⁵⁶ Artprice – Marciano António Baptista. Available at: <https://www.artprice.com/artist/74975/marciano-antonio-baptista>. Accessed: 17th April 2025.

⁵⁷ Christies. China Trade Paintings: Selections from the Kelton Collection. Lam Qua after George Chinnery, A Sampam Girl of Macao. Available at: <https://www.christies.com/lot/lamqua-fl1820-1860-after-george-chinnery-a-sampan-6231150/?intObjectID=6231150&lid=1>. Accessed: 17th April 2025.

regularly offered to sale since 1988⁵⁸. In 2024, a view Macao from the north and dated 1845 – 1855 was sold for \$2500⁵⁹.

In January 2020 Sotheby's – Paris auctioned the rare and impressive painting of Praia Grande attributed to Sunqua. Its final price was \$112,500, more than doubling the estimated highest price of \$50,000⁶⁰. More recently, in November 2024 Bonhams - London sold Sunqua's oil on canvas painting depicting an eye bird's view of Macao dated around 1830 for \$15 323,79⁶¹.

Conclusion

To conclude, Macao Trade Paintings represent a small yet significant collection of artworks created over a relatively brief period of fifty years. They serve as a unique example of glocalized art, with Western patrons involved in the China Trade—particularly Americans, British, and Dutch— acting as main patrons. Members of the Chinese and other well-off communities in Macao followed suit. While the Portuguese imprint in iconography is characteristic of these paintings, the interest from Portuguese patrons in commissioning these pieces remained, nevertheless, marginal. Their complex fusion of Western cultural and artistic traditions, along with diverse subjects, owes much to

⁵⁸ Invaluable-Tingqua sold at Auction prices. https://www.invaluable.com/artist/tingqua-4z0qi4zecu/sold-at-auction-prices/?srsltid=AfmBOooF0ZN0R1IMdTFhj4_piW7cGClx-rx03bzAi5WJUcSn1Ye2BnXY. Accessed: 17th April 2025;

⁵⁹ Arrader Galleries – Tingqua and his Studio. View of Macao from the north. Gouache on paper, c. 1845 - 1855. Available at https://aradergalleries.com/products/tingqua-and-his-studio-macao-from-the-north?srsltid=AfmBOopq6CIvyA2506qRU61BIL-GjtYUvsZVpdkjKhVMtDDYs_wpBqAQ. Accessed 17th April 2025.

⁶⁰ Sotheby's. Sunqua (attr.). (1830- 1870). Macao counter views. Qing dynasty, middle of the 19th century; 清十九世紀中期 (傳) 新呱 (1830-1870) 澳門商行景 布面. Available at: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/asian-arts-5000-years/attributed-to-sunqua-1830-1870-macao-counters-view> (Accessed: 12 September 2024).

⁶¹ Bonhams. Lot 153. Sunqua. Macau: a bird's eye view. Available at: <https://www.bonhams.com/auction/29424/lot/153/sunqua-active-1830-1870-macau-a-birds-eye-view-circa-1830/>. Accessed: 17th April 2025.

commissions and artists operating beyond Macao, a phenomenon that warrants deeper research.

The production and circulation of Macao Trade Paintings were intricately bound up with Macao's role as a satellite city of Canton within the context of the Canton Trade System. This quite small number of paintings constitutes a fascinating multidisciplinary record of the West-East historical, sociological, cultural, and artistic exchange created by trade involving China and Europe and China and USA between the 18th and the 19th centuries.

Paintings by artists such as George Chinnery, reputed Chinese painters and workshops, as well as Western travel artists and those who never visited Macao decisively to glocalize this production, exhibiting them during their lifetimes and achieved successful sales. Thus, Macao Trade Paintings entered global art circuits that interconnected Asia with the West, including Europe, the United States, and even South America, serving as both trade commodities and souvenirs. This global circulation and production marked a shift from peripheral art creation to a new centrality within the art world. Moreover, these paintings continue to hold significant value in the early 21st - century art market.

Recebido em: 20/02/25 – Aceito em: 15/04/25

Manuscript source

British Library, Add. Ms. 19,301

Bibliographic references

Artnet – George Chinnery. Available at: <https://www.artnet.com/artists/george-chinnery/3?type=paintings>. Accessed: 17th April 2025.

Artprice – George Chinnery. Available at:
<https://www.artprice.com/artist/5623/george-chinnery?cl=en#>. Accessed: 17th
April 2025.

Artprice – Marciano António Baptista (1826-1896).
Available at <https://www.artprice.com/artist/74975/marciano-antonio-baptista> .
Accessed: 17th April 2025.

Arrader Galleries – Tingqua and his Studio. View of Macao from the north.
Gouache on paper, c. 1845 - 1855. Available
at https://aradergalleries.com/products/tingqua-and-his-studio-macao-from-the-north?srltid=AfmBOopq6CIvyA2506qRU61BIL-GjtYUvsZVpdkjKhVMtDDYs_wpBqAQ. Accessed: 17th April 2025.

BAILEY, Kate; BELLESIA, Sonia and BURGIO, Lucia, Chinese export
paintings, Conservation Journal, Autumn 2014, issue 62, Autumn 2014. ISSN
0967-2273. Available: <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/autumn-2014-issue-62/chinese-export-paintings/>. Accessed: 17th April
2025.

Bonhams –Travel & Exploration/ Lot 93 George Chinnery RHA – A view of
Macau looking towards the gardens of the Casa, with figures in the foreground.
Available at: <https://www.bonhams.com/auction/25707/lot/93/george-chinnery-rha-tipperary-1774-1852-macau-a-view-of-macau-looking-towards-the-gardens-of-the-casa-with-figures-in-the-foreground/>. (Accessed: 17th April 2025)

Bonhams –Travel & Exploration/ Lot 94 George Chinnery RHA – Macau the
Grotto of Camões. Available at:
<https://www.bonhams.com/auction/25707/lot/94/george-chinnery-rha-tipperary-1774-1852-macau-the-grotto-of-camoes-macau/> . Accessed: 17th April 2025)
BONHAMS. Lot. 153. Sunqua. Macau: a birds eye view Available at:
<https://www.bonhams.com/auction/29424/lot/153/sunqua-active-1830-1870-macau-a-birds-eye-view-circa-1830/>. Accessed: 17th April 2025

CHRISTIES. China Trade Paintings: Selections from the Kelton Collection. Lam Qua after
George Chinnery, A Sampam Girl of Macao. Available at:
<https://www.christies.com/lot/lamqua-fl1820-1860-after-george-chinnery-a-sampan-6231150/?intObjectID=6231150&lid=1>. Accessed: 17th April 2025.

BURFORD, Robert. *Description of a view of Macao in China: now exhibiting at the Panorama, Leicester Square; painted by the proprietor Robert Burford*. London: Geo Nichols, 1840.

Catalogue of pictures in the Athenaeum Gallery. Boston: Athenaeum Gallery, 1829.

CONNER, Patrick. *The China trade, 1600-1860*. London: Royal Pavilion, Art Gallery and Museum, 1986.

CONNER, Patrick. *George Chinnery: 1774-1852: Artist of India and the China Coast*. Woodbridge, Suffolk, England: Antique Collectors' Club Ltd, 1993.

CONNER, Patrick. "Canton and Macau: early Chinese images of the European Settlements." In HARDING, Richard, JARVIS, Adrian, and KENNERLEY, Alston (ed.). *British ships in the China Seas: 1700 to the present day*. Liverpool: National Museums Liverpool, 2004, pp. 249-255.

CONNER, P. (2009). *The hongos of Canton: Western merchants in South China 1700 - 1900, as seen in Chinese export paintings*. London: Martyn Gregory.

CONNER, Patrick. *The flamboyant Chinnery: an English artist in India and in China*. Bangkok: River Books, 2011.

COWELL. Chris. *Edward Ashworth, Artist & Architect: fourteen original watercolour studies of Hong Kong & Macau, 1844-46. A recently discovered suite of drawings, early depictions of southern China made shortly after the Opium War Offered for sale by Hordern House*. Sydney: Hordern House, 2011.

CHRISTIE, James *A catalogue of a capital, and truly valuable assemblage of Chinese drawings, paintings, natural and artificial curiosities: the property of A. E. Van Braam, Esq.: Chief of the direction of the Dutch East India Company at Canton, and second in the Dutch Embassy, to the Court of Pekin, in the years 1794 and 1795, of which, Mr. Van Braam will speedily publish an authentic account: the whole of which will be sold by auction, by Mr. Christie, at his Great Room, Pall Mall, on Friday, February the 15th, 1799, at one o'clock*. London: Mr. Christie, 1799.

CROSSMAN, Carl L. *The China Trade: Export Paintings, Furniture, Silver and Other Objects*. Princeton: Pyne Press, 1972.

DOBKIN. Josephine C. 'Chinnery and Houqua: Questions of Attribution', *Metropolitan Museum Journal*, 48, 2013, pp. 205-216.

DOWNING, Charles Togwood. *The Fan-qui in China: or the Fan-Qui's visit to the Celestial Empire, in 1836-7*. Philadelphia: Lea & Blanchard, 1838.

ETPISON, Mandy Thijssen, and DUPONT, Constance. *Palau in Europe*. Palau: Etpison Museum, 2017.

GREGORY, Martyn. *Revealing the East: historical pictures by Chinese and Western artists (1750 – 1950)*. London: The Martyn Gregory Gallery, 2013-2014.

GUILLÉN-NUÑEZ, César, and PIRES, António Pedro. 翻譯 馬西安諾.巴普蒂斯塔與他的藝術 = *Marciano Baptista e a sua arte* = *Marciano Baptista and his art*. Macau: Museum of Art, 1990.

GRIFFIN, Katherine H. and DRUMMEY Peter. Manuscripts on the American China Trade at the Massachusetts Historical Society. In: *Massachusetts Historical Society Proceedings*. Boston, Massachusetts: Massachusetts Historical Society, 1988, vol. 100, pp. 128-139. ISBN: 0934909261

HADDAD, John Roggers. *The Romance of China: excursions to China in U. S. culture, 1776-1878*. New York: Columbia University Press, 2008.

HEDDE, Isidore. *Étude Pratique du Commerce d'exportation de la Chine*. Paris: Ed. Renard, A. Haussmann and N. Rondot, 1848.

HILLARD, Hillary Low. *Lights and Shadows of a Macau Life: The Journal of Harriett Low*, London: Travelling Spinster Paperback, 2002.

HUNTER, William C. *Bits of Old China*. London: Kegan Paul, Trench & Co, 1885.

HUTCHEON, Robin. George *Chinnery*. Hong Kong: FormAsia, 1989.

Invaluable-Tingqua sold at Auction prices. Available at: https://www.invaluable.com/artist/tingqua-4z0qi4zecu/sold-at-auction-prices/?srsltid=AfmBOooF0ZN0R1IMdTFhj4_piW7cGCIX-rx03bzAi5WJUCSn1Ye2BnXY. Accessed: 17th April 2025.

ITIER, Mr. Jules. *Journal d'un voyage en Chine en 1843, 1844, 1845, 1846*. À Paris, chez Dauvin et Fontaine, 1848-1853, 3 vols.

JOURDAIN, Margareth and JENYNS, R. Soame (1950). *Chinese Export Art in the Eighteenth Century*. London: Country Life, and New York: Charles Scribner's Sons.

JUNEJA, Monika. *Can art history be made global?*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2023.

KAUFMANN, Thomas daCosta; DOSSIN, Catherine; and JOYEUX-PRUNETT, Béatrice. Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History'. In KAUFMANN, Thomas daCosta; DOSSIN, Catherine; and JOYEUX-PRUNETT, Béatrice. (ed.). *Circulations in the Global History of Art*. New York: Routledge, 2015, p. 1.1-23.

KAUFMANN, Thomas daCosta; and R. Pilliod (2019). 'Ethical issues in practice: forming a canon of global art'. *Proceedings of the 34th World Congress of Art History*. Beijing: The Commercial Press. Vol. 3: 2191-2199.

LANGDON, William B. *"Ten thousand Chinese things." A descriptive catalogue of the Chinese Collection, now exhibiting at St. George's Place, Hyde Park Corner; with condensed accounts of the genius, government, history, literature, agriculture, arts, trade, manners, customs, and social life of the people of the Celestial empire*. London: Printed for the proprietor [N. Dunn], 1844.

LAVOLLÉE, Charles Hubert. *Voyage en Chine: Ténériffe.-- Rio-Janeiro.-- Le cap.— Ille Borbon.--Malacca.--Singapore.--Manille.--Macau.--Canton. — Ports chinois.-- Cochinchine.— Java*. Paris: Just Rouvier and A. Ledoyen, 1852.

MILNES, William Charles. *Life in China*. London: Routledge, 1857.

MOK, Maria K.w. and VAN DYKE, P. (2015). *Images of Canton Trade, 1760-1822): reading history in art*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
MORRISON, John Robert. *A Chinese Commercial Guide, consisting of a collection of details respecting foreign trade in China*. Canton: Albion Press, 1834.

MORRISON, John Robert. *A Chinese Commercial Guide*. Macao: Samuel Wells, second edition, 1844.

MORRISON, John Robert. *Chinese commercial guide: consisting of a collection of details and regulations respecting foreign trade in China*. Canton: Office of the Chinese Repository, third edition, 1848.

ORANGE, John. *The Chater collection pictures relating to China, Hong Kong, Macao, 1655-1860; with historical and descriptive letterpresses*. London: Thornton Butterworth, 1924.

PERDUE. P. C. The Rise and Fall of the Canton Trade System - III Canton & Hong Kong. MIT -Visualizing Cultures 2009. Available at: https://visualizingcultures.mit.edu/rise_fall_canton_01/pdf/cw03_essay.pdf

Accessed: 17th April 2025

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge, 2003.

PUGA, Rogério Manuel. *To the Farthest Gulf for the wealth of India – Representações de Macau no Peabody Essex Museum (Salem)*. Macau: Fundação de Macau, 2023.

Sotheby's. Sunqua (attr.). (1830- 1870). Macao counter views. Qing dynasty, middle of the 19th century;| 清十九世紀中期 (傳) 新呱 (1830-1870) 澳門商行景 布面油畫. Available at: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/asian-arts-5000-years/attributed-to-sunqua-1830-1870-macao-counters-view> (Accessed: 12 September 2024).

TIFFANY, Osmond. *The Canton Chinese, or The American's sojourn in the Celestial empire*. Boston and Cambridge: James Munroe and Company, 1848.

TILLOTSON. Gilles Henry Rupert. *Fan Kwae pictures: Paintings and drawings by George Chinnery and other artists in the collection of the Hong Kong and Shanghai Banking Corporation*. London: Spink for the Corporation, 1987.

WILLIAMS, Samuel Wells. *A Chinese Commercial Guide. Consisting of a Collection of Details Respecting Foreign Trade in China*. Canton Third Edition. 1848.

WILLIAMS, Samuel Wells. *The Chinese Commercial Guide, Containing Treaties, Tariffs, Regulations, Tables, Etc: Useful in the Trade to China & Eastern Asia; with an Appendix of Sailing Directions for Those Seas and Coasts*. Hong Kong: Shorthede, 1863.

WILLIAMS, Samuel Wells. *The Middle Kingdom: A Survey of the Geography, Government, Education, Social Life, Arts, Religion, etc. of the Chinese Empire and Its Inhabitants*. New York: Wiley and Putman, 1848, 2 vols.

WILLIAMS, Samuel Wells. *A Chinese Commercial Guide: Consisting of a Collection of Details and Regulations Respecting Foreign Trade with China, Sailing Directions, Tables, &c.* Canton: Office of the Chinese Repository, 1856.

WINES, Enoch Cobb. *A peep at China in Mr. Dunn's Chinese Collection with miscellaneous notices relating to the institutions and customs of the Chinese and their intercourse with them.* Philadelphia: Nathan Dunn, 1839.

WOOD, William Maxwell. *Fankwei; or the San Jacinto in the Seas of India, China and Japan.* New York: Harper & Brothers, 1859.

VAN DER POEL, Rosalien. *Made for trade - Made in China. Chinese export paintings in Dutch collections: art and commodity.* PhD Thesis presented at the Universiteit Leiden, 2016.

VAN DYKE, Paul Arthur. *The Canton Trade: Life and Enterprise on the China Coast, 1700 – 1845.* Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007.

VAN DYKE, Paul Arthur. *Merchants of Canton and Macau. Politics and Strategies in Eighteenth-Century Chinese Trade.* Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011.

VAN DYKE, Paul Arthur. *Merchants of Canton and Macao. Success and Failure in Eighteenth-Century Chinese Trade.* Hong Kong: Hong Kong University Press, 2016.

VAN DYKE, Paul Arthur and SCHOPP, Susan. Introduction. In VAN DYKE, Paul Arthur and SCHOPP, Susan (ed.). *The Private Side of the Canton Trade, 1700–1840 Beyond the Companies (廣州貿易史 (1700–1840) : 公司與商行以外的私營商人.* Hong Kong: Hong Kong University Press, 2018, p. 1- 6.

VIDAL, Frédéric. OS PRIMÓRDIOS DO TURISMO EM MACAU E CANTÃO NO SÉCULO XIX: DO TERRITÓRIO DE FRONTEIRA AO LUGAR URBANO. In *Plural – Revista de Ciências Sociais Universidade de São Paulo*, São Paulo, vol. 23, n. 2, pp.17-23, 2016. ISSN 2176-8099 (digital). Available at: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/125108>. Accessed: 17th2025.

A América Portuguesa e a salvaguarda do patrimônio no período colonial: 1721-1822

Portuguese America and heritage safeguarding in colonial times:
1721-1822

Danilo Matoso Macedo¹

Resumo

O termo “Patrimônio Cultural” abrange um vasto leque de tradições culturais, jurídicas e institucionais. Este artigo tem como objetivo explorar alguns desses conceitos e práticas tal como foram adotados no Brasil colonial. A partir do interesse pelas Antiguidades, traçamos a influência do sistema jurídico português, que estava profundamente enraizado no Direito Romano. Essa influência levou ao desenvolvimento de legislação e instituições diretamente envolvidas na conservação do patrimônio cultural. A reconstrução de Lisboa, e o estabelecimento de academias e museus em Portugal desempenharam papéis cruciais na moldagem dessas práticas, que ganharam renovada importância no Brasil durante o período em que a Corte Portuguesa residiu no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Arquitetura; Patrimônio Cultural; Arte; Direito Português.

Abstract

The term “Cultural Heritage” encompasses a broad array of cultural, legal, and institutional traditions. This article aims to explore some of these concepts and practices as they were embraced in colonial Brazil. Beginning with an interest in Antiquities, we trace the influence of the Portuguese legal system, which was deeply rooted in Roman Law. This influence led to the development of legislation and institutions directly involved in the conservation of cultural

¹ Câmara dos Deputados / Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília / correio@danilo.arq.br / ORCID 0009-0008-4670-9812. Uma versão reduzida deste artigo foi publicada em inglês como “Portuguese America and Heritage Safeguarding in Colonial Times (1721-1822)” na revista ARTis ON, n.15, 2024.

heritage. The reconstruction of Lisbon, and the establishment of academies and museums in Portugal played pivotal roles in shaping these practices, which gained renewed significance in Brazil during the period when the Portuguese Court resided in Rio de Janeiro.

Keywords: Architecture; Cultural Heritage; Art; Portuguese Law.

O conceito de Patrimônio Cultural não é nem universal nem estático. Assim, tratar de “salv guarda do Patrimônio no período colonial” brasileiro implica buscar múltiplos conceitos, valores, práticas e objetos — substancialmente diferentes do atuais — que precederam o que hoje é entendido no país como *Patrimônio Cultural*². O gosto pelas antiguidades romanas clássicas, por exemplo, data do final da Idade Média, e estava muito vivo em intelectuais do século 16³, como João de Barros (1496-1570), André de Resende (c.1500-1573) e Diogo Mendes de Vasconcelos (1523-1599), Damião de Góis (1502-1574); bem como em pintores como Francisco de Holanda (1517-1584)

² A História Eclesiástica, embora indubitavelmente conectada à preservação do Patrimônio Cultural, possui uma tradição distinta que foi excluída deste estudo em prol da concisão e do foco em políticas públicas civis diretamente relacionadas ao tema. Consequentemente, não discutiremos as regulamentações do Direito Canônico ou as contribuições de historiadores como Simão de Vasconcelos (1597-1671), João Filipe Bettendorff (1625-1698), Vicente do Salvador (1636-1639) ou Monsenhor Pizarro (1753-1730).

³ *Libri Quatuor de antiqvitatibvs lvsitaniae* à Lucio Andrea Resendio olim inchoati, & à Iacobo Menoetio Vasconcello recogniti atque absoluti. Accessit liber quintus de antiquitate minicipij Eboensis, ab eodem Vasconcello conscriptus, quo etiam autore, secundus tomus quinque alios libros continens, cito, deo opt. max. fauente, in lucem prodibit. Permittente regia maiestate, & supremo sacro sanctae inquisitionis senatu, cum priuilegio ad decennium. Excudebat Martinus Burgensis academia typographus. Eborae anno 1593. *Libro das antiguidades e cousas notauéis de antre Douro e Minho, e de outras m[ui]tas de España e Portugal*. Por João de Barros. Composto no an[n]o de 1549. [manuscrito] *Vrbis Olisiponis descriptio* per Damianvm Goem eqvitem lvsitanum, In qua obiter tractantur nõ nulla de Indica nauigatione, per Græcos, et Pœnos et Lusitanos, diuersis temporibus inculcata. 1554. [Colofão:] Eborae, apvd Andream Burgensem, typographũ illustrissimi p[ri]ncipis Henrici Infantis Portugalliae. S. R. E. CArdinalis, acaplice sedis Legati a latere. Permissa est editio a reuerendo patre fratre Gaspare de Regib9. S. Theologie doctore ac heretice prauitatis inquisitore. Mense octobri. 1554. Os manuscritos de Francisco de Holanda seriam impressos, a partir de cópias, somente a partir do século 19 (i.e. HOLANDA, Francisco de, *Da pintura antiga*, [Lisboa]: Livros Horizonte, 1984).

ou, mais tarde, Félix da Costa (1639-1712)⁴. Esse gosto historicista, por assim dizer, tornou-se um estilo completo, nomeado muito mais tarde como “Arquitetura Chã Portuguesa”.⁵

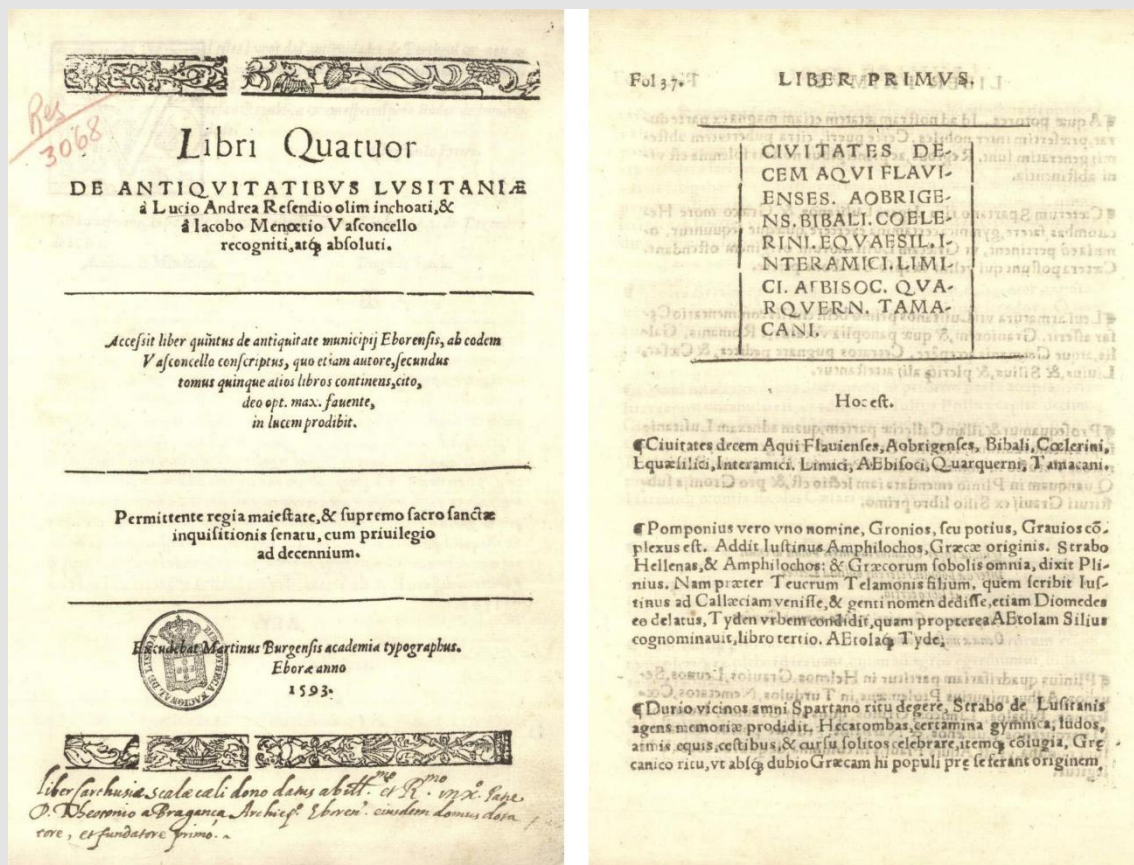


Fig. 01. André de Resende (c.1500-1573). *Libri Quatuor de antiqvitatibvs lvsitanicæ* [...]. Eboræ: Excudebat Martinus Burgensis, 1593. Folha de rosto e l.1/fol.37; (Biblioteca Nacional de Portugal).

A Coroa proibia terminantemente a produção de impressos na América Portuguesa no período colonial até 1808, e aqueles livros hoje conhecidos como *tratados clássicos*⁶ eram escassos. A cultura arquitetônica circulava principalmente através de outros gêneros literários, sendo os mais prevalentes os

⁴ COSTA, Felix da, *The Antiquity of the Art of Painting*, New Haven; London: Yale University Press, 1967.

⁵ Termo de Júlio de Castilho, citado por KUBLER, George, *Portuguese plain architecture: between spices and diamonds, 1521-1706*, Middletown: Wesleyan University Press, 1972, XV.

⁶ Cf. LAMERS-SCHÜTZE, Petra (Org.), *Teoria da arquitetura : do renascimento até aos nossos dias : 117 tratados apresentados em 89 estudos*, Köln: Taschen, 2003.

textos jurídicos e religiosos⁷. O interesse pela Antiguidade Clássica estava intimamente ligado ao ressurgimento do Direito Romano clássico, o qual forneceu uma sólida base conceitual para o Estado nacional emergente. Este desenvolvimento foi impulsionado pelos avanços no comércio e nas tecnologias de navegação que apoiaram a expansão colonial. Muitos princípios encontrados em obras como o *Corpus Juris Civilis* (529-534 d.C.), compilado pelo Imperador Justiniano, foram incorporados nas *Ordenações Filipinas* (1603). Estas *Ordenações* constituíam o código legal português, emitido por Filipe II de Espanha em 1603 durante a União Ibérica, e certos elementos permaneceram em vigor no Brasil até o início do século XX.

Patrimônio, o direito administrativo e o direito das coisas

As Ordenações, junto a várias *leis extravagantes* [Atos, Decretos, Alvarás, Regimentos etc.] desempenharam um papel significativo no que pode ser considerada uma “administração judicial” dos territórios coloniais.⁸ Esses documentos legais, amplamente impressos e distribuídos, introduziram práticas e princípios importantes de origem clássica, enraizados no “Direito das Coisas” romano, ou *Jure de Rebus*.⁹ De acordo com essa estrutura legal, “a *res humani juris* era também dividida em duas classes, *res privatae* e *publica*, conforme pertencessem ou não a pessoas privadas [...], enquanto entre as *publicae* distinguimos especialmente a *res fisci* ou *aerarii* (pertencente ao tesouro)”¹⁰. Na

⁷ Cf. MACEDO, Danilo Matoso, *Biblioteca brasileira de Arquitetura: 1551-1750*, Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

⁸ Cf. SCHWARTZ, Stuart B., *Burocracia e sociedade no Brasil colonial : o Tribunal Superior da Bahia e seus desembargadores*, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

⁹ Cf. HADLEY, James, *Introduction to Roman Law: in twelve academical lectures*, New York: D. Appleton And Company, 1902, p. 154–206.

¹⁰ “The *res humani juris* are also divided into two classes, *res privatae* and *publicae*, according as they do or not belong to private persons [...], while among the *publicae* we distinguish especially the *res fisci* or *aerarii*” (*Ibid.*, p. 155–158).

tradição portuguesa, isso implicava o registo detalhado da propriedade real¹¹ através de Livros conhecidos como *Livros do Tombo*¹². Consequentemente, no Brasil contemporâneo, o termo *Tombar* significa declarar um bem como Patrimônio Cultural.

¹¹ Cf. PORTUGAL, Código Philippino, ou, Ordenações e leis do Reino de Portugal : recopiladas por mandado d’El-Rey D. Philippe I, 14. ed. Rio de Janeiro: Typographia do Instituto Philomathico, 1870, l. 2, tit. 26. O Capítulo CCXXXVII dos Regimentos e Ordenações da Fazenda, de 17 de outubro de 1516 (SOUSA, José Roberto Monteiro de Campos, Systema, ou collecção dos regimentos Reaes, contém os regimentos pertencentes á [Administração da] Fazenda Real [Justiças, e Militares]. Agora novamente reimpressos, e accrescentados com todas as Leys, Alvarás, Decretos, Avisos, que se ampliáráo, limitáráo, declaráráo, recomaendáráo, e derogáráo os mesmos Regimentos nas partes, ou §§., que se apolíráo, e tambem se lhe ajuntao outros mais, que faltavao até ao presente Reinado., 2. ed. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno; Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira; Na Typografia Lacerdina, 1785–1818, p. 1/141) lista “Dos Direitos Reaes, que aos Reys pertencem haver em seus Reinos por Direito Commum”.

¹² “Torre do Tombo” era a parte do Castelo de São Jorge que abrigava o Arquivo Real, o que, por sua vez, deu origem à expressão portuguesa *Tombar* como um registo de propriedade pública. De acordo com Alberto Carlos de Menezes: “O Catálogo, descripção, ou relação de fazendas, propriedades, direito, patrimonio, Morgados, Commendas, e Almoxarifados, designando o local, confrontações, limites, estremas, e marcos com a sua medição; documentando os Titulos da sua aquisição originaria, ou secundariante com provas do Diminio [sic], e posse legal por Instrumentos reconhecidos em pública fôrma, constitue o processo forense, a que chamamos Tombo” (MENEZES, Alberto Carlos de, *Pratica dos tombos, e segunda parte annexa aos juizos divisorios, que contém medições, marcações dos bens da coroa, fazenda real, bens das ordens militares, ou commendas, morgados, capellas, bens de concelhos, corporações ecclesiasticas, confrarias, hospitaes e de casas particulares; até ao proprietario, e lavrador de menor terreno, com a agrimensura, processo judicial, e formulario dos livros do tombo: o regimento do tombo dos bens da coroa, e real fazenda, e os alvarás de comissão, para tombar, analizados, e notados: são classificados os bens, e direitos da casa real conforme a sua natureza, dignidade e caracter: apresenta-se huma tabella das rendas fiscaes do reino.*, 2. ed. Lisboa: Typ. de Antonio José da Rocha – aos Martires, n.13, 1843, p. 3).



Fig. 02. Ordenações, e leis do Reino de Portugal: Recopiladas per mandado do Mvito Alto Catholico & poderoso Rei Dom Pilippe o Pri.º. Lisboa: Mosteº de S. Vicente Camara Real de S. Magde da ordem dos Conegos Regulares por Pedro Carsbeeck, 1603. Folha de rosto e capítulo dos Almotacés: Edificios e servidões; (Biblioteca Nacional de Portugal).

Os próprios da Coroa incluíam também o que hoje é considerado Patrimônio Natural. Áreas como *coutadas* (reservas reais de caça),¹³ *liziras* e *paús* (margens de rios e lagos) eram protegidas e exigiam licenças específicas para sua exploração.¹⁴ Além disso, certas espécies de árvores que forneciam madeira valiosa eram legalmente salvaguardadas — as chamadas “madeiras de lei”.¹⁵ A conservação da propriedade real estava sujeita a regulamentação

¹³ PORTUGAL, *Codigo Philippino*, l. 5, tit. 91.

¹⁴ Cf. Regimento das Liziras, e paus em: SOUSA, *Systema, ou collecção dos regimentos Reaes*, p. 2/289.

¹⁵ Cf. MACEDO, *Biblioteca brasileira de Arquitetura*, p. 344–346.

rigorosa, assim como as obras de construção públicas em geral.¹⁶ Essas leis garantiam a gestão e a conservação dos bens sob controle real.

O conceito de “servidão”, que abrange direitos na propriedade alheia [*jura in re aliena*], foi plenamente incorporado ao direito português, refletindo a estrutura jurídica romana. As servidões são consideradas “coisas incorpóreas” (ou direitos) anexadas a propriedades, e frequentemente impunham restrições a demolições, novas construções e regulavam até mesmo reconstruções. Manoel de Almeida e Sousa de Lobão esclarece:

as servidões activas, competentes a qualquer edificio, se conservão habitualmente, ainda que o edificio dominante padeça total demolição, conservado-se pela sua area. Por mais que hum edificio esteja demolido por muitos annos; elle conserva o direito das suas antigas, e activas servidões urbanas, ainda que sem uso; em quanto o senhor do predio serviente não obra algum facto directamente opposto a essa antiga servidão¹⁷.

Francisco de Paula Dias de Andrade enumera “13 servidões¹⁸, sendo 9 afirmativas e 5 negativas”.

Eram servidões positivas ou afirmativas:

¹⁶ Cf. PORTUGAL, *Codigo Philippino*, l. 1, tit. 58, §13 e L.1, tit. 74, §11 et passim; ver também “Provisão do que devem observar os Corregedores nas obras da pontes, de 18 jun.1605” em: SILVA, José Justino de Andrade e, *Collecção chronologica da legislação portugueza compilada e annotada por José Justino de Andrade e Silva Bacharel formado em Direito*, Lisboa: Imprensa de J. J. A. Silva; Imprensa de F. X. de Souza; Imprensa Nacional, 1854–1859, p. 1/132.

¹⁷ SOUSA DE LOBÃO, Manoel de Almeida e, *Tractado historico, encyclopedico, critico, practico, sobre todos os direitos relativos a cazas, quanto a’s materiais civis , e criminaes.*, Lisboa: Na Impressão Regia, 1817, p. 213 §.250; MACEDO, *Biblioteca brasileira de Arquitetura*, p. 132.

¹⁸ Nas *Institutas* do *Corpus Juris Civilis* constam: §1. Prædiorum urbanorum servitutes sunt, quæ aedificiis inhærent, ideo urbanorum prædiorum dictæ, quoniam ædificia omnia urbana prædia appellamus, etsi in villa ædificata sint. Item urbanorum prædiorum servitutes sunt hæ, ut vicinus onera vicini sustineat; ut in parietem ejus liceat vicinum immittere; ut stillicidium vel flumen recipiat quis in ædes suas vel in aream vel in cloacam, vel non recipiat; et ne altius tollat quis ædes suas, ne luminibus vicini officiat (GALISSET, C. M. (Org.), *Corpus Juris Civilis Academicum Parisiense; in quo Justiniani Institutiones, Gigesta, sive Pandectæ, codex, authenticæ seu novellæ constitutiones, et edicta comprehenduntur; præterea Leonis et aliorum Imperatorum novellæ constitutiones, canones sanctorum apostolorum, ac feudorum libri; hic editioni, com optimis quibusque collate nove accesserunt, sub titulo Juris Antejustiniane, Ulpiani fragmenta libri pegularim singularis, Pauli sententiarum libri V, breviora veterum jurisconsultorum fragmenta, ac gai institutionum commentarii IV: denique leges similes seque invicem illustrantes contrariæ, abrogatæ breviter votis indicantur*, 10. ed. Lutetiæ Parisiorum: A. Cotelle, Bibliopolam, via Dicta J. J. Rousseau, n° 51, 1878, Instit. lib.II tit.III §.1).

- 1ª - o escoamento de águas pluviais (*stillicidium avertendi*)
- 2ª - passagens e acessos (*itineris, vel aditus*)
- 3ª - apoio e transporte de cargas (*oneris ferendi*)
- 4ª - introdução e lançamento de materiais de construção (*tigni immittendi*)
- 5ª - remoção de lixo, de detritos (*projiciendi*)
- 6ª - abrigo (*protergendi*)
- 7ª - vista, panorama (*prospectus*)
- 8ª - luz iluminação (*luminum*)
- 9ª - elevação em maior altura (*altius tollendi*)

Consideravam-se servidões negativas:

- 1ª - não elevação a alturas superiores (*altius non tollendi*)
- 2ª - não impedimento de iluminação natural (*ne luminibus officiatur*)
- 3ª - não impedimento de vista ou panorama (*ne prospectui officiatur*)
- 4ª - não impedimento do escoamento de águas pluviais (*stillicidium non avertendi*)¹⁹.

Uma servidão podia ser estabelecida de duas formas, ambas relevantes para a compreensão moderna de patrimônio: “primeiro, por um ato de uma autoridade pública, segundo, através do decurso do tempo imemorial”.²⁰ Esta analogia também pode ser estendida à valoração, proteção e restauro de antigas servidões e do patrimônio cultural atual. O processo de tombamento de uma propriedade como patrimônio cultural pode ser visto como a criação de uma *Servidão Administrativa* que salvaguarda um interesse ou bem comum, “desmembrando o conteúdo do direito do proprietário” e que “afastará o proprietário, total ou parcialmente, da exclusividade de gozo de um dos seus elementos”²¹. Portanto, o conceito de reservar legalmente a propriedade pelo seu

¹⁹ ANDRADE, Francisco de Paula Dias de, *Subsídios para o estudo da influência da legislação na ordenação e na arquitetura das cidades brasileiras*, São Paulo: Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, [s.d.], p. 63–64.

²⁰ “Duobus modis via publica constituit valet, primo ab habente publicam actoritatem, secundò por tantum temporis spatium, que quo nõ extet memoria” (FERREYRA, Emmanuele Alvares, *Tractatus de novorum operum ædificationibus, eorumque nuntiationibus, et adversus construere volentes in alterius præjudicium in sex libris distributus, in duosque tomos divisus. [...] ad hodiernam praxim plenissimè delucidèque non modo, non fine magno labore, & experientia digestum, sed summo studio explicatum, atque decisum. Cum summariis, duplicique indice, altero discursuum, altero rerum singularium locupletissimo. Ad commentaria nostræ ordinationis lib. I Tit. LXVIII. §. XXII/ & seqq. et lib. III. Tit. LXXXVIII. §. IV.*, Portucal: Apud Domicum de Serqueyra Costa, 1750, l. 1 D. VII, §. 4).

²¹ Sonia Rabello explica: “É, portanto, a servidão administrativa uma utilidade pública que afeta um bem como direito real, dando, por conseguinte, a titularidade desse direito ao sujeito que o constituiu – uma pessoa jurídica de direito público (ou ente delegado). Como em qualquer direito real, a servidão administrativa implicará desmembramento do conteúdo do

valor memorial não era inteiramente novo para os jurisconsultos portugueses, já familiarizados com os princípios do Direito Romano. Por exemplo, o *Codex Theodosianus* [Código Teodosiano] (429-438 d.C.) estabelecia que:

todas as edificações que foram construídas pelos antigos em templos ou noutros monumentos, para uso ou deleite público, não sejam de forma alguma destruídas ou pintadas por ninguém, de modo que o juiz que tal o decidir seja punido com uma multa de cinquenta libras de ouro; e os oficiais e contadores que obedecerem a tal ordem e a ela não resistirem por seu próprio juízo, estarão sujeitos ao castigo do bastão e terão as suas mãos decepadas, pois através delas os monumentos antigos que deveriam ser preservados são profanados²².

A preservação do patrimônio cultural e a reconstrução de Lisboa

Na Idade Moderna, a valoração e conservação do patrimônio cultural, tratados como bens de importância histórica foi instituída como política pública pelo *Alvará* de 20 de Agosto de 1721, juntamente com a criação da *Academia Real da Historia Portugueza Ecclesiastica, e Secular*. Esta lei seminal visava proteger as Antiguidades dos tempos antigos, estabelecendo que a partir de então:

nenhuma pessoa de qualquer estado, qualidade, e condição que seja, desfaça, ou destrua em todo, nem em parte qualquer edificio, que mostre ser daquelles tempos, ainda que em parte esteja arruinado, e da mesma sorte as Estatuas, Marmores, e Cippos, em que estiverem esculpidas algumas figuras, ou tiverem letreiros Fenices, Gregos, Romanos, Goticos, Arabicos, ou Laminas, ou Chapas de qualquer metal, que contiverem os ditos letreiros, ou caracteres, como outro sim Medalhas, ou Moedas, que mostrarem ser daquelles tempos, nem dos

direito de proprietário; afastará o proprietário, total ou parcialmente, da titularidade exclusiva do desfrute de um dos seus elementos” (RABELLO, Sonia, *O Estado na preservação de bens culturais: o tombamento*, Rio de Janeiro: IPHAN, 2009, p. 133).

²² “Idcirco generali lege sancimus cuncta aedificia quaeve in templis aliisque monumentis a veteribus condita propter usum vel amoenitatem publicam subreperunt, ita a nullo destrui atque contingi, ut iudex, qui hoc fieri statuerit, quinquaginta librarum auri inlacione feriatur; adparitores vero atque numerarios, qui iubenti obtemperaverint et sua neutiquam suggestionem restiterint, fustuario supplicio subditos manuum quoque amissione truncandos, per quas servanda veterum monumenta temerantur” (MOMMSEN, Theodor *et al*, *Theodosiani libri XVI cum Constitutionibus Sirmondianis et Leges novellae ad Theodosianum pertinentes; consilio et auctoritate Academiae litterarum regiae borussicae ediderunt Th*, [s.l.]: Berolini, apud Weismannos, 1905, Nov. Maj. 4.1).

inferiores até o reinado do Senhor Rey D. Sebastião, nem encubraão, ou occultem algũa das sobreditas.²³

De acordo com aquele alvará, qualquer pessoa que danificasse, destruísse ou ocultasse as antiguidades estaria sujeita às mesmas penalidades aplicadas aos que derretiam moedas — inclusive à pena de morte. As Câmaras Municipais foram encarregadas de preservar essas antiguidades, reportando a sua existência à Academia ou enviando-as diretamente, caso fossem placas de metal gravadas. O Diretor e os Censores da Academia eram responsáveis pela sua conservação²⁴. Os numerosos registos das conferências realizadas na Academia durante os 15 anos seguintes indicam que este mecanismo foi posto em prática em certa medida a partir dessa época.

²³ Alvará de 20 ago. 1721, *Dá providencias sobre a Academia da Historia Portugueza*, in: ACADEMIA REAL DA HISTORIA PORTUGUEZA, *Collecçam dos documentos, estatutos, e memorias da Academia Real da Historia Portugueza*, Lisboa: Pascoal da Sylva; Joseph Antonio da Sylva, 1721–1736, v. 1.

²⁴ “e encarrego às Camaras das Cidades, e Villas deste Reyno, tenham muito particular cuidado em conservar, e guardar todas as antiguidades sobreditas, e de semelhante qualidade, que houver ao presente, ou ao diante se descobrirem nos limites do seu districto, e logo que se achar, ou descobrir alguma de novo, daraõ conta ao Secretario da dita Academia Real, para elle communicar ao Director, e censores, e mais Academicos; e o dito Director, e Censores com a noticia, que se lhe participar, poderaõ dar a providencia, que lhe parecer necessaria, para que se conserve o dito monumento assim descuberto; e se o que assim se achar, e descobrir novamente, forem Laminas de metal, Chapas, ou Medalhas, que tiverem figuras, ou caracteres, ou outro fim Moedas de ouro, prata, cobre, ou de qualquer outro metal, as poderaõ mandar comprar o Director, e Censores do procedido da consignaçaõ, que fuy servido dar para as despesas da dita Academia. E as pessoas de qualidade, que contravierem a esta minha disposiçaõ, desfazendo edificios daquelles Seculos, Estatuas, Marmores, Cippos, ou fundindo as Laminas, Chapas, Medalhas, e Moedas sobreditas, ou tambem deteriorando-as em fôrma, que se não possaõ conhecer as figuras, e caracteres, ou finalmente encobrando-as, e occultando-as, além de incorrerem no meu desagrado, experimentarãõ tambem a demonstraçaõ, que o caso pedir, e merecer a sua desattençaõ, negligencia, ou malicia; e as pessoas de inferior condiçaõ incorrerãõ nas penas impostas pela Ord. do liv.5. tit.12. §.5. aos que fundem moeda. E porque as que acharem algumas Laminas, Chapas, Medalhas, e Moedas antigas, as quereraõ vender, e reduzir a moeda corrente, as Camaras seraõ obrigadas a comprallas, e pagallas promptamente pelo seu justo valor, e as remeterãõ logo ao Secretario da A, que fazendo-as preferentes ao Director, e Censores, se mandará satisfazer às Camaras o seu custo”. (Alvará de 20 ago. 1721 in: *Ibid*)

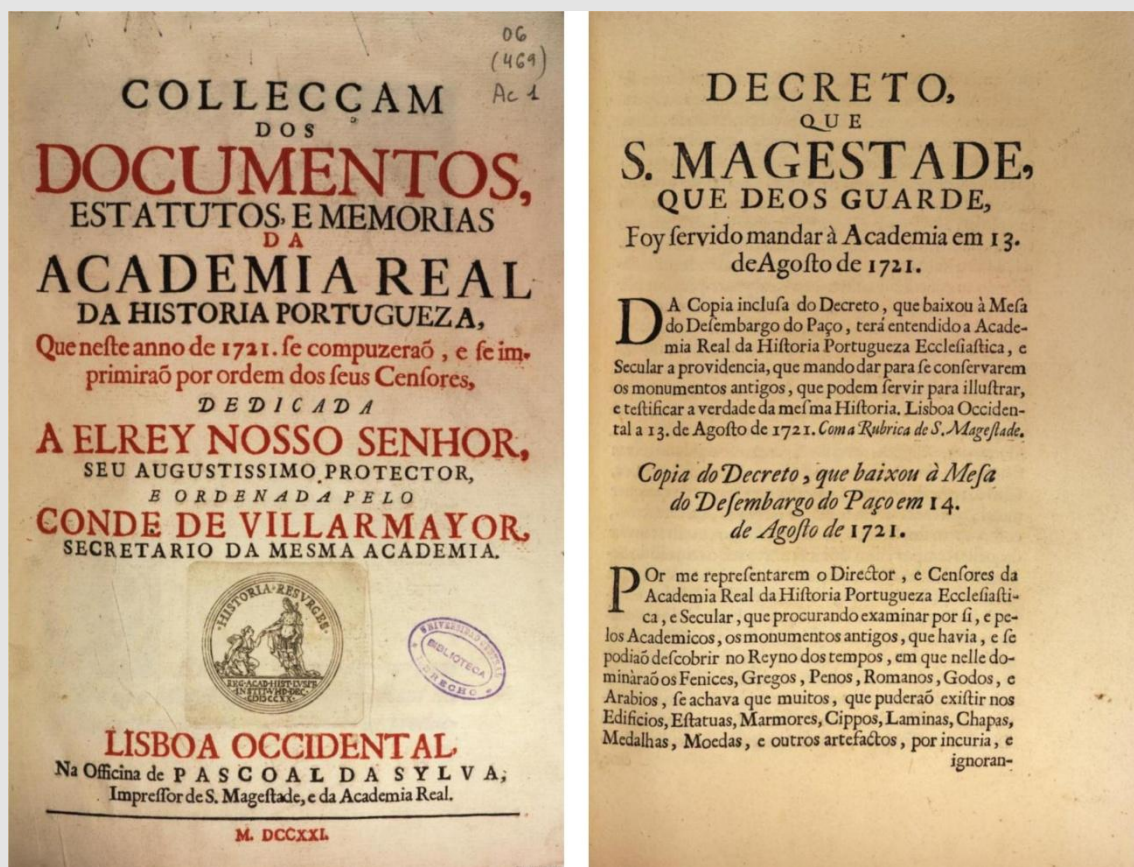


Fig. 03. *Collecçam dos documentos, estatutos, e memorias da Academia Real da Historia Portugueza* [...]. Lisboa Occidental, Na officina de Pascoal da Sylva, 1721. Folha de rosto e o “Alvará de 20 ago. 1721, Dá providencias sobre a Academia da Historia Portugueza; (Google Books; Universidad Complutense de Madrid).

O terremoto que devastou Lisboa em 1º de Novembro de 1755, seguido por um *tsunami* e um incêndio, induziu novos avanços cultura arquitetônica portuguesa, especialmente no que diz respeito à conservação e restauro dos edifícios remanescentes e a sua relação com os novos. Por exemplo, Mathias Ayres Ramos da Sylva de Eça (1705-1763), um intelectual brasileiro, formulou seu *Problema de Architectura Civil* — publicado em 1770 pelo seu filho. O livro colocava a questão: “porque razão os edificios antigos tinhaõ, e tem mais duraçaõ que os modernos? e estes porque razão resistem menos ao movimento da terra quando treme?”. A resposta de Eça era relativamente simples: “a razão, porque os modernos naõ tem a mesma duraçaõ, he porque saõ cõmummente fabricados

com materiaes improprios”.²⁵ Preservar e restaurar as técnicas de construção antigas era, portanto, também uma questão de sobrevivência.

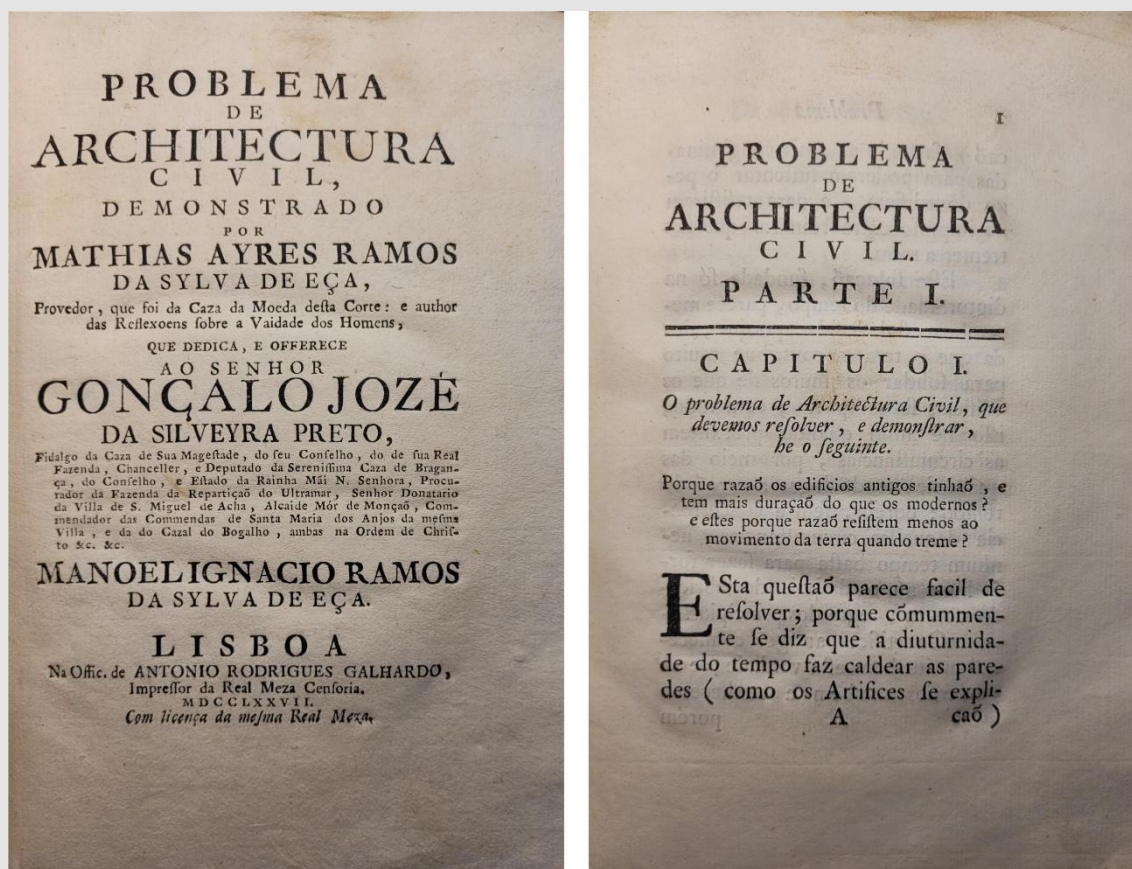


Fig. 04. Mathias Ayres Ramos da Silva de Eça (1705-1763). *Problema de architectura civil* [...]. 3ed. Lisboa: Na Offic. de Antonio Rodrigues Galhardo, 1777. [1ed. 1770]; (Coleção do autor).

Um terremoto nas Ilhas da Madeira em 24 de Maio de 1614 já demandara aprovação de medidas legais especiais.²⁶ Contudo, nada antes ou depois do Terremoto de Lisboa de 1755 pode ser comparado ao grande esforço de restauro,

²⁵ EÇA, Matias Aires Ramos da Silva de, *Problema de Architectura civil*, demonstrado por Mathias Ayres Ramos da Sylva de Eça. Provedor, que foi da Caza da Moeda desta Corte: e author das Reflexoens sobre a Vaidade dos Homens, que dedica, e offerece ao senhor Gonçalo Jozé da Silveyra Preto, Fidalgo da Caza de Sua Magestade [...] Manoel Ignacio Ramos da Sylva de Eça, 2. ed. Lisboa: Na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, Impressor da Real Meza Censoria, 1777, p. 1/1-8; ver também MACEDO, Danilo Matoso ; FICHER, Sylvia, *Form and Matter in Mathias Ayres' "Problema de Architectura Civil"*, in: FERRÃO, Leonor ; BERNARDO, Luís Manuel A. V. (Orgs.), *Views on Eighteenth Century Architecture*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 302–325.

²⁶ Carta Régia, Providencias sobre reedificação da Villa da Praia, 31 maio.1615 (SILVA, *Collecção chronologica da legislação portugueza*, p. 2/123).

reconstrução e renovação da Metrópole Portuguesa. Mais de 35 regulamentos relacionados com o evento foram emitidos entre 1755 e 1787. O primeiro regulamento significativo, emitido poucas semanas após a tragédia, foi o decreto “Regulando o Plano dos Logares, e Casas de Lisboa”²⁷, que ordenou um levantamento detalhado e extenso das perdas. Algumas salvaguardas foram providenciadas para os bens remanescentes com os Avisos Públicos da Casa da Supplicação “Para que as peças que se acharem no Incendio sejam remetidas para o Deposito Geral”, de 10 de Dezembro de 1755²⁸; e “Prohibindo a construcção de casas em Lisboa sem se completar o Tombo, e medição das incendiadas”, de 30 de Dezembro de 1755²⁹. O experiente arquiteto Manuel da Maya (1677-1768) escreveu imediatamente as suas influentes “Dissertações” sobre a reconstrução da Capital.³⁰ O Primeiro-Ministro, Marquês de Pombal (1699-1782), promulgaria o decreto “Regulando a reedificação da Villa de Lisboa” em 12 de Maio de 1758³¹.

Um dos maiores tesouros culturais perdidos no incêndio foi a Real Biblioteca, contendo mais de 70.000 livros, mapas, manuscritos e obras de arte reunidas em três salas ricamente decoradas do *Paço da Ribeira* de frente para o Tejo,³² agora estava reduzido a escombros. O Rei D. João V (1689-1750) dedicara-se especialmente ao enriquecimento da coleção de todas as formas

²⁷ Decreto de 29 nov. 1755, “Regulando o Plano das Praças e Casas de Lisboa” (SILVA, Antonio Delgado da, *Collecção da legislação portugueza desde a ultima compilação das ordenações*, Lisboa: Typografia Maignense; Typ. de Luiz Correia da Cunha, 1825–1847, p. 1750–1762/401).

²⁸ Edital da Casa da Supplicação de Lisboa de 10 dez. 1755, “Para que as peças que se encontrarem no incendio irem para o Deposito Geral” (*Ibid.*/406).

²⁹ Edital da Casa da Supplicação de Lisboa de 30 dez. 1755, “Prohibindo levantarem-se casas em Lisboa sem finalizar o Tombo, e medição das incendiadas” (*Ibid.*/406). This Public Announcement was usually printed with the *Aviso* of April, 20th of 1759, *Acerca da reedificação da Cidade de Lisboa*.

³⁰ FRANÇA, José-Augusto, *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*, 3. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Divisão de Publicações, 1989, p. 16.

³¹ Alvará de 12 maio 1758, “Regulando a reedificação da Cidade de Lisboa” (SILVA, *Collecção da legislação portugueza*, p. 1750–1762/602; SOUSA, *Systema, ou collecção dos regimentos Reaes*, p. 4/265).

³² SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo César de ; COSTA, Angela Marques da, *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*, 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 68–79.

possíveis, como uma demonstração de poder cultural equivalente à riqueza produzida pelas colônias. Para o novo rei, D. José I, e o seu poderoso Primeiro-Ministro Sebastião José de Melo — o Marquês de Pombal —, farol institucional do Iluminismo Português, reconstruir a Real Biblioteca era uma questão de estado tão importante quanto reconstruir Lisboa.³³

A biblioteca e o museu

Tomando como novo ponto de partida a biblioteca preservada no Palácio da Ajuda, nos arredores de Lisboa, a Coroa prontamente adquiriria grandes coleções de livros, como a reunida pelo notório bibliógrafo, o Abade Diogo Barbosa Machado (1668-1772). Este intelectual, autor da monumental *Bibliotheca Lusitana* (1741-1759)³⁴, fora um dos antigos membros da então extinta Academia Real da História Portuguesa. Desde 1771, a Coroa planeava a abertura de uma biblioteca pública subordinada à recém-criada *Real Meza Censória*, à qual todo livro impresso em Portugal ou importado para os seus domínios deveria ser submetido para aprovação.

Contudo, foi apenas com a ascensão da Rainha D. Maria I (1734-1816) ao trono, em 1777, que uma política estatal verdadeiramente iluminista começou a tomar forma. Em 1779, o seu tio, D. João Carlos de Bragança, Duque de Lafões (1719-1806), fundou a *Real Academia de Sciencias de Lisboa*.³⁵ Por mais de um século, a academia serviu como pedra angular da ciência e cultura portuguesas, com a sua própria imprensa e uma produção contínua de investigação científica e

³³ *Ibid.*, p. 117.

³⁴ *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica*. Na qual se comprehende a noticia dos Authores Portuguezes, e das Obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente. Offerecida à Augusta Magestade de D. Joaõ V. Nosso Senhor por Diogo Barbosa Machado Ulyssiponense Abbade da Patriarchal Igreja de Santo Adriaõ de Sever, e Academico do Numero da Academia Real. Tomo [-I]. Lisboa Occidental, Na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca Anno de M. D. CC. XXXXI [1741-1759]. 4v.

³⁵ RIBEIRO, José Silvestre; ROCHA DIAS, Eduardo Augusto da ; ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, *Historia dos estabelecimentos scientificos, litterarios e artisticos de Portugal nos successivos reinados da monarchia.*, Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1871–1893, p. 2/37.

histórica pelos seus membros, as quais eram compiladas em *Collecções e Memórias*³⁶.

Em 1781, os membros da Academia planejavam criar Museu Nacional em Lisboa. Para este ambicioso projeto, eles publicaram “Breves instrucções aos correspondentes da Academia das Sciencias de Lisboa sobre as remessas dos produtos e noticias pertencentes à historia da natureza para formar hum Museo Nacional”. Esta publicação incluía valiosas orientações sobre os relatórios que deveriam ser elaborados sobre a cultura de países “que possuão de algum modo ser uteis para o augmento do commercio e das Artes”, incluindo “serios exames, relativas ao moral dos povos que o habitão”, abrangendo o estudo de aspetos como “Religião, Política, Economica, Artes, Tradições, &c.”.

Em quanto á Economica, devem referir 1º a maneira de educar os filhos, a qualidade e fôrma de suas habitações, os seus mais communs exercicios; 2º os seus alimentos, e o modo de os preparar, a materia e feitio de seus trajes 3º as propriedades da sua lingua, e fôrma dos caracteres, se usarem de algum, genero de escritura. Em quanto ás Artes, mostrarão 1º o estado da sua agricultura, os usos e defeitos de seus instrumentos de lavoura; 2º o modo de fazerem as suas caças e pescas; 3º as plantas, de que se servem para sustento, vestido, remedios, tintas, &c.; 4º os animaes que empregão no trabalho, e em outros serviços domesticos; 5º os mineraes que extrahem da terra, os usos a que os applicão, e o modo de os reduzir a esses mesmos usos; 6º a perfeição ou imperfeição das artes, manufacturas, e de todo o genero de industria, e commercio que houver no paiz.

Em quanto ás Tradições, devem examinar 1º a sua origem, antiguidade, universalidade, probabilidade ou extravagancia; 2º o modo de as conservar, e defender; 3º se no paiz houver algum genero de monumento, se dará delle huma exacta descripção. Finalmente dar-se-ha huma idéa do melhor modo possivel dos costumes dos Povos, cuja noticia possa influir de alguma sorte no Bem da Sociedade³⁷.

³⁶ Por exemplo, *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, 12v., 1797-1839; *Memorias de Litteratura portugueza* 8v., 1792-1814; *Memorias Economicas para o adiantamento da agricultura, das artes e da industria portugueza*, 5v., 1789-1815 (Cf. ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA, *Catalogo das publicações da Academia Real das Sciencias de Lisboa que se acham á venda nas lojas dos seus commissarios Lisboa*—J. P. Martins Lavado – Porto—Viuva Moré, Lisboa: Typographia da Academia, 1865).

³⁷ ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA, *Breves instrucções aos correspondentes da Academia das Sciencias de Lisboa sobre as remessas dos produtos e noticias pertencentes à Historia da Natureza para formar hum Museo Nacional*, Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1781, p. 43–45.

Poucos anos depois, o Real Museu de História Natural da Ajuda foi efetivamente estabelecido. Em 1791, Antonio das Neves Pereira (m.1818) foi nomeado o seu Guarda-Mór.³⁸ Antes do seu estabelecimento, o cientista Alexandre Rodrigues Ferreira (Bahia, 1756-1815, formado em Coimbra) já trabalhava em suas coleções entre 1778 e 1783. Durante esse período, Ferreira embarcou numa “Viagem Filosófica” de dez anos para a Amazônia e Centro-Oeste do Brasil. Nesta expedição, ele catalogou a fauna e a flora daquela vasta região, registrando também a agricultura e os modos de vida dos seus povos nativos, num estudo verdadeiramente antropológico realizado de acordo com as *Instruções abreviadas* da Academia.³⁹

Em Belém, Ferreira provavelmente entrou em contato com Giuseppe Antonio Landi (1713-1791), um arquiteto que estudara com Ferdinando Galli da Bibiena (1657-1743) na *Accademia Clementina* de Bolonha. Landi possuía vasto conhecimento sobre o patrimônio arquitetônico italiano e publicara pelo menos três álbuns sobre o assunto.⁴⁰ Na sua “Viagem Filosófica”, Ferreira reproduziu alguns dos projetos arquitetônicos de Landi para edificações no Norte do Brasil, muitos dos quais envolviam intervenções em construções pré-existentes ou em curso⁴¹.

³⁸ RIBEIRO; ROCHA DIAS ; ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, *Historia dos estabelecimentos scientificos, litterarios e artisticos de Portugal*, p. 2/121.

³⁹ *Ibid.*/122.

⁴⁰ Racolta di alcune Facciate di Palazzi e Cortili de più riguardevoli di Bologna. In Bologna nella Stamperia di Lelio Dalla Volpe. Bologna: Stamperia di Lelio della Volpe, [1743]. Disegni di architettura tratti lo più da fabbriche antiche e intagliate da G. L.. [Bologna]: [1746].

Alcune prospettive disegnate ed intagliate da Giuseppe Antonio landi e dal medesimo dedicate alla gloriosa Madre Sant'Anna sua particolare avvocata. [1750]. (Cf. MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, António José Landi (1713/1791) : um artista entre dois mundos, Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian , Fundação para a Ciência e a Tecnologia , Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2003; MACEDO, Biblioteca brasileira de Arquitetura, p. 1743/1, 1746/1, 1750/1).

⁴¹ Cf. FERREIRA, Alexandre Rodrigues, *Viagem filosófica pelas capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*, [Rio de Janeiro]: Conselho Federal de Cultura, 1970–1974.

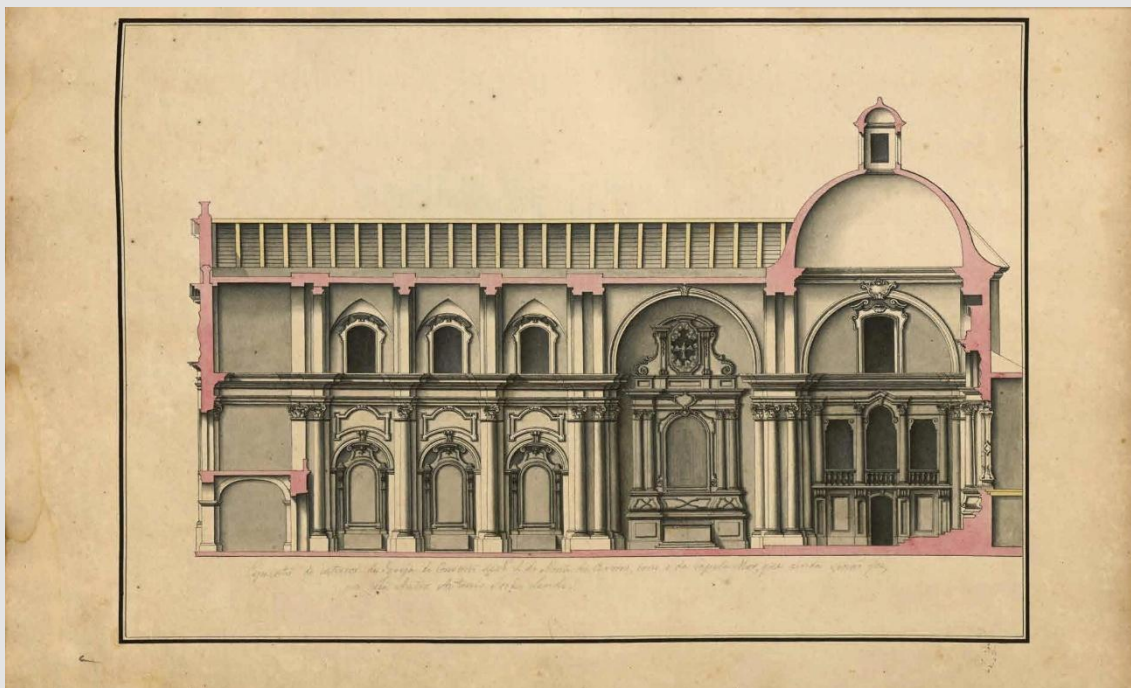


Fig. 05. Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815). Projeto para a igreja da ordem de Nossa Senhora do Monte do Carmo, por Giuseppe Antonio Landi (1713-1791). In: *Viagem filosofica pelas capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá 1783-1792*. v.2, p.12 (Museu Nacional / Universidade Federal do Rio de Janeiro).

Por outro lado, esses cientistas estavam em contato com os mais recentes desenvolvimentos científicos e culturais europeus. Por exemplo, os intelectuais brasileiros José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), Manuel Ferreira da Câmara Bittencourt e Sá (1762-1835), Manuel de Arruda Câmara (1752-1810) e o português Joaquim Pedro Fragoso da Motta de Siqueira (1760-1833) viajaram pela Europa entre 1790 e 1800 numa jornada científica pela França, Inglaterra, Alemanha, Suíça, Suécia, Noruega, Dinamarca, Hungria, Itália e Turquia. Eles travaram contato com a maioria dos cientistas, matemáticos e provavelmente artistas daquela época que frequentavam as Academias Nacionais desses países.⁴² O Museu da Ajuda, juntamente com o seu jardim botânico, era dirigido pelo

⁴² Cf. RIBEIRO; ROCHA DIAS ; ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, *Historia dos estabelecimentos scientificos, litterarios e artisticos de Portugal*, p. 2/128; BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento, *Diccionario bibliographico brasileiro*, Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883–1902, p. 6/31,75; SILVA, Innocencio Francisco da, *Diccionario bibliographico portuguez: estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1858–1923, p. 4/143.

naturalista italiano Domenico Vandelli (1730-1816), também professor na Universidade de Coimbra.

O reinado da Rainha D. Maria foi de curta duração, pois ela foi declarada mentalmente incapaz em 1792, quando o seu filho João assumiu como Príncipe Regente. Ele manteve e até intensificou as políticas iluministas da sua mãe, com o apoio de outros estadistas influentes, como D. Rodrigo de Souza Coutinho, o Conde de Linhares (1755-1812). Em 29 de fevereiro de 1796, foi emitido um decreto criando a Biblioteca Real Pública de Lisboa, que incorporou as novas coleções reunidas desde o terremoto. A Biblioteca foi estabelecida com o propósito de “promover eficazmente os progressos da literatura Portuguesa”, servindo como

hum thesouro de todas as Artes e Sciencias, e aonde se achem, com os Livros mais preciosos pela sua raridade, e estimação, os monumentos mais repetaveis das mesmas Artes, e Sciencias, que constituão hum riquissimo deposito, não só de todos os conhecimentos humanos, mas tambem dos meios mais proprios para conduzir os homens a conseguirem a virtuosa sabedoria.⁴³

Não é fortuita a semelhança de tais objetivos com os de museu ou de uma academia. De fato, em 1802, o Príncipe instruiu o *Bibliothecario Maior* a criar uma “Grande Coleção de Peças de Antiguidade e Raridade”, que seria importante “não só para o conhecimento das Antiguidades Sagradas e Politicas, e para illustração das Artes e das Sciencias, mas para ornamento da mesma Bibliotheca”. O Príncipe então se referiu ao decreto de 1721, que designava à Academia Real da História Portuguesa e ao seu Secretário a tarefa de conservar o Patrimônio Cultural, e reatribuiu as mesmas responsabilidades à Real Biblioteca Pública e ao seu *Bibliothecario Maior*, agora responsável por recolher toda e qualquer antiguidade encontrada no reino.⁴⁴

⁴³ Alvará de 29 fev.1796, “Creando a Real Bibliotheca Publica de Lisboa”, in: SILVA, *Collecção da legislação portuguesa*, p. 1791–1801/259.

⁴⁴ “...por Me representar o Bibliothecario Maior da Real Bibliotheca de Lisboa a importancia de que seria não só para o conhecimento das Antiguidades Sagradas e Politicas, e para illustração das Artes e das Sciencias, mas para ornamento da mesma Bibliotheca, formar-se nella huma grande Collecção de Peças de Antiguidade e raridade, que possa servir aos indicados fins; e Querendo que com effeito se forme em utilidade pública a referida Collecção,

Academias, museus e a Corte Portuguesa no Brasil

Essa extensa e valiosa Biblioteca, guardada no Palácio da Ajuda e no Paço das Necessidades, foi embalada e transportada em navios para o Rio de Janeiro a partir de 1809. Essa mudança deu-se no contexto da fuga notável da Corte Portuguesa para o Brasil em 1808, após a invasão de Napoleão à Península Ibérica. No Rio, a Biblioteca foi instalada na igreja do Carmo, que ficava bem próxima ao antigo Paço do Governador no Rio de Janeiro. Este edifício fora então convertido no Paço Real, onde a Monarquia de Bragança continuaria a reinar por 80 anos, primeiro como um Reinado Europeu e, após 1822, como o Império Brasileiro.

Durante o período colonial, o Brasil testemunhou várias iniciativas culturais que sugeriam uma vida cultural relativamente vibrante. Autores brasileiros geralmente viajavam muito e, embora não tivessem permissão para imprimir no Brasil, publicavam suas obras literárias na Europa. Intelectuais brasileiros também criaram diversas *Academias* amadoras ao longo do século 18: Academia Brasília dos Esquecidos (Bahia, 1724); Academia dos Felizes (Rio de Janeiro, 1736); Academia dos Seletos (Rio, 1752); Academia dos Renascidos (Bahia, 1759); Academia Scientifica do Rio de Janeiro (1772).⁴⁵

Uma *Academia* costumava ser então uma associação de entusiastas literários que se reuniam regularmente para recitar poesia, partilhar textos encomiásticos, compor epigramas e, ocasionalmente, apresentar dissertações

Hei por bem suscitar a disposição do Alvará de Lei de 20 de Agosto de 1721, pelo qual o Senhor Rei D. João Quinto, Meu Avô, ordenára em beneficio da Academia Real da Historia Portuguesa a conservação e integridade das Estatuas, Marmores, Cippos, Laminas, e outras peças de antiguidade, em que se achassem figuras, letreiros, ou caracteres, o qual Alvará Mando novamente publicar para se pôr em inteira e plena observancia, a bem da Real Bibliotheca de Lisboa. Determino porém, que nas funções no mesmo Alvará declaradas pertencentes ao Secretario da dita Academia, quanto á correspondencia com as Camaras sobre os monumentos que se acharem, fiquem pertencendo ao Bibliothecario Maior da dita Real Bibliotheca” (Alvará de 4 de fevereiro de 1802, ordenando que “não se desfiação Estatuas, Cippos &c. a beneficio da Real Bibliotheca de Lisboa”, in: *Ibid.*, p. 1802–1810/44).

⁴⁵ RIBEIRO; ROCHA DIAS ; ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, Historia dos estabelecimentos scientificos, litterarios e artisticos de Portugal, p. 1/166-167.

históricas e científicas. Não era uma instituição pública com uma missão específica de pesquisa, artes ou ciências. Como precaução contra potenciais acusações de conspiração, estas Academias eram frequentemente sediadas por aristocratas locais e Oficiais da Coroa. É possível, porém, que tenham exercido alguma influência nas políticas culturais do Reino.

A criação de um gabinete provisório de produtos zoológicos ou *Casa dos Pássaros* no Rio de Janeiro, por Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809) durante o seu mandato como Vice-Rei do Brasil (1778-1790), pode estar diretamente relacionada ao estabelecimento da Academia Scientifica em 1772, que visava promover o estudo das ciências naturais na colônia. A Casa Zoológica foi dirigida por Francisco Xavier Cardoso Caldeira (m.1810),⁴⁶ com a colaboração do frei franciscano José Mariano da Conceição Veloso (1742-1811), que mais tarde conduziu um extenso levantamento botânico da região, publicado décadas depois como *Floræ Fluminensis*.⁴⁷

Veloso não apenas contribuiu para a coleção de espécimes para o Museu Real da Ajuda, então dirigido por Vandelli, mas também dirigiu a *Casa Literária do Arco do Cego*, uma ramificação da Imprensa Régia responsável pela produção de livros técnicos destinados a promover o desenvolvimento cultural e económico do Brasil. Mais de 140 títulos foram produzidos no Arco do Cego na virada do século 18 para o 19, muitos dos quais focados em artes e arquitetura.⁴⁸

⁴⁶ NETTO, Ladisláu, Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro acompanhadas de uma breve notícia de suas collecções e publicadas por ordem do Ministerio da Agricultura, Rio de Janeiro: Instituto Philomatico, 1870, p. 11.

⁴⁷ *Floræ Fluminensis*, seu descriptionum plantarum præfectura fluminensi sponte nascentium liber primus ad systema sexuale concinnatus Augustissimæ Diminæ Nostræ per manus Ill.mi ac Ex.mi Aloysii de Vasconcellos & Souza Brasilæ Pro-Regis Quarti &c. &c. &c. sistit Fr. Josephus Marianus a Conceptione Vellozo Præsb. Ord. S. Franc. Reform. Prov. Flum. 1790. Flumine Januario. Ex Typographia Nationali. 1825. 12v.

⁴⁸ Cf. CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de (Org.), *A Casa Literária do Arco do Cego, 1799-1801, bicentenário : Sem livros não há instrução*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Biblioteca Nacional, 1999; MACEDO, Danilo Matoso ; FICHER, Sylvia, O tema da Arquitetura nas publicações da Casa Literária do Arco do Cego, in: MELLO, Magno Moraes (Org.), *Arquitetura do engano: redes de difusão e o desafio da representação perspectica no universo pictórico barroco*, Belo Horizonte: UFMG, 2013.

Quando a Corte chegou ao Rio em 1808, a cidade colonial tornou-se o centro da cultura portuguesa, mas nem o povo nem a cidade estavam preparados para tal mudança. Em termos de instituições culturais, a Real Biblioteca Pública estaria totalmente disponível para os luso-brasileiros a partir de 1813.⁴⁹ O tecido urbano rapidamente passou por diversas melhorias e renovações, e a impressão no território passou a ser permitida. Diversas instituições culturais não eram apenas bem-vindas, mas também em alguns casos fomentadas pela Coroa — e isso não apenas no Rio. Tome-se como exemplo a Biblioteca Pública da Bahia aberta em 1811 graças à iniciativa do *Aufklärer* local Pedro Gomes Ferrão Castello Branco.⁵⁰

Entre as prioridades da corte estava o estabelecimento de universidades e instituições culturais que pudessem atender à demanda por saúde, por um novo exército e marinha, bem como por arquitetos e engenheiros capazes de aprimorar o sistema de defesa e embelezar os edifícios e cidades para atender às necessidades da nova população imigrante e aristocrática. Duas escolas de medicina foram estabelecidas nos Hospitais Militares da Bahia e do Rio de Janeiro em 1809,⁵¹ enquanto em 1808 foi criada a Real Academia dos Guardas-Marinhas. No entanto, a maior escola militar foi a Academia Real Militar do Rio de Janeiro, fundada em 1810 e que formava engenheiros locais. Em 1818, ela também se tornou a sede do “Gabinete de Productos de Mineralogia e História Natural”.⁵²

⁴⁹ SCHWARCZ; AZEVEDO ; COSTA, *A longa viagem da biblioteca dos reis*, p. 275.

⁵⁰ MORAES, Rubens Borba de, *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*, 2. ed. Brasília: Briquet de Lemos Livros, 2006, p. 150–172.

⁵¹ Decreto de 12 abr. 1809, “Crêa no Hospital Real Militar e de Marinha uma cadeira de medicina clinica, theorica e pratica” (BRASIL ; PORTUGAL [LEIS], *Collecção das leis do Imperio do Brazil*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1808–1889, p. 1809/1/40); Carta Régia de 22 set. 1809, “Estabelece uma Escola de Medicina e Cirurgia do Hospital Militar da Bahia para instrucção dos Cirurgiões Ajudantes dos Regimentos” (*Ibid.*, p. 1808/2/9).

⁵² Aviso de 5 maio 1808 “Manda estabelecer a Real Academia dos Guardas Marinha no Convento de S. Bento” (ARAUJO, José Paulo de Figuerôa Nabuco de, *Legislação Brasileira, ou collecção chronologica das Leis, Decretos, Resoluções de Consulta, Provisões, etc., etc., do Imperio do Brazil, desde o anno de 1808 até 1831 inclusive, contendo: além do que se acha publicado nas melhores collecções, para mais de duas mil peças ineditas, colligidas pelo*

A Academia de Belas Artes só foi estabelecida em novembro de 1820, sob o nome de *Academia de Artes*,⁵³ que reconheceu oficialmente o grupo de artistas franceses trazidos para o Brasil por Joachim Lebreton (1760-1819) em 1816, mais tarde conhecido como a “Missão Francesa”. Pelo menos dois desses artistas tinham um interesse particular em antiguidades e na sua preservação. O arquiteto Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny (1775-1850) já havia publicado na Europa os livros *Architecture toscane* (1806-1815) e *Recueil des plus beaux tombeaux exécutés en Italie dans les XV^e et XVI^e siècles* (1810), bem como um álbum de gravuras que documentavam o seu próprio trabalho de restauro na Alemanha, intitulado *Plan, coupe, élévation et détails de la restauration du palais des états et de sa nouvelle salle à Cassel* (1810).⁵⁴ O pintor Jean-Baptiste Debret (1868-1848) imprimiria nos anos seguintes uma extensa coleção de 26

conselheiro José Paulo de Figueirôa Nabuco Araujo, Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de Villeneuve e C, 1836–1844, p. 1/13; BRASIL ; PORTUGAL [LEIS], *Collecção das leis do Imperio do Brasil*, p. 1808/2/9); Carta de Lei de 4 dez. de 1810, “Crêa uma Academia Real Militar na Côrte e Cidade do Rio de Janeiro” (BRASIL ; PORTUGAL [LEIS], *Collecção das leis do Imperio do Brasil*, p. 1810/1/232);

Decreto de 22 jan. 1818, “Crêa na Academia Real Militar desta Côrte um Gabinete de productos de Mineralogia e Historia Natural” (BRASIL ; PORTUGAL [LEIS], *Collecção das leis do Imperio do Brasil*, p. 1818/1/7).

⁵³ Decreto de 23 nov. 1820, “Crêa nesta cidade uma Academia de Desenho, Pintura, Esculptura e Architectura Civil, e dá-lhe Estatutos”. (ARAUJO, *Legislação Brasileira*, p. 3/132; BRASIL ; PORTUGAL [LEIS], *Collecção das leis do Imperio do Brasil*, p. 1820/1/100)

⁵⁴ *Architecture toscane, ou palais, maisons, et autres édifices de la toscane, mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny et A Famin, architectes, anciens pensionnaires de l’Academie de France, a Rome*. Paris: Chez l’Auteur; Imprimerie de P. Didot; Gueffier, 1806-1815. *Recueil des plus beaux tombeaux exécutés en Italie dans les XV^e et XVI^e siècles d’après les dessins des plus célèbres architectes et sculpteurs mesurés et dessinés Par A. Grandjean de Montigny architecte, ancien pensionnaire de l’Académie de France a Rome*. A Paris, de l’Imprimerie de P. Didot l’Ainé. M DCCCXIII [1813]. *Plan, coupe, élévations et détails de la restauration du Palais des États et de sa nouvelle salle à Cassel*, publié et gravé au trait par Grandjean de Montigny Cassel: Impr. royale, 1810. 10p. (Cf. MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo, Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira, Rio de Janeiro: A Noite, 1941, p. 258–259). O Palais des États era como era chamado o Museu construído por Frederico II durante a ocupação francesa da Vestfália, quando foi usado como edifício Parlamentar (Fridericianum, in: Wikipedia, [s.l.: s.n.], 2022). As gravuras estão hoje no Objektdatenbank do Museumslandschaft Hessen Kassel, como gravuras soltas em: <https://datenbank.museum-kassel.de/0/32470/herst/0/0/0/objektliste.html>. Acessado em 13 de maio de 2023.

livretos documentando o Patrimônio Cultural e Natural brasileiro, mais tarde reunidos e nomeados *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1831).⁵⁵

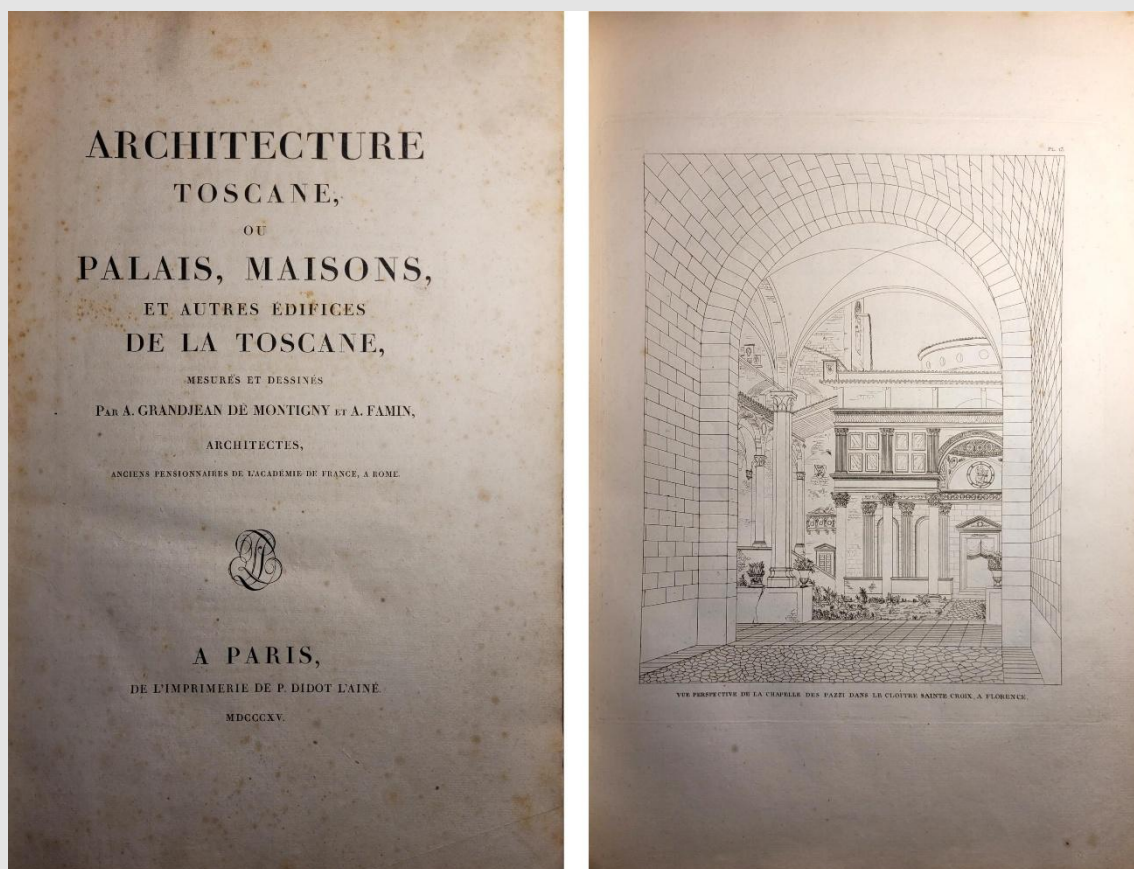


Fig. 06. Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850) and Auguste Famin (1776-1859). *Architecture toscane* [...]. Paris: Imprimerie de P. Didot l'ainé, 1815; Title page and plate 13: “Vue perspective de la Chapelle des Pazzi dans le cloître Sainte Croix, a Florence”; (Coleção do autor).

Em 1813, o Rei ordenou a extinção dos “diferentes empregos do Museu desta Corte” e determinou que “sejam entregues à Academia Real Militar, todos os productos naturaes, que alli se acharem e tudo quanto pertencer à Real Fazenda”.⁵⁶ É provável que o Museu em questão fosse a “Casa dos Pássaros”

⁵⁵ *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'avènement et de l'abdication de S. M. D. Pedro Ier., fondateur de l'Empire brésilien. Dedié à l'Académie des beaux Arts de l'Institut de France par J. M. Debret...* Paris, Firmin Didot frères, MDCCCXXXIV [1834]. 3v. (MORAES, Rubens Borba de, *Bibliographia brasiliana: livros raros sobre o Brasil publicados desde 1504 até 1900 e obras de autores brasileiros do período colonial*, 3. ed. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2010, p. 1/298).

⁵⁶ Decisão de 22 de junho de 1813, “Manda que se hajam por extintos os diferentes empregos do Museu desta Côrte”: “Constando na real presença de Sua Alteza Real o Principe Regente

criada pelo Vice-Rei três décadas antes, visto que o seu administrador, Francisco Xavier Cardoso Caldeira, havia falecido em 1810.⁵⁷ No entanto, a coleção foi incorporada à pedra fundamental de todas as instituições científicas e culturais brasileiras: o Museu Real, hoje conhecido como Museu Nacional do Rio de Janeiro.

O Museu é fundado pelo decreto de 6 de junho de 1818, que “crêa um Museu nesta Côrte, e manda que elle seja estabelecido em um predio no Campo de Sant’Anna”. Seu propósito é “propagar o estudo das sciencias naturaes no Reino do Brazil, que encerra em si milhares de objectos de observação e exame, e que podem ser empregados em beneficio do commercio, da industria e das artes”, visando a “favorecer, como grandes mananciaes de riqueza”. D. João VI ordena que “os instrumentos, machinas e gabinetes” sejam transferidos para o novo Museu⁵⁸.

Em 1819, a Impressão Régia publicou um conjunto de *Instrucções aos viajantes e empregados nas colônias sobre a maneira de colher, conservar e remetter os objectos de Historia Natural*, conforme “compilado pela administração do Museu Real de Historia Natural de Paris e traduzido [...] do

Nosso Senhor a pouca utilidade que se tira da despeza feita com os empregados no denominado — Museu; foi o mesmo Senhor servido ordenar, que se hajam por extinctos os differentes empregos de semelhante repartição, cessando os ordenados e vencimentos das pessoas a ella addidas, e sendo-lhes pago o que se lhes estiver devendo. Outrosim foi o mesmo Senhor servido ordenar, que sejam entregues à Academia Real Militar, todos os productos naturaes, que alli se acharem e tudo quanto pertencer à Real Fazenda, expedindo-se as ordens a esse fim necessarias” (BRASIL ; PORTUGAL [LEIS], *Collecção das leis do Imperio do Brazil*, p. 1813/2/26).

⁵⁷ OLIVEIRA, José Carlos de, *D. João VI: adorador do Deus das ciências?*, Rio de Janeiro: E-Papers, 2005, p. 266; Ver também “Museu Nacional” em: AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de, *O Rio de Janeiro, sua historia, monumentos, homens notaveis, usos e curiosidades*, Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1877, p. 2/219-241.

⁵⁸ Decreto de 6 jun. 1818, “Crêa um Museu nesta Côrte, e manda que elle seja estabelecido em um predio do Campo de Sant’Anna que manda comprar e incorporar aos proprios da Corôa”: “Querendo propagar os conhecimentos e estudos das sciencias naturaes no Reino do Brazil, que encerra em si milhares de objectos de observação e exame, e que podem ser empregados em beneficio do commercio, da industria e das artes, que muito desejo favorecer, como grandes mananciaes de riqueza; hei por bem que nesta Côrte se estabeleça hum Museu Real, para onde passem, quanto antes, os instrumentos, machinas e gabinetes que já existem dispersos por outros lugares; ficando tudo a cargo das pessoas que eu para o futuro nomear”. (ARAUJO, *Legislação Brasileira*, p. 2/332; BRASIL ; PORTUGAL [LEIS], *Collecção das leis do Imperio do Brazil*, p. 1818/1/60).

original em Francez impresso em 1818”. A publicação foi, conforme constante em seu frontispício “augmentada, em notas, de muitas das instruções aos correspondentes da Academia R. das Sciencias de Lisboa, impressas em 1781; e precedida de algumas reflexões sôbre a historia natural do Brazil, e estabelecimento do Museu e Jardim Botanico em a Côrte do Rio de Janeiro”⁵⁹.

O prefácio, intitulado “Reflexões sôbre a História Natural do Brazil, e sôbre o Estabelecimento do Museu e Jardim Botanico em a Cidade do Rio de Janeiro”,⁶⁰ faz extensas referências a muitos cientistas e autores que escreveram sobre o tema da história natural do Brasil, tanto em Portugal quanto no Brasil, e inclui uma transcrição das instruções de 1781 sobre como relatar elementos culturais.⁶¹ Também lista alguns produtos agrícolas nativos das Américas, como a Quinoa, a Palma de Carnaúba ou a Flor-de-Pelicano, juntamente com instruções sobre como cultivá-los e os seus usos.

A obra é atribuída ao médico José Feliciano de Castilho (1769-1826)⁶², e a sua segunda parte corresponde ao original francês: *Instruction pour les voyageurs et pour les employés dans les colonies, sur la manière de recueillir, de*

⁵⁹ CASTILHO, José Feliciano de, Instrução para os viajantes e empregados nas colonias sôbre a maneira de colher, conservar, e remetter os objectos de Historia Natural. Arranjada pela Administração do R. Museu de Historia Natural de Paris. Traduzida por Ordem de Sua Magestade Fidelissima, expedida pelo excellentissimo ministro e secretario de Estado dos Negocios do Reino do original francez impresso em 1818. Augmentada, em notas, de muitas das instruções aos correspondentes da Academia R. das Sciencias de Lisboa, impressas em 1781; e precedida de algumas reflexões sôbre a Historia Natural do Brasil, e estabelecimento do Museu e Jardim Botanico em a corte do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Na Impressão Regia, 1819, s.n.

⁶⁰ *Ibid.*, III.

⁶¹ *Ibid.*, XII/XIX.

⁶² Sacramento Blake lista este livro primeiro como uma obra do Frei Leandro do Sacramento (1778-1829) (BLAKE, *Diccionario bibliographico brasileiro*, p. 5/294), e depois repete a obra sob o nome de Pedro Machado de Miranda Malheiros (c.1780-1838). Seguindo a opinião de Alfredo do Valle Cabral, Ana Maria Camargo e Rubens Borba de Moraes concluem que “tudo leva a crer que o autor da obra é José Feliciano de Castilho, que depois de se desaver com o reitor da Universidade de Coimbra, D. Francisco de Faria Pereira Coutinho, chegou ao Brasil em 1818, ocupando o cargo de médico da colônia de suíços de Nova Friburgo, de que era administrador Pedro Machado de Miranda Malheiros” (Cf. CAMARGO, Ana Maria de Almeida ; MORAES, Rubens Borba de, *Bibliografia da Impressão Régia do Rio De Janeiro, 1808-1822*, São Paulo: Edusp, 1993, p. 1/660). De qualquer forma, o Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino que solicitou o livro foi Thomaz Antonio de Villanova Portugal (1755-1839) – o mesmo patrono político da Academia de *Beaux-Arts* brasileira.

conserver et d'envoyer les objets d'Histoire Naturelle (1818), do botânico André Thouin (1747-1824)⁶³. No entanto, enquanto o livro francês se concentra em orientações para recolher, conservar e enviar espécimes de fauna e flora, bem como amostras minerais, a versão portuguesa, aumentada com notas das instruções de 1781 e reflexões sobre a história natural do Brasil. Também faz recomendações sobre questões culturais e traz uma lista produtos agrícolas nativos das Américas.

Em muitos aspectos, os anos finais do Brasil Colonial representam a culminação de séculos de intercâmbio, desenvolvimento, exploração e opressão. Durante esse período, as tradições administrativas e legais tornaram-se ainda mais fortes e disseminadas, à medida que mais funcionários públicos chegavam e novas leis eram promulgadas para reforçar as antigas. A mudança da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro também adicionou uma camada de complexidade ao panorama político do país, em que o Brasil se via, ao mesmo tempo, à frente de um império estrangeiro e sob a sua jurisdição.

Além disso, como o movimento de Independência foi liderado pela elite cultural luso-brasileira, as questões de identidade cultural e patrimônio permaneceram em grande parte não resolvidas nas décadas seguintes à independência, uma vez que o Brasil ainda era governado pela Família Real Portuguesa. A principal iniciativa oficial nesse sentido durante o século XIX seria a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1838, sob a proteção do Imperador D. Pedro II e com o seu patrocínio, que atuaria como uma Academia de Ciências no país. No entanto, uma política nacional oficial e madura de patrimônio cultural só seria desenvolvida cem anos depois, após a proclamação da República, com o estabelecimento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937.

⁶³ Instruction pour les voyageurs et pour les employés dans les colonies, sur la manière de recueillir, de conserver et d'envoyer les objets d'Histoire Naturelle. Rédigé sur l'invitation de Son Excellence le Ministre de la Marine et des Colonies, par l'Administration du Muséum Royal d'Histoire Naturelle. Paris, de l'Imprimerie de A. Belin, rue des Mathurins S-J. 1818. The authorship was obtained at the online catalogue of the Bibliothèque Nationale de France.

Recebido em: 10/10/25 - Aceito em: 23/11/25

Referências

Fridericianum. In: *Wikipedia*. [s.l.: s.n.], 2022. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Fridericianum&oldid=1121275020>>. Acesso em: 13 maio 2023.

ACADEMIA REAL DA HISTORIA PORTUGUEZA. *Collecçam dos documentos, estatutos, e memorias da Academia Real da Historia Portugueza*. Lisboa: Pascoal da Sylva; Joseph Antonio da Sylva, 1721–1736. 17v.

ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA. *Breves instrucções aos correspondentes da Academia das Sciencias de Lisboa sobre as remessas dos produtos e noticias pertencentes à Historia da Natureza para formar hum Museo Nacional*. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1781.

ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA. *Catalogo das publicações da Academia Real das Sciencias de Lisboa que se acham á venda nas lojas dos seus commissarios Lisboa—J. P. Martins Lavado – Porto—Viuva Moré*. Lisboa: Typographia da Academia, 1865.

ANDRADE, Francisco de Paula Dias de. *Subsídios para o estudo da influência da legislação na ordenação e na arquitetura das cidades brasileiras*. São Paulo: Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, [s.d.].

ARAUJO, José Paulo de Figuerôa Nabuco de. *Legislação Brasileira, ou collecção chronologica das Leis, Decretos, Resoluções de Consulta, Provisões, etc., etc., do Imperio do Brazil, desde o anno de 1808 até 1831 inclusive, contendo: além do que se acha publicado nas melhores collecções, para mais de duas mil peças ineditas, colligidas pelo conselheiro José Paulo de Figueirôa*

Nabuco Araujo. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de Villeneuve e C, 1836–1844. 7v.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *O Rio de Janeiro, sua historia, monumentos, homens notaveis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1877. 2v.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883–1902. 7v.

BRASIL ; PORTUGAL [LEIS]. *Collecção das leis do Imperio do Brazil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1808–1889.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida ; MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia da Impressão Régia do Rio De Janeiro, 1808-1822*. São Paulo: Edusp, 1993. 2v.

CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de (Org.). *A Casa Literária do Arco do Cego, 1799-1801, bicentenário : Sem livros não há instrução*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Biblioteca Nacional, 1999.

CASTILHO, José Feliciano de. *Instrucção para os viajantes e empregados nas colonias sôbre a maneira de colher, conservar, e remetter os objectos de Historia Natural. Arranjada pela Administração do R. Museu de Historia Natural de Paris. Traduzida por Ordem de Sua Magestade Fidelissima, expedida pelo excellentissimo ministro e secretario de Estado dos Negocios do Reino do original francez impresso em 1818. Augmentada, em notas, de muitas das instruções aos correspondentes da Academia R. das Sciencias de Lisboa, impressas em 1781; e precedida de algumas reflexões sôbre a Historia Natural do Brasil, e estabelecimento do Museu e Jardim Botanico em a corte do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Na Impressão Regia, 1819.

COSTA, Felix da. *The Antiquity of the Art of Painting*. Trad. George Kubler, George L. Hersey, Robert F. Thompson, *et al.* New Haven; London: Yale University Press, 1967.

EÇA, Matias Aires Ramos da Silva de. *Problema de Architectura civil, demonstrado por Mathias Ayres Ramos da Sylva de Eça. Provedor, que foi da Caza da Moeda desta Corte: e author das Reflexoens sobre a Vaidade dos Homens, que dedica, e offerece ao senhor Gonçalo Jozé da Silveyra Preto, Fidalgo da Caza de Sua Magestade [...] Manoel Ignacio Ramos da Sylva de Eça*. 2. ed. Lisboa: Na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, Impressor da Real Meza Censoria, 1777. 2v.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem filosófica pelas capitánias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. [Rio de Janeiro]: Conselho Federal de Cultura, 1970–1974. 4v.

FERREYRA, Emmanuele Alvares. *Tractatus de novorum operum ædificationibus, eorumque nuntiationibus, et adversus construere volentes in alterius præjudicium in sex libris distributus, in duosque tomos divisus. [...] ad hodiernam praxim plenissimè delucidèque non modo, non fine magno labore, & experientia digestum, sed summo studio explicatum, atque decisum. Cum summariis, duplicique indice, altero discursuum, altero rerum singularium locupletissimo. Ad commentaria nostræ ordinationis lib. I Tit. LXVIII. §. XXII/ & seqq. et lib. III. Tit. LXXXVIII. §. IV*. Portucale: Apud Domicum de Serqueyra Costa, 1750. 2v.

FRANÇA, José-Augusto. *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*. 3. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Divisão de Publicações, 1989.

GALISSET, C. M. (Org.). *Corpus Juris Civilis Academicum Parisiense; in quo Justiniani Institutiones, Gigesta, sive Pandectæ, codex, authenticæ seu novellæ constitutiones, et edicta comprehenduntur; præterea Leonis et aliorum Imperatorum novellæ constitutiones, canones sanctorum apostolorum, ac feudorum libri; hic editioni, com optimis quibusque collate nove accesserunt, sub titulo Juris Antejustiniane, Ulpiani fragmenta libri pegularim singularis, Pauli*

sententiarum libri V, breviora veterum jurisconsultorum fragmenta, ac gai institutionum commentarii IV: denique leges similes seque invicem illustrantes contrariæ, abrogatæ breviter votis indicantur. 10. ed. Lutetiæ Parisiorum: A. Cotelle, Bibliopolam, via Dicta J. J. Russeau, nº 51, 1878.

HADLEY, James. *Introduction to Roman Law: in twelve academical lectures.* New York: D. Appleton And Company, 1902. Disponível em: <<http://archive.org/details/introductiontoro029387mbp>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga.* [Lisboa]: Livros Horizonte, 1984.

KUBLER, George. *Portuguese plain architecture: between spices and diamonds, 1521-1706.* Middletown: Wesleyan University Press, 1972.

LAMERS-SCHÜTZE, Petra (Org.). *Teoria da arquitetura : do renascimento até aos nossos dias : 117 tratados apresentados em 89 estudos.* Trad. Maria do Rosário Paiva. Köln: Taschen, 2003.

MACEDO, Danilo Matoso. *Biblioteca brasileira de Arquitetura: 1551-1750.* Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <<http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/24932>>. Acesso em: 26 fev. 2024.

MACEDO, Danilo Matoso ; FICHER, Sylvia. Form and Matter in Mathias Ayres' "Problema de Arquitectura Civil". In: FERRÃO, Leonor ; BERNARDO, Luís Manuel A. V. (Orgs.). *Views on Eighteenth Century Architecture.* Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 302–325.

MACEDO, Danilo Matoso ; FICHER, Sylvia. O tema da Arquitetura nas publicações da Casa Literária do Arco do Cego. In: MELLO, Magno Moraes (Org.). *Arquitetura do engano: redes de difusão e o desafio da representação perspectivica no universo pictórico barroco.* Belo Horizonte: UFMG, 2013.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. *António José Landi (1713/1791) : um artista entre dois mundos*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian , Fundação para a Ciência e a Tecnologia , Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2003. (Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas).

MENEZES, Alberto Carlos de. *Pratica dos tombos, e segunda parte annexa aos juizos divisorios, que contém medições, marcações dos bens da coroa, fazenda real, bens das ordens militares, ou commendas, morgados, capellas, bens de concelhos, corporações ecclesiasticas, confrarias, hospitaes e de casas particulares; até ao proprietario, e lavrador de menor terreno, com a agrimensura, processo judicial, e formulario dos livros do tombo: o regimento do tombo dos bens da coroa, e real fazenda, e os alvarás de comissão, para tomar, analizados, e notados: são classificados os bens, e direitos da casa real conforme a sua natureza, dignidade e caracter: apresenta-se huma tabella das rendas fiscaes do reino*. 2. ed. Lisboa: Typ. de Antonio José da Rocha – aos Martires, n.13, 1843.

MOMMSEN, Theodor; MEYER, Paul Martin; AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN, Berlin [from old catalog; *et al. Theodosiani libri XVI cum Constivtionibvs Sirmondianis et Leges novellae ad Theodosianvm pertinentes; consilio et avctoritate Academiae litterarvm regiae borvssicae ediderunt Th.* [s.l.]: Berolini, apvd Weismannos, 1905. Disponível em: <<http://archive.org/details/theodosianilibr01sirmgoog>>. Acesso em: 20 mar. 2023.

MORAES, Rubens Borba de. *Bibliographia brasiliana: livros raros sobre o Brasil publicados desde 1504 até 1900 e obras de autores brasileiros do período colonial*. 3. ed. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2010. 2v.

MORAES, Rubens Borba de. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*. 2. ed. Brasília: Briquet de Lemos Livros, 2006.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.

NETTO, Ladisláu. *Investigações historicas e scientificas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro acompanhadas de uma breve noticia de suas collecções e publicadas por ordem do Ministerio da Agricultura*. Rio de Janeiro: Instituto Philomatico, 1870.

OLIVEIRA, José Carlos de. *D. João VI: adorador do Deus das ciências?* Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

PORTUGAL. *Codigo Philippino, ou, Ordenações e leis do Reino de Portugal : recopiladas por mandado d'El-Rey D. Philippe I*. 14. ed. Rio de Janeiro: Typographia do Instituto Philomathico, 1870. 2v.

RABELLO, Sonia. *O Estado na preservação de bens culturais: o tombamento*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2009.

RIBEIRO, José Silvestre; ROCHA DIAS, Eduardo Augusto da ; ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. *Historia dos estabelecimentos scientificos, litterarios e artisticos de Portugal nos successivos reinados da monarchia*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1871–1893. 18v.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo César de ; COSTA, Angela Marques da. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHWARTZ, Stuart B. *Burocracia e sociedade no Brasil colonial : o Tribunal Superior da Bahia e seus desembargadores*. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA, Antonio Delgado da. *Collecção da legislação portugueza desde a ultima compilação das ordenações*. Lisboa: Typografia Maigrense; Typ. de Luiz Correia da Cunha, 1825–1847. 10v.

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez: estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858–1923. 22v.

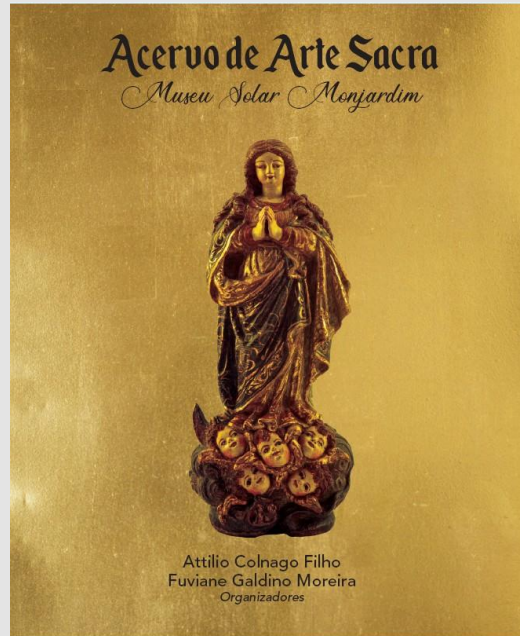
SILVA, José Justino de Andrade e. *Collecção chronologica da legislação portugueza compilada e annotada por José Justino de Andrade e Silva Bacharel formado em Direito*. Lisboa: Imprensa de J. J. A. Silva; Imprensa de F. X. de Souza; Imprensa Nacional, 1854–1859. 10v. com suplementosv.

SOUSA DE LOBÃO, Manoel de Almeida e. *Tractado historico, encyclopedico, critico, practico, sobre todos os direitos relativos a cazas, quanto a's materiais civis , e criminaes*. Lisboa: Na Impressão Regia, 1817.

SOUSA, José Roberto Monteiro de Campos. *Systema, ou collecção dos regimentos Reaes, contém os regimentos pertencentes á [Administração da] Fazenda Real [Justiças, e Militares]. Agora novamente reimpressos, e accrescentados com todas as Leys, Alvarás, Decretos, Avisos, que se ampliáraõ, limitáraõ, declaráraõ, recomaendáraõ, e derogáraõ os mesmos Regimentos nas partes, ou §§., que se apolíraõ, e tambem se lhe ajuntaõ outros mais, que faltavaõ até ao presente Reinado*. 2. ed. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno; Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira; Na Typografia Lacerdina, 1785–1818. 6v.



RESENHAS



Resenha: COLNAGO FILHO, Attilio; MOREIRA, Fuviane Galdino (Orgs). *Acervo de Arte Sacra: Museu Solar Monjardim*. Vitória, ES: Grafitusa, 2020.

Review: COLNAGO FILHO, Attilio; MOREIRA, Fuviane Galdino (Orgs). *Acervo de Arte Sacra: Museu Solar Monjardim*. Vitória, ES: Grafitusa, 2020.

Myriam Salomão¹

O catálogo *Acervo de Arte Sacra: Museu Solar Monjardim*, organizado pelos pesquisadores e restauradores, Attilio Colnago Filho e Fuviane Galdino Moreira e publicado em 2020, é resultado do financiamento através de edital do Fundo Estadual de Cultura do Estado do Espírito Santo (Funcultura-ES), que anualmente seleciona projetos de diferentes linguagens, público e metodologias.

¹ Doutoranda no programa de História na Universidade Federal de Minas Gerais, é Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP, com formação em Música e Artes Plásticas na mesma instituição. Atua como docente no curso de Design da Universidade Federal do Espírito Santo. Realiza pesquisas na área de pintura religiosa do Brasil, principalmente dos séculos XVIII e XIX.

O projeto constou de atualização do inventário do acervo do Museu Solar Monjardim realizado entre os anos de 2018 e 2019, quando mais de trezentas peças passaram por processos de higienização, registro fotográfico e análise técnica, das quais setenta e oito foram selecionadas para compor a publicação.

O volume está organizado em duas partes: inicialmente, um conjunto de ensaios assinados por especialistas como Paula Nunes Costa, Evaldo Pereira Portela, Maria Regina Emery Quites, Andrea Aparecida Della Valentina e os organizadores, Attilio e Fuviane, que abordam a trajetória institucional do Museu Solar Monjardim, os processos museológicos e a historicidade das obras, fornecendo chaves de leitura para a compreensão da trajetória do museu e de sua função social; enquanto na segunda parte, a apresentação sistematizada das peças por núcleos iconográficos – Nossa Senhora, Sant’Ana Mestra, Santos e Santas, Menino Deus, Cristo e Anjos, revela a riqueza iconográfica do acervo, em diálogo com irmandades, cultos e práticas devocionais.

O catálogo se insere em um esforço maior de preservação e difusão da memória religiosa capixaba, articulando o acervo do Solar Monjardim, único museu federal no Espírito Santo, à história urbana de Vitória e às redes devocionais do período colonial e imperial. O solar, uma edificação do século XVIII, é considerado como a mais antiga construção rural particular do período colonial capixaba, tendo sido sede da fazenda Jucutuquara. Possui onze quartos, três salões, capela dedicada à Nossa Senhora do Carmo, cozinha de piso atijolado e uma longa varanda. Em construções anexas ficavam estabelecimentos de indústrias caseiras e alojamento de escravos domésticos. Seu acervo contém cerca de quatro mil peças, entre mobílias, peças de arte sacra e utensílios domésticos e é direcionado para reconstituir uma residência rural de família abastada no século XIX.

O livro oferece um panorama consistente sobre o acervo de arte sacra reunido ao longo do século XX, composto por obras provenientes de antigas igrejas de Vitória e de transferências motivadas pela modernização urbana. Entre os conteúdos de destaque, estão análises sobre estofamentos, talha e policromias,

como a identificação de técnicas, além de reflexões sobre proveniência e circulação de modelos artísticos vindos da Bahia, de Minas Gerais e de Portugal. Um dos pontos fortes do catálogo é a sua integração entre a investigação material e a reflexão histórica, além da clareza editorial, com fotografias em alta resolução. Em contrapartida, a publicação poderia ter explorado com maior transparência os critérios de seleção das setenta e oito peças, uma vez que o acervo inventariado é mais amplo.

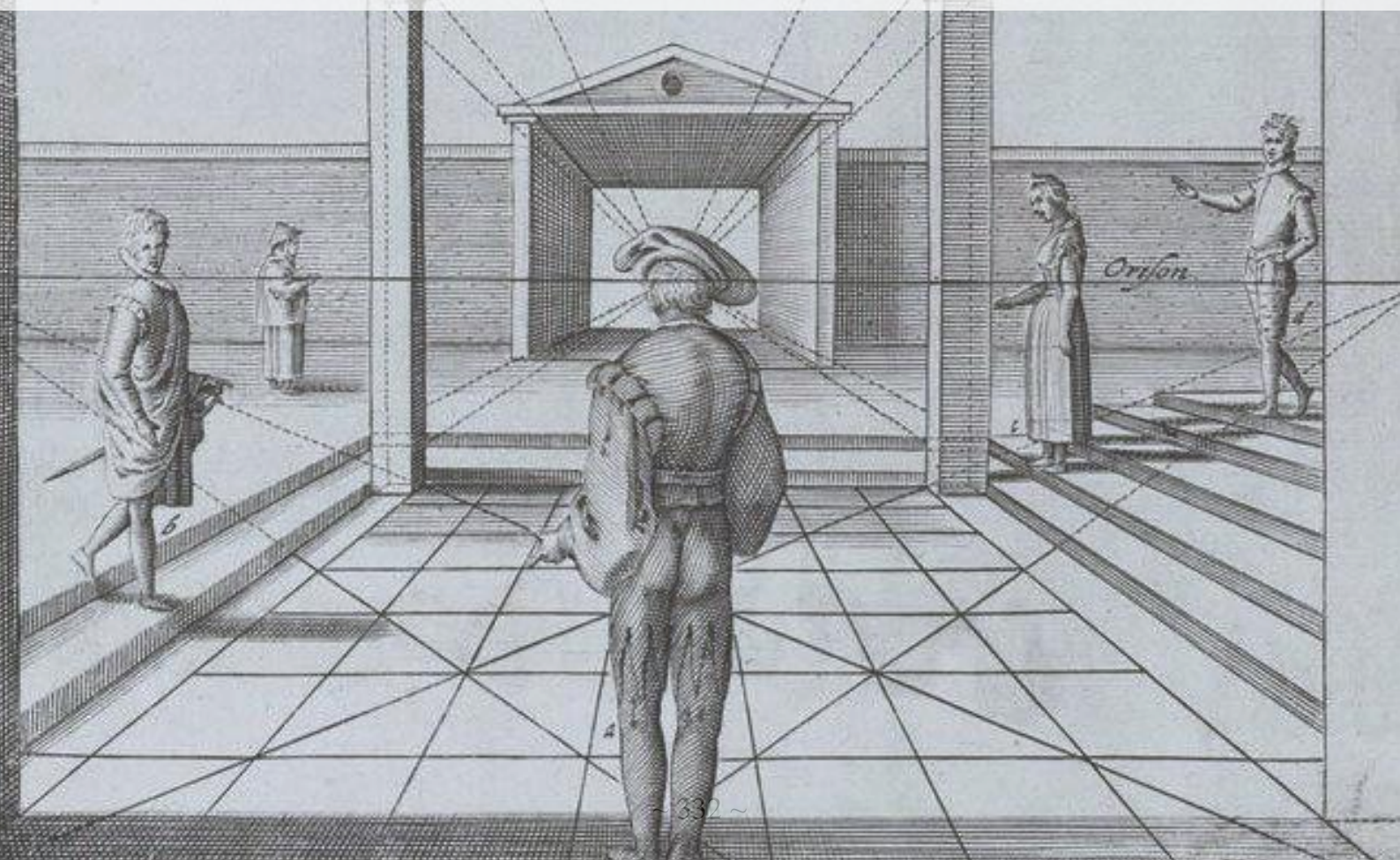
A publicação demonstra como a arte sacra capixaba deve ser analisada não apenas como expressão estética, mas como documento histórico das sociabilidades religiosas. As tipologias marianas e cristológicas, amplamente representadas, evidenciam vínculos com irmandades locais e com a autoridade episcopal, enquanto técnicas como o douramento remetem a produção desses objetos devocionais e a presença de materiais nobres para sua produção.

Ao atualizar o inventário, o museu assegura não apenas a conservação física das peças, mas também a produção do conhecimento historiográfico, reforçando a função social das instituições de memória. Como diz Fuviane Galdino Moreira, “Toda trajetória de uma imagem sacra é o que lhe dá voz. O apagamento de suas origens é tão eloquente quanto o local onde está no momento. Nesse sentido, o acervo de imagens sacras do Museu Solar Monjardim traz à tona, além de respostas, lacunas que são também dotadas de sentido e que nos suscitam realizações de pesquisas a fim” (p. 35).

O catálogo *Acervo de Arte Sacra: Museu Solar Monjardim* constitui uma contribuição importante para os estudos de História da Arte no Brasil, em especial da imaginária sacra do período colonial, pois trata de uma região – o estado do Espírito Santo – pouco estudada e divulgada. Sua força reside na articulação entre abordagem da técnica, da iconografia e da museologia, oferecendo um instrumento sólido e confiável para historiadores, restauradores e curadores.

Recebido em: 14/03/25- Aceito em: 12/05/25.

ENTREVISTAS



Entrevista com Jorge Coli

Interview with Jorge Coli

Marcos Tognon¹



Crédito da Foto: Folha de São Paulo

1. Formação e trajetória intelectual

O senhor se tornou historiador da arte em uma época em que essa área ainda buscava se instituir no Brasil. Como foi trilhar esse caminho fora das rotas mais previsíveis?

JC – Foi, antes de tudo, muito estimulante. Esse estímulo vinha de duas situações principais. A primeira delas é que eu voltava da Europa, em 1985, juntamente com outros estudantes, professores e intelectuais que haviam se afastado do Brasil durante a ditadura. O Brasil se abria, a democracia voltava, a

¹ Professor da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP-SP; Doutor em Storia Della Critica D'arte pela Scuola Normale Superiore (Pisa, Itália 2002) / <https://orcid.org/0000-0001-7962-0031> / tognon@unicamp.br.

avidéz pelo conhecimento no público brasileiro era imensa; creio ser difícil para as gerações recentes representarem esse clima hoje. Foi efervescente sentir a vida sob a democracia que se instalava, ter acesso a todos os livros, filmes e jornais. A ditadura havia imposto censura, e a sensação de que agora era possível descobrir coisas novas estava em todas as cabeças. Mergulhar nesse ambiente, ser solicitado por ele, tudo isso criava um grande entusiasmo pessoal e coletivo

A segunda é que a história da arte, enquanto disciplina acadêmica, não existia de fato no Brasil. Ela era confundida, no mais das vezes, com teoria da arte ou estética, e quando existia de modo específico, funcionava como apoio para formações não específicas, como artes plásticas e arquitetura. Quando criamos a área de História da Arte no Departamento de História da Unicamp, foi preciso, muitas vezes, explicar para interlocutores de boa formação que a história da arte não é uma disciplina artística, mas histórica. Houve também dificuldades causadas por incompreensões, mas, ao me voltar para o passado, percebo como foi intenso e apaixonante proceder à defesa de uma nova disciplina.

2. Que autores ou experiências marcaram decisivamente sua formação intelectual e estética?

JC - O mais importante, sem dúvida, para mim: Henri Focillon, um companheiro de viagem admirável, a quem recorro sempre, e que me ensinou partir da singularidade própria às obras para compreendê-las numa rede de interrelações culturais. De algum modo, aprendi com ele a prática indutiva, que não ousou chamar de método, mas que é essencial. Aprendi também que é impossível compreender de fato os artistas mais importantes sem levar em conta a trama tecida pela produção das artes, no tempo em que foram criadas, também os artistas considerados “menores”. Sua História da arte nos séculos XIX e XX continua sendo um grande modelo.

Estudei nos livros dos grandes clássicos: Panofsky para a iconografia, Hitchcock, Pevsner, para a história da arquitetura, Argan, para uma concepção social e política das artes entre tantos outros... Tudo isso é evidentemente banal.

Lembro, entretanto, o efeito que teve sobre mim o Roland Barthes das Mitologias, que reforçou a minha desconfiança diante das evidências, das aparências, das concordâncias, das tendências dominantes e das modas intelectuais. Grandes historiadores anglo-saxônicos, como T. J. Clark, Robert Rosenblum, com quem tive a sorte de conviver, quando ele foi meu sponsor na New York University, também foram essenciais para mim. E estou omitindo muitos.

Tenho que assinalar, de modo expressivo, a importância de Proust para a minha formação. Em de sua obra ficcional, encerra-se uma complexa abordagem das artes, delineando relações com as reproduções e a memória, caracterizando, como poucos, os traços da natureza imaterial própria às artes. Proust é um grande mestre para qualquer historiador dos fenômenos artísticos.

Importância muito forte tiveram, para mim, os estudos monográficos escritos por tantos excelentes autores que não conseguiria enumerar aqui.

E, mais do que tudo, quatro professores a quem devo uma formação viva e fervorosa: Maria Helena Correa Porto de Barros Brotero, professora de filosofia e história da arte quando eu cursava o clássico, no Caetano de Campos; Gilda de Mello e Souza, professora de estética no departamento de Filosofia da USP, mas que era antes uma historiadora das artes; Jean-Jacques Gloton e Gérard Monnier, mestres da Universidade da Provença. É a eles que eu devo aquilo que pude produzir de menos ruim.

3. Sua tese *Música Final*, sobre as posições estéticas e políticas de Mário de Andrade, articulando questões da ordem política e do nacionalismo nas artes naquele momento. Esse entrelaçamento de temas seguiu orientando seu trabalho?

JC - O entrelaçamento desses temas foi imposto pelo próprio objeto da tese. Era Mario de Andrade quem associava, de maneira enérgica, a música, a teoria musical, com a política e com inflexões nacionalistas. Eu queria ir o mais longe que pudesse no destrinchamento desses temas; era, portanto, inevitável que buscasse expô-los.

Devo dizer, porém, que, em qualquer caso, jamais concebi um estudo fechado dentro de um campo único. Minha ênfase é na história das artes enfocada do ponto de vista de uma história da cultura. Isso pressupõe o recurso a questões diversas. Foi sempre o que procurei fazer.

4. Contribuições institucionais e ensino O senhor foi um dos responsáveis pela criação do campo da História da Arte na Unicamp. O que significou esse processo dentro de um instituto majoritariamente voltado às ciências humanas?

JC - Creio que a importância maior desse campo dentro do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas não se situa exatamente em âmbito institucional. Formamos ali uma excelente biblioteca de história da arte; publicamos nossa Revista de História da Arte e da Cultura há muitos anos, agora on-line. Porém, o ponto mais relevante para mim foi que meu Instituto permitiu a formação de um número muito elevado de excelentes pesquisadores, que se encontram espalhados em universidades do Brasil todo, multiplicando a presença da pesquisa de alto nível em história da arte.

5. Em diversos momentos o senhor mencionou o desejo de criar um departamento específico de História da Arte na UNICAMP, escrevendo um

artigo sobre a necessidade de criação de cursos de graduação de história da arte em todas as universidades. Acredita que tivemos avanços nesse sentido?

JC - A criação de um departamento de História da Arte foi um sonho meu que não se concretizou. Tenho um sentimento de culpa em relação a isso, porque, mais eu envelheço, mais percebo o quanto fui, e sou ainda, pouco diplomático, inábil nas relações humanas. Tive um caráter pessoal muito inflexível – que, espero, se atenua um pouco agora, na velhice –, acreditando que bastava a qualidade de um projeto para convencer os poderes capazes de realizá-lo. É muita ingenuidade, as coisas não se passam assim. Nada acontece sem persistência pessoal junto a diferentes instâncias, poder de convencimento, certa flexibilidade, alianças, e, por vezes, aptidão para cortejar, coisa de que nunca fui capaz. Não sei se eu fosse diferente teria conseguido a criação desse departamento, mas decerto as chances seriam maiores. Quem sabe, ainda, no futuro, algum historiador da arte mais eficiente do que eu não o faça surgir.

Temos, no Brasil, dois excelentes cursos de graduação, um na Unifesp, por empenho de Jens Baumgarten, e outro na UFRJ. São belos modelos, mas é pouco. Em muitas universidades, há uma presença da história da arte na graduação, o que estimula alunos a se dirigirem para programas de pós-graduação nessa disciplina.

Os avanços na pesquisa em história da arte são constatados pela evidente qualidade de um número cada vez maior de teses.

6. Como tem visto a formação dos novos historiadores da arte no Brasil? O que ainda é um desafio?

Hoje há uma formação muito melhor do que a 40 anos atrás. Teses relevantes, de grande categoria, têm surgido em boa quantidade. Os pesquisadores, agora, têm acesso a uma informação visual quase infinita por meio da internet e, mais importante, sabem lidar com elas. Estão a par das últimas pesquisas, e são capazes de análises agudas e inteligentes.

Que desafios para essa formação específica? A necessidade de aumentar o número de professores e pesquisadores em história da arte nas universidades, o que quer dizer um aumento de vagas. É uma situação sem dúvida que vale para muitas disciplinas, mas para a história da arte, que é mais recente, ela se torna mais aguda. Seria muito importante também a presença da história da arte no ensino médio, além das iniciações artísticas.

7. Historiografia e metodologia Em sua trajetória, o senhor sempre transitou entre obras eruditas e manifestações da cultura visual de massa. Como lida com as fronteiras disciplinares e os objetos “não legitimados”?

Eu lido não reconhecendo as fronteiras e legitimando os objetos desprezados. Essas classificações hierárquicas são constituídas por preconceitos, de modo a valorizar uns e desvalorizar outros. Uma obra de arte impõe os seus próprios parâmetros de compreensão e análise; não há um método genérico e, portanto, não pode haver uma distinção hierárquica de gêneros. Warburg é o grande mestre que nos ensina isso. É essencial levar em consideração todos os meios pelos quais a cultura visual é veiculada; nessa trama, as diferentes manifestações encontram seus lugares.

8. Que debates atuais no campo da história da arte o instigam? A “descolonização” do olhar ou a crítica à centralidade europeia, por exemplo, provocam mudanças reais no campo?

Quando eu era mais jovem, nos anos de 1950, 1960 e 1970, havia uma clara evidência: o colonizador eram os Estados Unidos. Essa percepção era justa, comprovada pelo golpe de 1964, largamente apoiado e incitado pelos Estados Unidos e pelo terrorismo econômico e político que esse país exerce no mundo

atual. Não há dúvida que os Estados Unidos se afirmaram como um império colonialista brutal.

Se eu buscar a palavra decolonização no dicionário Aurélio, não a encontro. No entanto, é essa a palavra empregada em todos os debates, é assim que ela passou para as discussões de hoje, e não na forma que foi redigida na questão, de maneira a respeitar o português: descolonização. Essa é a palavra correta, que o Aurélio define como “ato de descolonizar” e descolonizar por sua vez é definida sucintamente como “Tirar a condição de colônia a.”

Mas eu encontro no Merriam-Webster (America's Most Trusted Dictionary, como ele se proclama), uma definição para decolonize, que traduzo aqui: “Libertar da influência dominante exercida por um poder colonizador; especialmente: identificar, desafiar e revisar ou substituir pressupostos, ideias, valores e práticas que refletem a influência dominante de um colonizador, e especialmente uma influência dominante eurocêntrica.”

Essa questão léxica, se vista a partir de uma ótica colonial, demonstra que nós assumimos um conceito norte-americano, conceito que aplicamos para atacar a cultura europeia. Ou seja, a decolonização é uma forma de colonização, um paradoxo veiculado por sentimentos generosos, mas apenas aparentemente libertários. Na cruzada contra o eurocentrismo, somos agentes de um pensamento norte-americano. Foi nos Estados Unidos que esse pensamento adquiriu uma formidável projeção, não importando a nacionalidade de alguns dentre seus autores.

Não há cultura alguma no mundo, não há civilização que não tenha cometido os mais bárbaros e terríveis crimes. A história europeia não fica atrás de nenhuma outra nesse ponto.

Porém, houve na cultura europeia um fenômeno singular, que começou com a filosofia grega, renovou-se na renascença, e eclodiu de maneira extraordinária na Inglaterra, na França e na Alemanha, com o Iluminismo do século XVIII.

Esse fenômeno exclusivo é a faculdade de enxergar a si mesmo com olhos críticos. Fora da cultura Ocidental engendrada pelo pensamento europeu, não há nenhuma que possua um instrumento reflexivo dessa natureza. Nelas, nas culturas não-europeias, o criticável, o culpado, é sempre o outro. E quando no mundo de hoje os valores iluministas são esquecidos, os mesmos mecanismos expiatórios retornam: Trump não duvida de si, e os culpados dos problemas norte-americanos são os outros: os imigrantes a quem são imputados a insegurança, a criminalidade; ou os países do mundo inteiro que “empobreeceram” os gloriosos Estados Unidos. Trata-se do mesmo mecanismo que ocorria com os nazistas, quando os culpados de tudo eram os judeus. É o eclipse dos valores iluministas europeus que provoca esse retorno à barbárie.

Os radicalismos do “decolonial”, que são, como já disse, generosos nas suas intenções, na verdade pactuam involuntariamente com o obscurantismo.

É muito positivo descobrir novos e grandes artistas em minorias eclipsadas. Trata-se de uma contribuição extraordinária do ponto de vista artístico e cultural. Impossível não ver nisso um enriquecimento indiscutível e é essencial combater todas as posturas contrárias. As atitudes restritivas, condenatórias, de Trump contra estudos, exposições, espetáculos que vão no sentido dessas descobertas, emanam de um obscurantismo que lembram as trágicas ideologias totalitárias dos anos de 1930.

Sublinho, porém, que a arte das minorias, venham de onde vierem, incorporam, por incluírem-se, em uma categoria concebida pelo Ocidente: a noção de arte. Este é um ponto muito importante que mereceria ser discutido – sua complexidade, porém, exigiria um âmbito específico e mais longo.

Lembro que atitudes radicais favoráveis à “decolonização” levam muitos a condenarem, esquecerem ou desprezarem os criadores essenciais no campo da história da arte, e isso é dramático. Não é possível conhecer a filosofia sem passar por Platão ou Kant, assim como não é possível conhecer a arte sem passar por Fídias ou Rembrandt. Há um tronco essencial na história das artes que

ilumina qualquer produção artística, fundamental para o conhecimento e para o espírito individual ou coletivo.

Voltando ao ponto essencial da questão proposta: foram os instrumentos gerados pelo pensamento crítico europeu, que, por sinal, permitiram os movimentos de decolonização e anti-“eurocêtricos”.

Aludo ainda a um corolário relevante. A decolonização se espalhou nos meios intelectuais e artísticos, engendrando um fluxo que permite muitos oportunismos: do mercado, das curadorias, dos estudos universitários. É um efeito de moda, no qual muitos embarcam por sentirem o vento a favor.

9. Pergunta final, mais subjetiva ou leve: Qual obra de arte o comoveu recentemente? Pode ser uma redescoberta ou um encontro inesperado.

Entre os artistas contemporâneos, a obra que mais me comove é a de Antonio Obá. Ele se vincula às culturas de matriz africana, afro-brasileira e afro-estadunidense. Seu domínio e sua sensibilidade pictóricos são muito raros, e permitem compará-lo aos artistas mais altos. Por sua técnica e seu espírito criador, ele se insere facilmente na história da arte ocidental e não é difícil perceber suas afinidades com grandes pintores do passado. O modo como trata a matéria em sua relação com a luz e com o cromatismo, a força que imprime nas figuras e nas relações misteriosas que estabelece com o meio em que estão inseridas, a segurança ao compor as cenas, demonstram seu amor por obras que marcaram a criação artística do Ocidente. Não que haja qualquer subserviência em seus quadros: ao contrário, o que ele assimilou nas culturas que incorpora ressurge num resultado fortemente pessoal, novo e atual.

Respostas enviadas no dia XX de XXXX de 2025;

Transcrição; revisões e correções concluídas em XX de XXXX de 2025.