

IDENTIDADES Y REDES CULTURALES



V-CIBI

V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano



# Identidades y redes culturales

---

V Congreso Internacional de  
Barroco Iberoamericano



# Identidades y redes culturales

---

## V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano

Granada, 2021



**eug** EDITORIAL  
UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.libreria.culturaydeporte.gob.es](http://www.libreria.culturaydeporte.gob.es)

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://cpage.mpr.gob.es>

Edición 2021



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

© YOLANDA GUASCH MARÍ, RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN, IVÁN PANDURO SÁEZ (Editores)

© LOS AUTORES, de sus textos

Edita:

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

Secretaría General Técnica

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Tel.: 958 243930-246220

NIPO: 822-21-010-0

ISBN(e): 978-84-8181-759-1 (Ministerio de Cultura y Deporte)

ISBN(e): 978-84-338-6830-5 (Universidad de Granada)

Maquetación: Raquel L. Serrano / [atticusediciones@gmail.com](mailto:atticusediciones@gmail.com)

Diseño de cubierta: Adrián Contreras Guerrero

Con la colaboración de la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo de Desarrollo Regional (FEDER) a través del Proyecto I+D+i Relaciones culturales entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: Estados Unidos y Brasil (HAR2017-83545P)

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com): 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

## PRESIDENTE DEL COMITÉ DE HONOR

S.M. Felipe VI, Rey de España

### COMITÉ DE HONOR

Excma. Sra. Dra. María del Pilar Aranda Martínez. Rectora de la Universidad de Granada.

Excmo. Sr. Dr. José Manuel Rodríguez Uribes. Ministro de Cultura y Deporte. Gobierno de España.

Excmo. Sr. D. Juan Manuel Moreno Bonilla. Presidente de la Junta de Andalucía.

Excmo. Sr. Dr. Javier García Fernández. Secretario General de Cultura. Gobierno de España.

Excma. Sra. Dra. María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz. Directora General de Bellas Artes. Gobierno de España.

Excmo. Sr. Dr. Miguel Ángel Castro Arroyo. Presidente de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado.

Excmo. Sr. Dr. Antonio Bonet Correa. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Excma. Sra. Dña. Patricia del Pozo Fernández. Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía.

Excmo. Sr. Dr. Rogelio Velasco Pérez. Consejero de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía.

Excmo. Sr. D. Luis Salvador García. Alcalde de Granada.

Excma. Sra. Dña. María Lucía Garrido Guardia. Concejala Delegada de Cultura del Ayuntamiento de Granada.

Excmo. Sr. Dr. Ignacio Henares Cuéllar. Catedrático Emérito. Universidad de Granada.

Excma. Sra. Dra. María Elena Martín-Vivaldi Caballero. Presidenta CajaGranada Fundación.

Excma. Sra. Dña. Rocío Díaz Jiménez. Directora del Patronato de la Alhambra y Generalife.

### PRESIDENTE DEL CONGRESO

Sr. Dr. Rafael López Guzmán, Universidad de Granada

### COMITÉ CIENTÍFICO

Olga Acosta Luna, Universidad de los Andes (Colombia)

Luisa Elena Alcalá Donegani, Universidad Autónoma de Madrid (España)

Adalgisa Arantes Campos, Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)

Inmaculada Arias de Saavedra Alias, Universidad de Granada (España)

Juan Benito Artigas, Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Javier Azanza López, Universidad de Navarra (España)

Ángel Bañuelos Arroyo, Centro UNESCO de Andalucía. Granada (España)

Cristóbal Belda Navarro, Universidad de Murcia (España)

María Luisa Bellido Gant, Universidad de Granada (España)

Joaquín Bérchez Gómez, Universidad de Valencia (España)

Beatriz Blasco Esquivias, Universidad Complutense de Madrid (España)

Jaime Humberto Borja Gómez, Universidad de los Andes (Colombia)

Angela Brandao, Universidade Federal São Paulo (Brasil)

Jonathan Brown, Institute Fine Arts de Nueva York (EE.UU.)

Antonio Calvo Castellón, Universidad de Granada (España)

Norma Campos, Fundación Visión Cultural (Bolivia)

Miguel Ángel Castillo Oreja, Universidad Complutense de Madrid (España)

Alberto Corradine Angulo, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá (Colombia)

José Manuel Cruz Valdovinos, Universidad Complutense de Madrid (España)

Jaime Cuadriello, Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Luis Javier Cuesta Hernández, Universidad Iberoamericana (México)

Ricardo Estabridis Cárdenas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima (Perú)

Marcello Fagiolo, Università di Roma La Sapienza (Italia)

Marta Fajardo de Rueda, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá (Colombia)

Mercedes Fernández Martín, Universidad de Sevilla (España)

Yolanda Fernández Muñoz, Universidad de Extremadura (España)  
Pedro Flor, Universidade Nova de Lisboa (Portugal)  
Elisa García Barragán, Universidad Nacional Autónoma de México (México)  
Concepción García Sáiz, Museo de América de Madrid (España)  
Ricardo González Marchetti, Universidad de Buenos Aires (Argentina)  
Ramón Gutiérrez, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (Argentina)  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Universidad de Granada (España)  
Víctor Hugo Limpías Ortiz, Universidad Privada Santa Cruz de la Sierra (Bolivia)  
María del Pilar López Pérez de Bejarano, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá (Colombia)  
Fátima Halcón Álvarez-Osorio, Universidad de Sevilla (España)  
Juan Antonio Jiménez Villafranca, Instituto de América de Santa Fe (España)  
Richard Kagan, Johns Hopkins University (EE.UU.)  
Alexandra Kennedy Troya, Universidad Nacional de Cuenca (Ecuador)  
Fernando Marías Franco, Universidad Autónoma de Madrid (España)  
Germán Mejía Pavony, Pontificia Universidad Javeriana (Colombia)  
Miguel Molina Martínez, Universidad de Granada (España)  
Magno Moraes Mello, Universidad de Belo Horizonte (Brasil)  
José Miguel Morales Folguera, Universidad de Málaga (España)  
Alfredo J. Morales Martínez, Universidad de Sevilla (España)  
Ramón Mujica Pinilla, Pontificia Universidad Católica del Perú (Perú)  
Sandra Negro, Universidad Ricardo Palma (Perú)  
José de Nordenflycht Concha, Universidad de Playa Ancha. Valparaíso (Chile)  
Francisco Ollero Lobato, Universidad Pablo de Olavide. Sevilla (España)  
Alfonso Ortiz Crespo, Universidad de las Américas. Quito (Ecuador)  
Adriana Pacheco Bustillos, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Ecuador)  
Francisco Javier Pizarro Gómez, Universidad de Extremadura (España)  
Paula Revenga Domínguez, Universidad de Córdoba (España)  
Willian Rey Ashfield, Universidad de la República (Uruguay)  
Myriam Ribeiro de Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)  
Alena Robin, Western University de Ontario (Canadá)  
Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (España)  
Walter Rossa, Universidade de Coimbra (Portugal)  
Mario Sartor, Universidad de Udine (Italia)  
Ramón Serrera Contreras, Universidad de Sevilla (España)  
Nelly Sigaut, El Colegio de Michoacán (México)  
Teresa Suárez Molina, Instituto Nacional de Bellas Artes (México)  
Miguel Taín Guzmán, Universidad de Santiago de Compostela (España)  
José Antonio Terán Bonilla, Universidad Nacional Autónoma de México (México)  
Rodolfo Vallín Magaña, Taller de Restauración de San Agustín (Colombia)  
Fernando Vela Cossío, Universidad Politécnica de Madrid (España)  
Magdalena Vences Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México (México)  
Graciela Viñuales, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (Argentina)  
Ana Zabía de la Mata, Museo de América de Madrid (España)

#### **DIRECCIÓN CIENTÍFICA CEIBA (CENTRO DE ESTUDIOS DE BARROCO IBEROAMERICANO)**

María de los Ángeles Fernández Valle, Universidad Pablo de Olavide. Sevilla (España)  
Carme López Calderón, Universidad de Santiago de Compostela (España)  
Víctor Manuel Mínguez Cornelles, Universidad Jaume I. Castellón (España)  
Juan Manuel Monteroso Montero, Universidad de Santiago de Compostela (España)  
Fernando Quiles García, Universidad Pablo de Olavide. Sevilla (España)  
María Inmaculada Rodríguez Moya, Universidad Jaume I. Castellón (España)



## **COORDINACIÓN GENERAL ORGANIZACIÓN**

Yolanda Guasch Marí, Universidad de Granada

## **COMITÉ ORGANIZADOR**

Antonio Camacho Ruiz, Universidad de Granada

Lola Caparrós Masegosa, Universidad de Granada

Adrián Contreras Guerrero, Universidad de Granada

Gloria Espinosa Spínola, Universidad de Almería

Ignacio José García Zapata, Universidad de Granada

Edgar Antonio Mejía Ortiz, Universidad de Granada

Elena Montejo Palacios, Universidad de Granada

Francisco Montes González, Universidad de Sevilla

Iván Panduro Sáez, Universidad de Granada

Guadalupe Romero Sánchez, Universidad de Granada

Ana Ruiz Gutiérrez, Universidad de Granada

Miguel Ángel Sorroche Cuerva, Universidad de Granada

## **ACTIVIDADES CULTURALES**

### **PASEOS VIRTUALES**

San Juan de Dios. Adrián Contreras Guerrero

La Fiesta del Corpus en Granada. José Policarpo Cruz Cabrera

Basílica de Nuestra Señora de las Angustias. Juan Jesús López-Guadalupe

El monasterio de Cartuja. José Antonio Díaz Gómez

La Abadía del Sacromonte. José María Valverde Tercedor

Desarrollo urbano y crecimiento de la Universidad de Granada. Ángel Isac Martínez de Carvajal. Séptima Dirección.

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio.

### **OBRA DE TEATRO “Acta Hospitalaria”**

Francisco Benítez-Aguilar Yfo (Guión)

Adrián Contreras Guerrero y Francisco Benítez-Aguilar Yfo (Investigación original)

Rosa Onieva López (Voz en off)

José Martín Ruiz González (Actor)

Fray Juan José Hernández Torres (Rector de la Basílica de San Juan de Dios)

### **CONCIERTO**

Pedro Bonet. Grupo de música barroca La Folía

### **PRODUCCIONES AUDIOVISUALES**

Natividad López Molina

Directos con móvil

### **PLATAFORMA DIGITAL**

Ángel Moreno. Si2 Soluciones informáticas

Fernando Moyano. Si2 Soluciones informáticas

### **STREAMING**

José Antonio Barrionuevo. Directos con móvil

Nino Galdón. Directos con móvil

Juan Luis Albea. Directos con móvil



## Agradecimientos

Aunque en los créditos aparecen las instituciones y personas que han sido responsables de la organización de este congreso en distinta medida, otras han sido, directa o indirectamente, básicas, y más importantes de lo que parece, en la construcción del mismo. Nuestro agradecimiento a José Luis Anguita Yanguas, Diego Celorio, Maribel Cabrera, Clara I. Lorca González, Raquel L. Serrano, Ana Cabrera Lafuente, Carmen Vidal, Elena Morales, Antonia Reyes Requena y Miguel Luis López-Guadalupe. Por último, queremos hacer una mención especial a aquellos participantes que, más allá de su compromiso inicial, han transformado su texto en un audiovisual, permitiendo la transferencia del conocimiento y aportando a la construcción de un congreso mejor.



# Contenido

---

## Presentaciones

|  |    |
|--|----|
| Pilar Aranda Ramírez, Rectora de la Universidad de Granada .....                           | 23 |
| María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, Directora General de Bellas Artes ..... | 25 |
| Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano .....   | 27 |
| <i>Rafael López Guzmán</i>   |    |

## Ponencias

|   |     |
|---|-----|
| Toros y cañas: las fiestas de las maestranzas en el siglo XVIII .....   | 33  |
| <i>Arias de Saavedra Alías, Inmaculada</i>  |     |
| Catorce enigmas para un festejo filipino (Manila, 1676) .....   | 43  |
| <i>Azanza López, José Javier</i>  |     |
| Con ascondida y sutil ciencia. <i>La escultura y el placer que recibe la vista</i> .....  | 55  |
| <i>Belda Navarro, Cristóbal</i>   |     |
| Churriguera y el <i>churrigueresco</i> .....  | 71  |
| <i>Blasco Esquivias, Beatriz</i>  |     |
| Cultura visual colonial, humanidades digitales y minería de datos . El caso del Nuevo Reino en el contexto iberoamericano ..... | 79  |
| <i>Borja Gómez, Jaime Humberto</i>  |     |
| Estudios arquitectónicos de la Biblioteca Nacional de Portugal. El saber y el hacer en el arte luso-brasileño colonial .....    | 91  |
| <i>Brandão, Angela</i>  |     |
| A revitalização da sala de arte sacra do Museu Mineiro em Belo Horizonte, Minas Gerais .....                                    | 99  |
| <i>Campos, Adalgisa Arantes</i>   |     |
| Donaciones desde Indias a Tierra Santa en los siglos XVII y XVIII .....   | 109 |
| <i>Cruz Valdovinos, José Manuel</i>   |     |
| El Sagrado Corazón, entre el prodigio barroco y la catástrofe jesuítica (Roma-México, 1765-1767) .....                          | 119 |
| <i>Cuadrillo, Jaime</i>   |     |
| La pintura sobre vidrio reverso en el Perú virreinal .....  | 131 |
| <i>Estabridis Cárdenas, Ricardo</i>   |     |
| Amueblamiento y decoración de la Real Audiencia de Cuzco a finales del siglo XVIII .....  | 139 |
| <i>Fernández Martín, María Mercedes</i>   |     |

|   |     |
|---|-----|
| Claves modernas en la revaloración del barroco. Manuel Gómez Moreno en el Río de la Plata, 1922 .....   | 151 |
| <i>Fernández Valle, María de los Ángeles y Rey Ashfield, William</i>  |     |
| 'Pintado de branco & negro representava ser todo de pedreira': notas sobre a festa e a policromia na entrada triunfal de Filipe III de España em Lisboa em 1619 ..... | 161 |
| <i>Flor, Pedro; Soto Caba, Victoria y Solís Alcudía, Isabel</i>   |     |
| Ornamentación y estructura compositiva en las fachadas del barroco peruano .....  | 171 |
| <i>González, Ricardo</i>  |     |
| Experiencias y reflexiones sobre el barroco. El caso de Arequipa .....  | 179 |
| <i>Gutiérrez, Ramón</i>   |     |
| A la búsqueda de fuentes y semejantes en el arte Barroco Iberoamericano. Deconstruyendo imágenes a partir del sistema Iconclass .....                                 | 189 |
| <i>López Calderón, Carme</i>  |     |
| El "buen morir" en Santafé de Bogotá. Una reflexión entre el pasado colonial y el presente .....  | 197 |
| <i>López Pérez, María del Pilar</i>   |     |
| La fachada de la catedral de Santo Domingo como exaltación imperial: el deán Bástidas, de la corte a La Española .....  | 207 |
| <i>Mañas, Fernando</i>  |     |
| La concreción visual del asedio de Viena y las guerras danubianas en los virreinos americanos .....   | 223 |
| <i>Mínguez, Víctor</i>  |     |
| Catedral de las Américas. Los arquitectos Miguel de Olivares y José Prat en la catedral de Cádiz .....  | 233 |
| <i>Morales, Alfredo J.</i>  |     |
| La imagen de Hernán Cortés en códices, manuscritos y series pictóricas durante el periodo virreinal .....   | 251 |
| <i>Morales Folguera, José Miguel</i>  |     |
| Ostentación y decadencia del Colegio de la Compañía de Jesús en San Jerónimo de Ica en Perú .....   | 263 |
| <i>Negro, Sandra y Amorós-Castañeda, Samuel</i>   |     |
| Las plazas de Toros como formalización material y simbólica del espacio festivo .....   | 273 |
| <i>Ollero Lobato, Francisco</i>   |     |
| Un tránsito forzado de la "Pía idea" en la urbe quiteña: de un ejemplar visionado hacia un apoteósico marfil de la Mujer Apocalíptica .....                           | 283 |
| <i>Pacheco Bustillos, Adriana</i>   |     |
| Aspectos de la arquitectura y la iconografía hospitalarias en la Nueva España barroca .....   | 291 |
| <i>Pizarro Gómez, Francisco Javier y Fernández Muñoz, Yolanda</i>   |     |
| De caracteres, afectos, emociones y algunos detalles artísticos en el barroco sevillano .....   | 303 |
| <i>Quiles, Fernando</i>   |     |
| Expolio y rescate de pintura virreinal: la "caja de pandora" del CENCROPAM .....  | 311 |
| <i>Suárez Molina, María Teresa</i>  |     |
| El estilo "romano" en el Perú del siglo XVII .....  | 319 |
| <i>Stratton-Pruitt, Suzanne</i>   |     |
| Lo barroco en la arquitectura popular religiosa. Región Puebla-Tlaxcala (México) .....  | 327 |
| <i>Terán Bonilla, José Antonio</i>  |     |
| Arquitectura y espacio público en Segovia en el siglo XVIII. La plaza mayor de Boceguillas .....  | 337 |
| <i>Vela Cossío, Fernando</i>  |     |
| La renovación del Coro de Santo Domingo de México en el siglo XVIII .....   | 343 |
| <i>Vences Vidal, Magdalena</i>  |     |
| La obra de Miguel Cabrera en España. La serie de la Vida de la Virgen del Museo de América de Madrid .....  | 353 |
| <i>Zabía de la Mata, Ana</i>  |     |

## Comunicaciones

|  |     |
|--|-----|
| Jaén y el Nuevo Mundo, un viaje de ida y vuelta .....  | 365 |
| <i>Almansa Moreno, José Manuel</i>   |     |
| Pedro Orrente, pintor del Antiguo Testamento .....   | 373 |
| <i>Álvarez Seijo, Begoña</i>   |     |
| Capilla de la Huatápera de la Inmaculada Concepción de Nurio, Michoacán, México .....  | 379 |
| <i>Anaya Rico, Sylvia Eréndira</i>   |     |
| Un real guardarropa internacional. La construcción de la apariencia de María Luisa de Parma (1765-1789) .....                        | 389 |
| <i>Antúnez López, Sandra</i>   |     |
| Aproximación a la arquitectura virreinal puneña desde la perspectiva de los tratadistas locales .....                                | 397 |
| <i>Arechaga Mendiburu, César Augusto</i>   |     |
| La portentosa vida de San Sebastián de Aparicio: un entramado de emblemas y alegorías para un venerable novohispano...               | 403 |
| <i>Báez Hernández, Montserrat A.</i>   |     |
| El viaje de Īlyās ibn Hannā al-Mawsili: 1668-1685 .....  | 413 |
| <i>Burlon, Gaia</i>  |     |
| El paisaje cultural fortificado de Cartagena de Indias, un compromiso pendiente .....  | 421 |
| <i>Cabrera Cruz, Alfonso Rafael</i>  |     |
| La fiesta barroca en Quito: vísperas, misas y procesiones a principios del siglo XVII .....  | 429 |
| <i>Calle Armijos, Francisco Xavier</i>   |     |
| Guadalupe y Pópolo: polos marianos en la retórica visual del Real Colegio de la Compañía (Salamanca) .....                           | 439 |
| <i>Casas Hernández, Mariano</i>  |     |
| Huellas del barroco en las portadas de la ciudad de Sucre .....  | 447 |
| <i>Casso Arias, Marcela</i>  |     |
| Ebrios de sangre. La iconografía de la <i>Fons Vitae</i> en la pintura novohispana .....   | 453 |
| <i>Contreras-Guerrero, Adrián</i>  |     |
| Historia, conservación y perspectivas de los enconchados en el Museo Nacional del Virreinato de México .....                         | 463 |
| <i>Cortés Guzmán, Alejandra</i>  |     |
| Los lienzos de Jesús y de los Evangelistas del Carmen de San José de Quito y las estampas de los Klauber que les dieron origen ..... | 471 |
| <i>Corvera Poiré, Marcela</i>  |     |
| La eterna inconclusa matriz de Sant'Ana de Vila Boa de Goyaz (Brasil) entre los siglos XVIII y XIX .....                             | 481 |
| <i>Da Silva Vargas, Lorena</i>   |     |
| Pelos mares, entre sertões. Redes de circulação e de conexões do gosto asiático na arte Barroca no Brasil .....                      | 489 |
| <i>De Almeida Martins, Renata Maria y Migliaccio, Luciano</i>  |     |
| Embrechado luso-brasileiro no espaço arquitetônico. Do século XVIII ao XIX em Salvador, Bahia .....                                  | 499 |
| <i>De Oliveira Machado, Zeila Maria</i>  |     |
| A circulação de entalhadores lisboetas em Minas Gerais e a propagação da talha ornamental religiosa na Capitania (1730 - 1760) ..... | 511 |
| <i>De Oliveira Pedrosa, Aziz José y Ferrelra, Sílvia</i>   |     |
| Marina de Escobar y la difusión de nueva iconografía cristífera en Hispanoamérica .....  | 519 |
| <i>De Tena Ramírez, Carmen</i>   |     |
| El Retablo Mayor de la Capilla de la Piedad en Sevilla. Nuevas aportaciones tras su intervención .....                               | 527 |
| <i>Domínguez Gómez, Benjamín</i>   |     |

|   |     |
|---|-----|
| Localizando a la red de grabadores novohispanos. Tras los pasos de Ignacio García de las Prietas .....<br><i>Donahue-Wallace, Kelly</i>   | 535 |
| A "Plaza Mayor" como palco da cidade barroca: o caso da Cidade do México .....<br><i>Dos Santos Salvat, Ana Paula</i>   | 543 |
| ¿"Barroco decadente"? Una aproximación al barroco en los retablos limeños de la segunda mitad del siglo XVIII .....<br><i>El Sous Zavala, Juan Pablo</i>                                | 553 |
| A expressão da arquitetura religiosa barroca nas cidades hispano-americanas e luso-brasileiras .....<br><i>Espinha Baeta, Rodrigo</i>   | 559 |
| El Camarín de la Virgen de los Remedios de Estepa: fuentes, modelos e iconografía para una exaltación mariana .....<br><i>Fernández Paradas, Antonio Rafael y Sánchez Guzmán, Rubén</i> | 571 |
| A colecção de Retratos dos Marqueses de Fronteira: história e memória de imagética barroca .....<br><i>Flor, Susana Varela</i>  | 581 |
| Una escultura de la Virgen del Rosario en Tlacoahuaya. Posible obra del círculo de Pablo de Rojas .....<br><i>Flores Matute, Francisco Jesús</i>  | 591 |
| Simbolismo de los "Arma Christi" de la catedral de Zacatecas y las cruces de la pasión de Orihuela .....<br><i>Galiano Pérez, Antonio Luis</i>  | 597 |
| El ingeniero militar Carlos Francisco Cabrer y la iglesia jesuita de San Ignacio de Bogotá .....<br><i>Gámez Casado, Manuel</i>   | 605 |
| La estética de la iluminación natural en la arquitectura religiosa barroca novohispana .....<br><i>García Alcántara, Miriam</i>   | 613 |
| Grandes exposiciones de platería. De la relevancia del culto al protagonismo del ajuar civil .....<br><i>García Zapata, Ignacio José</i>  | 619 |
| Devociones americanas en la Cataluña del barroco: esbozo para un estudio material y documental .....<br><i>Garganté LLanes, María</i>   | 627 |
| Da "igreja velha" à "igreja nova" e a passagem do colégio jesuíta de angra do heroísmo do espaço inicial para o IDEAL .....<br><i>Gato de Pinho, Inês</i>                               | 637 |
| Vicente Vitoria y la Iglesia de los Santos Juanes: un proyecto de barroco total a la italiana en Valencia .....<br><i>Giannotta, Gaetano</i>  | 651 |
| Para além de cetins e damascos em seda. Indumentária dos pobres durante o período barroco em Portugal .....<br><i>Gonçalves Ferreira, Luis</i>  | 659 |
| Reminiscencias barrocas en el arte contemporáneo más reciente: escultura, pintura y fotografía .....<br><i>Gonçalves Sobrinho, Maryella</i>   | 667 |
| Devociones marianas y modelos visuales en el colegio jesuita de San Pablo. Lima, siglos XVI-XVII .....<br><i>Gonzales Navarro, José Luis</i>  | 675 |
| Ingenieros en Centroamérica y el Caribe en el siglo XVIII: Juan Dastier y su destino en la audiencia y capitanía general de Guatemala .....<br><i>Hinarejos Martín, Nuria</i>           | 683 |
| La capilla del Hospital de San Andrés en Cusco: su arquitectura y decoración .....<br><i>Kubiak, Ewa</i>  | 693 |
| El barroco granadino a través de los púlpitos de las basílicas de Nuestra Señora de las Angustias y San Juan de Dios .....<br><i>Labrador Sierra, Alvar</i>                             | 703 |
| Criaturas clásicas-medievales europeas en queros y arte mural andino colonial, siglos XVI-XVIII d.C. ....<br><i>Lizárraga Ibáñez, Manuel</i>  | 711 |
| As confrárias das Almas de Braga em tempo barroco: peditórios, missas, procissões e festas .....<br><i>Lobo de Araújo, Maria Marta</i>  | 721 |



|  |     |
|--|-----|
| Ingenieros militares, gobernadores y procesos constructivos en Santiago de Cuba en el siglo XVIII .....<br><i>López Hernández, Ignacio J.</i>  | 727 |
| A arte neobarroca portuguesa no mundo Ibero-Americano: diálogos entre o espaço e o tempo .....<br><i>Lourenço Pinto, Ana Maria</i>   | 737 |
| A la luz del Poder. Gestión lumínica en espacios de representación oficial durante el virreinato .....<br><i>Luengo, Pedro</i>   | 747 |
| La arquitectura civil de Puebla. Discursos políticos y secularizadores, 1750-1795 .....<br><i>Márquez Carrillo, Jesús</i>  | 755 |
| La arquitectura obliqua de Caramuel en la zona limítrofe con territorio valenciano: el caso de Almansa .....<br><i>Martínez García, Óscar Juan</i>   | 761 |
| Felipe de Ureña: ecos del barroco peninsular en un pirámide del septentrión mexicano .....<br><i>Martínez Rodríguez, María Angélica</i>  | 769 |
| La arquitectura clasicista en el sur de la diócesis de Zaragoza. Vías de introducción y desarrollo entre 1601 y 1654 .....<br><i>Martín Marco, Jorge</i>   | 777 |
| "Novas artes, novo engenho". A emblemática aplicada como oficina interartes no século XVIII português .....<br><i>Medeiros Araújo, Filipa</i>  | 787 |
| La teatralidad barroca arquitectónica del espacio urbano novohispano .....<br><i>Mejía Ortiz, Édgar Antonio</i>  | 801 |
| El Templo de Salomón como ejemplo para la enseñanza de la arquitectura a través del dibujo arquitectónico: el caso de In Ezechielem explanationes, 1596-1604, de Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando .....<br><i>Merino Rodríguez, Francisco</i> | 811 |
| Re-enfocando el Barroco. Lenguaje visual y reinterpretaciones estéticas en la fotografía .....<br><i>Montejo Palacios, Elena</i>   | 817 |
| Un Murillo novohispano: El legado pictórico de José de Ibarra en España .....<br><i>Montes González, Francisco</i>   | 825 |
| La censura de la relación de la visita real a Sevilla en 1796 .....<br><i>Montoya Rodríguez, María del Carmen</i>  | 835 |
| El ingeniero Lorenzo de Solís y los cuarteles de la plaza de Veracruz .....<br><i>Nieto Márquez, Miguel Ángel</i>  | 843 |
| El mural del pórtico de la iglesia de Chincheros. Mateo Pumacahua, Tupac Amaru II y el ataw .....<br><i>Nogueira, Patricia</i>   | 851 |
| Las elusivas huellas de los biombos japoneses en los virreinales (siglos XVII y XVIII) .....<br><i>Ocaña Ruiz, Sonia Irene</i>   | 861 |
| Hacia una reconstrucción histórica de las pinturas de una casa de retiro para señoras: Lima, 1762 .....<br><i>Ojeda Di Ninno, Almerindo</i>  | 871 |
| Güegüense y Baile de Negras: barroco vivo en los espacios urbano-arquitectónicos de Centroamérica .....<br><i>Ortiz Oviedo, Ana Francis y Mayorga Pavón, Yolaina Isabel</i>  | 879 |
| Dibujos sevillanos de vinculación americana: Esteban Márquez y Andrés Pérez .....<br><i>Palencia Cerezo, José María</i>  | 893 |
| Una joya del barroco iberoamericano en Granada: el camarín de la Virgen del Rosario .....<br><i>Palma Fernández, José Antonio</i>  | 901 |
| Cuya piedad y agasajos tuvieron no pequeña industria. Del conde de Lemos al obispo Mollinedo, apuntes sobre el barroco peruano .....<br><i>Panduro Sáez, Iván</i>  | 909 |
| La Venerable Ana de San Agustín y el Niño Jesús como provisor en el Carmelo Descalzo .....<br><i>Peña Martín, Ángel</i>  | 917 |

|  |      |
|--|------|
| La pintura mural altoandina y subtropical en los estereos de la colonia. San Andrés de Pachama, Virgen Natividad de Parinacota (Chile) y San José de Chiquitos (Bolivia) ..... | 925  |
| <i>Pereira Campos, Magdalena y Giménez Arce, Cinthia</i>   |      |
| Do Colégio Almitantino à procuratura das missões (1705-1759): dois exemplos de arquitectura barroca ao serviço das missões ultramarinas (S.I.) .....                           | 935  |
| <i>Pereira Coutinho, Maria João</i>  |      |
| La Alameda de México en el siglo XVIII ejemplo de un jardín barroco .....  | 945  |
| <i>Pérez Bertruy, Ramona I.</i>  |      |
| El tránsito del barroco al neoclásico en la arquitectura de los ingenieros en Venezuela: 1700-1830 .....   | 955  |
| <i>Pérez Gallego, Francisco</i>  |      |
| Nueva España tierra fértil: miradas desde un dechado barroco .....   | 965  |
| <i>Pérez Kamel, Regina</i>   |      |
| La ostentación barroca en época colonial. La platería en Santiago de Chile como ornato del escenario litúrgico .....   | 971  |
| <i>Pérez Varela, Ana</i>   |      |
| Maldito para siempre: mística en la emblemática del ingreso del Santuario de Atotonilco, Guanajuato .....  | 979  |
| <i>Pimentel Arámbula, Ana María</i>  |      |
| Cofradías y hermandades penitenciales en la Lima colonial de los siglos XVII y XVIII .....   | 987  |
| <i>Porres Benavides, Jesús Ángel</i>   |      |
| Infraestructuras hidráulicas urbanas de la Granada moderna en la plataforma de Ambrosio de Vico .....  | 997  |
| <i>Quesada Morales, Daniel Jesús</i>   |      |
| El barroco en México: un instrumento para la interpretación del espacio arquitectónico .....   | 1005 |
| <i>Quezada Rivero, Nancy</i>   |      |
| Haciéndose pasar por "guerreros moros", o la representación de la alteridad en las touradas de la corte portuguesa .....   | 1013 |
| <i>Rega Castro, Iván</i>   |      |
| Estética barroca y hermenéutica simbólica de las fiestas devocionales del Niñopa en Xochimilco .....   | 1019 |
| <i>Ríos Espinosa, María Cristina</i>   |      |
| La hacienda de Santa María en Ramos Arizpe, Coahuila. Un modelo de gestión del patrimonio cultural.....  | 1025 |
| <i>Rodríguez Cepeda, Ana Sofía y Sorroche Cuerva Miguel Ángel</i>  |      |
| From Rome to Goa. Domes in Goan Catholic Architecture .....  | 1035 |
| <i>Rodrigues dos Santos, Joaquim</i>   |      |
| Pintura mural en arquitectura vernácula de los siglos XVIII y XIX en "Baixa" de Lisboa .....   | 1045 |
| <i>Rodrigues Monteiro, Patrícia Alexandra</i>  |      |
| "Solo el sayal que vestí me queda". La compra de los bienes del virrey Solís, un legado disperso en Santafé .....  | 1053 |
| <i>Romero-Sánchez, Guadalupe</i>   |      |
| São Francisco. Um altar do rococó bávaro em São Paulo, Brasil .....  | 1063 |
| <i>Rosada, Mateus</i>  |      |
| Traços da Espanha na Colônia Portuguesa? Os retábulos de Voturuna e do Sítio Santo Antônio .....   | 1071 |
| <i>Rosada, Mateus</i>  |      |
| Fiestas religiosas barrocas en el Perú virreinal: ornato, música y danza (1780-1824) .....   | 1081 |
| <i>Rosas Navarro, Ruth Magali</i>  |      |
| Una aproximación al taller de Miguel Cabrera .....   | 1089 |
| <i>Rosell Pedraza, Xochipilli y Zaragoza, Verónica</i>   |      |
| La diversidad del Barroco arquitectónico en Córdoba durante la segunda mitad del siglo XVIII .....   | 1097 |
| <i>Ruiz Carrasco, Jesús María</i>  |      |
| El antiguo templo del convento de San Hipólito: arquitectura, símbolo e identidad .....  | 1105 |
| <i>Ruiz Rodríguez, Christian Miguel</i>  |      |

|   |      |
|---|------|
| Iconos viajeros: Santa Rosa de Lima, objeto de deseo en museos y colecciones de todo el mundo .....<br><i>Ruiz Romero, Zara</i>   | 1115 |
| Aurea Navis. Imagem e Poder - As embarcações de gala reais e os cortejos aquáticos no Barroco (1619-1687) .....<br><i>Saldanha, Nuno</i>  | 1123 |
| Obispos mecenas y platería barroca en Ávila durante el siglo XVIII .....<br><i>Sánchez Sánchez, David</i>   | 1133 |
| El camarín-torre de la iglesia de la Victoria de Málaga: una obra maestra en peligro de desaparición .....<br><i>Santana Guzmán, Antonio Jesús</i>  | 1139 |
| Symbolismo iconográfico al servicio de Fernando VII en una estampa novohispana de Rafael Ximeno .....<br><i>Senent del Caño, Clara</i>  | 1149 |
| La mujer indígena en la pintura de la nobleza virreinal novohispana: identidad e imagen .....<br><i>Sola Rubio, Nathaniel</i>   | 1157 |
| Sombras barrocas en <i>El siglo de las Luces</i> (Humberto Solás, 1993) .....<br><i>Sorolla Romero, Teresa</i>  | 1163 |
| Uma produção artística de herança cultural barroca exposta na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Entre fontes textuais e objetos de cunho religioso .....<br><i>Toledo Russo, Silveli Maria</i>              | 1173 |
| Contemplación, orden y medida: libros e imágenes para la transmisión del conocimiento matemático en la ciencia barroca .....<br><i>Valdivia Pérez, Fabian</i>   | 1181 |
| Pobres e peregrinos em viagem no período barroco: razões, pretextos e dificuldades .....<br><i>Valente Neves, Lilliana Andreia</i>  | 1191 |
| El retablo mayor de la Abadía del Sacro Monte a la luz de los descubrimientos de la Alcazaba del Albaicín .....<br><i>Valverde Tercedor, José María</i>   | 1199 |
| El paisaje urbano histórico de la región andina venezolana durante los siglos XVII y XVIII: relaciones sociales, territoriales y comerciales en la construcción patrimonial .....<br><i>Vega Padilla, Ana Cecilia</i> | 1209 |
| El azulejo: material utilitario y ornamental en la arquitectura barroca de Puebla (México) .....<br><i>Velázquez Thierry, Luz de Lourdes</i>  | 1221 |
| El barroco en la arquitectura de Cartagena de Indias, Colombia: piedra coralina, murallas y altares, materializan su expresión .....<br><i>Zabaleta Puello, Ricardo</i>   | 1231 |
| Las visitas reales en Burgos en el siglo XVII. Los espacios de la fiesta barroca .....<br><i>Zaparaín Yáñez, María José y Escorial Esgueva, Juan</i>  | 1239 |
| Las Ermitas del Yermo de Cuajimalpa: un espacio innovador, funcional y ecológico .....<br><i>Zuñiga, Ivonne</i>   | 1249 |



# Presentaciones

---



La historia de la humanidad está llena de periodos especialmente interesantes y, sin duda, el barroco es uno de ellos. Con el nacimiento del barroco, en el siglo xvii, surge quizá la primera propuesta cultural que, tras su nacimiento en Europa, quiere trascender a todo el mundo y superar las fronteras del viejo continente. El siglo anterior a la aparición del barroco es un momento de descubrimientos, viajes y conquistas y todo ello acaba impregnando al barroco de ese interés por la universalidad. Y en esa ampliación de territorios, el barroco llega a Iberoamérica y se aposenta allí como un proceso de cierta renovación y modernización que, a la vez, recupera valores y experiencias que habían quedado en el olvido.

El barroco iberoamericano es un momento histórico complejo y muy interesante que desde hace años es objeto de investigación y estudio en la Universidad de Granada. El catedrático Rafael López Guzmán es un excelente exponente de ese esfuerzo investigador que con este congreso, además, da un gran paso adelante. Han transcurrido ya 40 años desde que la ciudad de Roma albergara en 1980 el primer Congreso internacional de Barroco iberoamericano. Cuatro décadas después, y tras haber sido acogido por ciudades y universidades tan relevantes como Querétaro en México, Sevilla en España y Ouro Preto en Brasil, la Universidad de Granada ha asumido el reto de organizar la quinta edición. La llegada de la pandemia nos impidió llevar adelante este congreso en sus fechas originales, en 2020. Un año después se dan las circunstancias para, aunque sea en formato virtual, ponerlo en pie. Estoy convencida de que esta cita tiene garantizado el éxito y el mayor rigor posible gracias al excelente trabajo del comité científico y organizador dirigido por Rafael López Guzmán.

El barroco iberoamericano es objeto de interés desde hace años a ambos lados del Atlántico y, de hecho, en los últimos años se han producido avances considerables en el análisis de este periodo en este espacio concreto. Es por ello que *Identidades y redes culturales*, el área de investigación elegida para esta ocasión, es una oportuna elección en un momento en el que más que nunca es necesario analizar aquello que nos une por encima de aquello que nos aleja. Estoy segura de que los más de 200 investigadores que se reúnen en torno a este tema nos aportarán nuevos e interesantes puntos de vista sobre este asunto.

Quiero concluir estas líneas introductorias con un agradecimiento a quienes han formado parte del comité organizador del congreso que, por otro lado, siempre es un motivo de orgullo para nuestra universidad y una oportunidad para mostrar las fortalezas de una ciudad como Granada. También, cómo no, a los patrocinadores y a los investigadores de las numerosas instituciones académicas y científicas de primer orden y al CEIBA (Centro de Estudios de Barroco Iberoamericano) que con sus aportaciones engrandecen una cita científica como esta.

Granada, abril de 2021

Pilar Aranda Ramírez  
Rectora  
Universidad de Granada





Para la Dirección General de Bellas Artes es un placer presentar esta publicación que, a pesar de las difíciles circunstancias del año 2020, sale a la luz con el ánimo de continuar la ambiciosa aventura investigadora que se inició en 1980, con el primer Congreso Internacional Barroco Iberoamericano celebrado en Roma. La fuerza y empuje de esta iniciativa queda en evidencia por su longevidad, celebrando ya su V edición, y en su decidido apoyo a permanecer como una referencia entre investigadores y estudiosos de una realidad tan compleja como la del arte Barroco.

Hay que destacar la vocación de este Congreso Internacional por unir los dos lados del Atlántico y por mostrar el grado de expansión del arte barroco iberoamericano y su interacción con la vitalidad de las diversas expresiones locales, con especial atención al trabajo de sus talleres y a su evolución hasta crear medios de expresión propios. En este sentido, esta publicación recuerda que la etapa histórica que cubre este congreso internacional es, sin duda, una de las más interesantes de la historia compartida entre Europa y América. Se trata de un periodo en el que el ámbito de influencia económica, artística y social se expande a nivel global. Las redes de influencia cruzan mares y océanos permitiendo viajes de ida y vuelta de objetos, artistas, ideas y motivos decorativos, iniciándose una rica relación que ha llegado hasta nuestros días. En cuanto al ámbito geográfico cubierto en este libro colectivo, interesa destacar que ofrece la infrecuente posibilidad de encontrar en un mismo volumen ejemplos y trabajos acerca de desarrollos artísticos y culturales de Brasil, Canadá, Colombia, España, Estados Unidos de América, Filipinas, México, Polonia, Perú, Portugal, Uruguay y Venezuela, lo que muestra la expansión y creciente interés en la investigación académica en relación con este campo.

El título de este congreso, *Identidades y redes culturales*, trata de conocer y reconocer los puntos en común y las diferencias que posibilitan una riqueza en el lenguaje o lenguajes artísticos que tienen buena muestra en este volumen. Lenguajes que, por otra parte, se expanden más allá del ámbito cronológico del Barroco y llegan hasta nuestro mundo contemporáneo. Ejemplo de todo ello son las distintas secciones del congreso, destacando las dedicadas a la cultura visual y construcción de imágenes, los procesos constructivos y sistemas de producción o al ornato público y fiesta, entre otros, que hablan de la vitalidad investigadora en este campo y su puesta al día, con la presentación de nuevas lecturas de obras de arte, colecciones o materiales, con ejemplos a través de las humanidades digitales, la arquitectura, la iconografía, o las fuentes, entre otros.

La colaboración entre esta Dirección General y la Universidad de Granada tenía originalmente como fin la presentación de este Congreso en Granada durante el año 2020. Sin embargo, el forzoso cambio de los calendarios al que se han visto sometidos todos los ámbitos de la vida en los últimos meses no ha alterado el objetivo de que la publicación pudiera presentarse coincidiendo con su celebración online, que tendrá lugar en Granada entre el 30 de mayo y el 3 de junio de 2021

No me queda más que felicitar al Comité Científico de este congreso y a su presidente, el Dr. Rafael López Guzmán, por el excelente trabajo realizado y por su tesón por llevar a buen puerto este nuevo encuentro de los especialistas de todo el mundo interesados en un área académica cada vez más activa, así como al Instituto de Patrimonio Cultural de España y a su directora, Ana Cabrera Lafuente, por su capacidad gestora, que ha posibilitado que esta publicación vea finalmente la luz.

Madrid, abril de 2021

María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz  
Directora General de Bellas Artes  
Ministerio de Cultura y Deporte



# Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano

El periodo barroco es uno de los más interesantes de la historia en tanto que constituye, posiblemente, la primera propuesta global de carácter cultural al haberse unificado y entendido como un todo el conjunto de nuestro planeta. Los viajes entre aventura, descubrimiento y conquista llevados a cabo durante el siglo XVI se institucionalizan en el seiscientos y se matizan con valores científicos en el XVIII, concibiéndose una forma diferente de percibir el mundo, a la vez que surgen diferencias notables, según territorios y tiempos, que enriquecen la cultura del momento.

Los estudios comparativos sobre el periodo artístico integrando los territorios americanos se convierten en centro de la investigación cuando en 1980 el Instituto Italo-Latino Americano con sede en Roma (Italia) convocó el I Congreso de Barroco Latinoamericano donde confluyeron los estudiosos más significativos de un lado y otro del Atlántico en ese momento. En paralelo a las sesiones científicas se organizó una exposición con el título “Mostra Barocco Latino Americano”<sup>1</sup>, recogiendo en el catálogo pequeños textos de enorme interés historiográfico<sup>2</sup>. En este encuentro se reconocía la importancia del barroco americano así como el papel de España y Portugal en su configuración, manifestando, igualmente, la diversidad de centros existentes.

El segundo congreso se celebró en la ciudad de Querétaro (México) en 1991 auspiciado por el gobierno mexicano y dirigido por Guillermo Tovar de Teresa<sup>3</sup>.

1. El comisario de esta exposición fue Paolo Portoghesi.

2. Los textos serían firmados por Paolo Portoghesi, Graziano Gasparini, Damián Bayón, Leopoldo Zea, Miguel Batlori, Erwin Walter Palm, Francisco Curt Lange y Folco Quilici. Se añadía el catálogo de obras organizadas en dos secciones “La Architettura del Nuovo Mondo” y “Il gran teatro del Barocco” apareciendo como coordinador Marcello Fagiolo firmando el texto introductorio de la primera parte, mientras que el texto de la segunda parte no tiene autor, aunque podemos pensar que era también Fagiolo.

3. El Simposium se celebró entre los días 26 de julio y 1 de agosto de 1991. Se hizo en homenaje a René Taylor que estuvo

Congreso sobrado de recursos económicos, al ser organizado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes, que no consiguió en los tiempos más grises que suceden a todos estos eventos coordinar la edición de las actas, quedando inéditas.

Si es importante señalar que en este segundo congreso el título se modificó nominándose “II Simposium Internacional de Arte Barroco Iberoamericano”, asistiendo un nutrido grupo de investigadores y produciéndose interesantes y mordaces debates.

El tercer congreso tuvo lugar en Sevilla (España) en el año 2001 con un subtítulo, “Territorio, Arte, Espacio y Sociedad”, bajo la coordinación de Arsenio Moreno Mendoza<sup>4</sup>. Las actas se publicaron en papel, en una corta tirada<sup>5</sup>, y en formato DVD lo que ha permitido la difusión de los contenidos del evento. La riqueza temática de las 104 entradas en el índice de las actas nos hablan del interés surgido en la comunidad científica sobre el barroco de Iberoamérica y, a la vez, de la diversidad de planteamientos metodológicos.

En el año 2006 se convocó el “IV Congreso Internacional do Barroco Íbero-Americano” en la ciudad brasileña de Ouro Preto planteándose un poco como continuación del de Sevilla ya que, incluso, tenía el mismo subtítulo, “Territorio, Arte, Espacio y Sociedad”. La coordinación del congreso corrió a cargo de Adalgisa Arantes Campos. Las actas, al igual que en el caso anterior, se publicaron en formato DVD.

presente. Como secretario del Consejo Asesor estuvo Joaquín Bérchez Gómez y como Comité Asesor: Ramón Gutiérrez (Argentina), Mario Sartor (Italia), René Taylor (Puerto Rico), Juan Miguel Serrera (España), Efraín Castro (México), Fátima Halcón (España), Virginia Armella de Aspe (México) y Markus Burke (Estados Unidos).

4. Este congreso contó con un comprometido comité ejecutivo integrado por Ramón Gutiérrez, Lorenzo Alonso de la Sierra, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ana Aranda Bernal, Francisco J. Herrera García, María Luisa Bellido Gant, Fernando Quiles García, Gloria Espinosa Spínola y Graciela Viñuales; al que se añadía un extenso comité científico.

5. La edición estuvo a cargo de Ediciones Giralda S.L., 2001.

Estas actas se estructuran en varias secciones<sup>6</sup> con un total de 101 aportaciones, lo que habla, de nuevo, de la riqueza, interés y confluencia de investigadores.

El nuestro de Granada, que tiene como subtítulo “Identidades y redes culturales”, atrasado desde el año 2020 por la pandemia, tiene como fechas finales y en formato on line los días 30 de mayo a 3 de junio del año 2021. Este calendario no es fortuito ya que se trataba inicialmente de conmemorar el 40 aniversario del primer congreso en la capital italiana y, en lo particular, hacerlo coincidir con la festividad del Corpus Christi, evento religioso de enormes raíces barrocas.

En cuanto a la estructura del congreso, partimos de los avances sobre la cultura artística barroca que se han producido en los últimos años en los centros de investigación relacionados con el ámbito de estudio, tratando tanto aspectos de carácter local o territorios definidos, así como análisis de carácter transversal o reflexiones interdisciplinarias que nos lleven a un mejor conocimiento del periodo.

Nuestro congreso, aunque tiene un carácter generalista, ha creado ciertas áreas de reflexión donde, inicialmente, han quedado referidas las aportaciones tanto de los miembros del comité científico como de los participantes en el mismo.

La primera de estas áreas es la que se refiere a “Espacios científicos”, pensando en la proliferación de tesis académicas así como los avances que se han aportado a través de congresos, seminarios y encuentros, a lo que se unen publicaciones en distintos formatos que nos dan, en su conjunto, un compendio de líneas de trabajo y de evaluación historiográfica.

También hemos integrado la reflexión sobre “Museos, coleccionismo, exposiciones y puesta en valor”, ya que estos conceptos e instituciones han jugado un papel fundamental a través de relatos renovados implementados en muchos museos o en el diseño de exposiciones de gran formato con catálogos que han puesto al día la investigación sobre las temáticas tratadas. De igual forma, intervenciones de restauración en arquitecturas y bienes muebles han devuelto valores históricos y culturales a obras relativamente mal interpretadas y estudiadas. Todo ello ha permitido la puesta en valor y el avance de la investigación del patrimonio barroco.

6. Las secciones de la publicación son las siguientes: 1. Teoría, fontes e crítica; 2. Expressões formais e categorias de análise; 3. Iconografia, modelos e tratados; 4. Sistemas de produção, aspectos técnicos, corporações e confrarias; 5. A sociedade do barroco, uso do espaço urbano, a festa e o mercado; 6. Encomenda, mecenato e circulação de obras.

Un capítulo importante para entender la cultura barroca es, sin duda, la superación de conceptos como centro/periferia, cuestión que ha dejado de existir para los/as investigadores/as pero que, en cambio, está muy enraizada en la divulgación de carácter turístico y patrimonial. Por ello es importante introducir en nuestra reflexión congresual como espacio específico lo que denominamos “Centralidades y redes”, poniendo de manifiesto como el mayor conocimiento del arte barroco ha ido orillando los grandes centros tradicionales a favor de nuevos polos que enriquecen la creación y permiten acercamientos prioritarios y no dependientes de la vieja construcción aludida. Además, las influencias han dejado de ser directas y en una sola dirección para percibir redes de múltiples direcciones que ensanchan las lecturas culturales de cada territorio.

Otro capítulo que necesita más reflexión es el referido a “Tiempos y espacios”. Las diferencias en el desarrollo del barroco atendiendo a geografías concretas están marcadas por los procesos temporales, no suponiendo estos ni avances ni retrocesos, sino propuestas identitarias de carácter regional que permiten un acercamiento correcto a la percepción de cada sociedad y un enriquecimiento del sentido global de la cultura barroca. Incluso, superando los siglos del barroco histórico; entre los siglos XIX y XX, en algunos territorios se hacen reflexiones de ese pasado de enorme interés estético que denominamos neobarroco.

Desde esta percepción se deriva la “Construcción de imágenes como cultura visual”, atendiendo a que en cada contexto los modelos iconográficos comunes otorgan a la estructura formal de las obras, dinámicas y ritmos de influencia social variables en relación con los observadores de esa producción. Sistemas de comunicación visual que permiten modificaciones y adaptaciones con relación al espacio social para el que se producen o donde se ubican. A ello añadimos la diversidad de fuentes utilizadas y la plasmación de realidades efímeras que ofrecen lecturas urbanas y antropológicas de evidente cualidad.

Ahora bien, toda esta cultura barroca se apoya necesariamente en unos “procesos constructivos y sistemas de producción”, ya que el diseño de obras en distinta escala, ya sea territorial, urbana, arquitectónica o de bienes muebles en sus distintas variables, se apoya en un tejido productivo donde obradores, talleres y maestros por un lado; así como mecenas, comitentes o instituciones organizan el sistema de las artes adaptado a cada realidad histórica y social concreta.

Estas cuestiones se visualizan en la ciudad, sobre todo a partir de lo que significa el “ornato público y la fiesta”. Las poblaciones cambian físicamente con motivo de celebraciones de distinto signo que posibilitan la presencia de variados sectores sociales que

exhiben sus identidades a través de decoraciones de carácter efímero o construyendo infraestructuras útiles que perpetúan sus acciones políticas o manifiestan sus valores ideológicos.

A estas líneas de trabajo han contribuido más de 130 investigadores/as, lo que se traduce en la riqueza de las actas; a lo que se añade la procedencia de estos. Tenemos en nuestro congreso representantes de Argentina, México, Colombia, Perú, Uruguay, Ecuador, Brasil, Nicaragua, Estados Unidos, Venezuela, Polonia, Chile, Bolivia, Portugal y España.

Lógicamente un congreso no es el punto final de una trayectoria sino una parada en un proceso de construcción del conocimiento donde hemos definido líneas de reflexión y aportaciones que permiten seguir avanzando en el edificio barroco, a la vez esperamos haber entrelazado redes que permitan proyectos y espacios de investigación comunes entre los estudiosos de este fenómeno artístico y cultural.

Ahora bien, en esa arquitectura a futuro que proponemos, queremos recordar que desde el congreso de Roma (1980) importantes cimientos de nuestra investigación han dejado de acompañarnos. Consideramos que es necesario personalizar a algunos de los que hicieron parte del camino y de los que nos sentimos herederos. De México se nos fueron Guillermo Tovar de Teresa, Manuel González Galván, Carlos Flores Marini, Leopoldo Zea, Jorge Alberto Manrique, Javier Villalobos, Carlos Chanfón Olmos, Marco Díaz, Luis Ortiz Macedo, Mercedes Meade de Angulo, Elisa García Barragán y Juan Benito Artigas; de Argentina, Héctor Schenone y Damián Bayón; de Guatemala, Luis Luján Muñoz; de Perú, Héctor Velarde, Antonio San Cristóbal y Francisco Stastny; de Venezuela, Graziano Gasparini; de Santo Domingo, (aunque nacido en Frankfurt) Erwin Walter Palm; de Chile, Gabriel Guarda y Juan Benavides; de Bolivia, Teresa Gisbert

y José de Mesa; de Brasil, Mario Barata y Augusto Silva Telles; de Puerto Rico/Inglaterra René Taylor; de Colombia, Francisco Gil Tovar, Jaime Salcedo, también Rodolfo Vallín (aunque siempre mantuvo sus raíces mexicanas); de Italia, Eugenio Battisti; de Portugal, Paulo Varela; y de España, Diego Angulo Íñiguez, Fernando Chueca Goitia, Santiago Sebastián, Alfonso E. Pérez Sánchez, Juan Miguel Serrera, Vicente Lleó y, claro está, Antonio Bonet Correa.

Por último, queremos agradecer a las instituciones y personas que nos han apoyado desde el principio en esta difícil organización dadas las condiciones sanitarias, comenzando por la Universidad de Granada, organizadora del evento, así como a los ministerios de Cultura y Deporte y de Ciencia e Innovación, a la Fundación CajaGranada, al Comité Español de Historia del Arte (CEHA), al Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, al Centro de Estudios Mexicanos UNAM España, al Museo de América, a la Fundación Iberoamericana de las Industrias Culturales y Creativas, a la Thoma Foundation, a la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios y a la Fundación General de la Universidad Politécnica de Madrid; sin olvidar que este congreso está incluido entre las actividades oficiales del V Centenario 1ª Vuelta al Mundo. Resaltar la labor de los distintos comités y de los miembros de la organización que han puesto trabajo e ilusión en este proyecto. Mi agradecimiento a todos ellos de carácter personal, pero también quiero señalar su compromiso con la comunidad científica y con el avance del conocimiento, de forma no tan anónima como pudieran pensar.

Rafael López Guzmán

Presidente

V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano

# “Novas artes, novo engenho”. A emblemática aplicada como oficina interartes no século XVIII português

MEDEIROS ARAÚJO, Filipa  
*Universidade de Coimbra*

Entre os múltiplos campos que preenchem o vasto universo dos estudos sobre o barroco Iberoamericano, parece-nos importante fomentar a reflexão sobre os complexos sistemas de comunicação iconográfica que permitiam variadíssimas modificações em relação às circunstâncias de origem, de modo a explorar diferentes formas de diálogo intercultural. A ampla circulação de modelos artísticos tem sido comprovada através da identificação de fontes iconográficas que estimularam a produção de obras em diferentes espaços da Europa e do Novo Mundo<sup>2</sup>. Recorrendo a uma análise comparativa numa abordagem interartes, tornou-se possível reconhecer mananciais que serviam de inspiração aos mais diversos processos criativos, operando metamorfoses moldadas pela necessidade de adaptação a dinâmicas comunicativas e a contextos sociais variáveis.

Nesta perspetiva, os estudos de emblemática aplicada têm revelado um número considerável de

obras artísticas que exemplificam a receção de motivos colhidos em livros de emblemas. Esta dinâmica teve forte impacto nos territórios lusófonos ao longo do século XVIII, evidenciando uma produção conceptual bastante complexa e claramente marcada pela influência estrangeira. Na sequência dos trabalhos já realizados neste âmbito, pretende-se enriquecer o *corpus* de exemplos, focando a atenção em dois programas iconográficos: as pinturas localizadas na capela-mor da Igreja do Salvador de Aveleda (Distrito do Porto) e os azulejos colocados na sala do capítulo do Convento de São João das Maltesas, em Estremoz (Distrito de Évora). Procurar-se-á, assim, discutir as formas de adaptação da linguagem logo-icónica em cada contexto, propor uma leitura através do diálogo com fontes impressas e refletir sobre as funções didáticas e doutrinárias destas obras.

## 1. Igreja do Salvador de Aveleda

### 1.1. As pinturas emblemáticas no teto setecentista da capela mor

A Igreja do Salvador de Aveleda, no concelho de Lousada, oferece um admirável exemplo da resistência do românico no norte de Portugal<sup>3</sup>. Os motivos dos portais na fachada ocidental situam a construção no final do século XIII, sendo porém conhecida a referência

1. Este trabalho foi desenvolvido ao abrigo do projeto de pós-doutoramento intitulado “Signos mudos e imagens falantes: a receção da linguagem logo-icónica na cultura portuguesa do Barroco” SFRH/BPD/107747/2015, financiado pela FCT no âmbito do POCH - Programa Operacional Capital Humano, participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCTES.

2. Nesta área de pesquisa, o CEIBA tem desenvolvido uma atividade notável de que resultaram encontros científicos e publicações, entre as quais destacamos RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles e LÓPEZ CALDERÓN, Carme (eds.); *Arte y patrimonio en Iberoamérica: Tráficos transoceânicos*. Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2016. A título de exemplo, importa também referir os resultados do *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA) em: <https://colonialart.org> [Data acesso 22/09/2020].

3. Este monumento integra a Rota do Românico, um projeto turístico-cultural que reúne, atualmente, 58 pontos de interesse, distribuídos por 12 municípios dos vales do Sousa, Douro e Tâmega, no Norte de Portugal. Mais informação em: <https://www.rotadoromanico.com> [Data acesso 22/09/2020].

a uma “eclesia” documentada em 1177 cujo orago a São salvador consta de documentos datados de 1208<sup>4</sup>. A nave e a fachada ocidental preservam a traça do período medieval, cuja volumetria foi alterada pela reforma moderna que acrescentou a torre sineira, a sacristia e a capela mor. Entre 1670 e 1698, foram implementadas importantes alterações decorativas no templo com a execução de novos retábulos ao gosto barroco, bem como o douramento da tribuna e do retábulo-mor atribuído ao pintor João Ribeiro (1695-1697)<sup>5</sup>.

Já no século XVIII, há registo de uma nova intervenção que remodelou o interior segundo as tendências estéticas da época e alegadamente com o envolvimento de artistas italianos contratados pela abastada família da Casa de Santo Ovídio, sita no lugar de Barrimau. Foram, então, executadas as pinturas do teto da capela-mor, da nave e do arco-cruzeiro, cuja autoria permanece por identificar. Apesar da proximidade geográfica, o programa iconográfico de Aveleda afasta-se da tendência observada nos tetos das igrejas do Alto Minho que revelam uma certa resistência à “evolução da pintura, sobretudo a aplicação da perspetiva e da pintura ilusionista com recurso a escorços, preferindo os modelos compósitos mais tradicionais de inspiração brutesquiana”, talvez pela “imposição de um gosto acentuadamente conservador da clientela e do deficiente domínio técnico dos pintores, maioritariamente locais, que executavam estas obras”<sup>6</sup>.

A qualidade da obra, sugere, pois, um investimento significativo numa igreja paroquial periférica e tal capacidade financeira poderá estar ligada ao patrocínio régio, dado que integrava o Padroado Real como “abadia da Casa de Bragança”<sup>7</sup>. Trata-se, efetivamente, de “um programa iconográfico executado pela mão de um excelente artista, onde a pintura respira autonomia própria, para além da sua função pedagógica e decorativa do espaço sacro”<sup>8</sup>. Sem perder

de vista a totalidade do projeto pictórico desenvolvido no templo, pretendemos focar a atenção no teto da capela-mor em abóbada de volta perfeita, forrada por caixotões com vinte e oito painéis, pintados sobre madeira (Fig.1). A presença de temas marianos foi sumariamente identificada pelos investigadores, mas acreditamos que o programa merece um estudo mais aprofundado, procurando estabelecer relações com possíveis fontes, uma vez que se diferencia de uma representação meramente estereotipada das invocações litânicas.

Graças aos preciosos registos paroquiais dos livros das Visitações, sabemos que em 14 de outubro de 1723 o Visitador mandou forrar o teto da nave e encomendou caixotões para a capela-mor, reiterando uma ordem já firmada em 1709. A obra de talha estava pronta em Dezembro de 1724, embora ainda não tivessem sido colocados caixotões, e as lacunas nos assentos relativos a anos posteriores justificam a falta de dados mais concretos sobre a execução das pinturas<sup>9</sup>. A elas não fazem referência as *Memórias Paroquiais* assinadas pelo pároco Francisco Álvares de Azevedo em 22 de maio de 1758, que menciona apenas os altares, a tribuna, o sacrário, uma relíquia trazida de Roma e algumas imagens. Ao que tudo indica, a campanha de remodelação veio a estender-se no tempo, uma vez que só em 1760 foram executados os retábulos colaterais, dourados em 1796.

A colocação de caixotões de madeira pintada na capela-mor seria, na época, uma opção comum, seguindo um modelo predominante na região Norte ao longo do século XVIII. Os abundantes exemplares dessa tipologia que chegaram aos nossos dias mostram a prevalência de duas temáticas decorativas: uma delas combina elementos vegetalistas com querubins, primando pela utilização de coloridos e enrolamentos de folhagens, como acontece na sacristia da Igreja do Convento de Santa Maria do Bouro; a outra linha desenvolve “narrativas de cariz sacro”, que conjugam a função decorativa à finalidade catequética<sup>10</sup>. A Igreja de São Martinho de Soalhães (também incluída na Rota do Românico) e o relativamente próximo Convento do Salvador (Braga) oferecem eloquentes testemunhos de painéis figurados com temática hagiográfica, entre muitos outros situados na região Norte. No

4. LOPES, Eduardo Teixeira. *Lousada e as suas freguesias na Idade Média*. Lousada: Câmara Municipal de Lousada, 2004, págs. 164-170.

5. Para mais informação, consulte-se os dados e a bibliografia disponível no SIPA- Sistema de Informação para o Património Arquitectónico sob a responsabilidade da Direção Geral do Património Cultural, em: [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=4877](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4877) [Data acesso: 23/09/2020].

6. CARDONA, Paula. “A pintura dos tetos das igrejas do Alto Minho nos séculos XVII a XVIII”. Em: ROSAS, Lúcia et al. (coords.). *Genius Loci, lugares e significados*. vol. 1. Porto: CITCEM, 2018, pág. 137.

7. COSTA, António Carvalho da. *Corografia Portuguesa*. Tomo I. Lisboa: Valentim da Costa Deslandes, 1706, pág. 382.

8. ROCHA, Manuel Joaquim. “Igreja do Salvador de Aveleda”. Em: ROSAS, Lúcia Maria Cardoso (coord.). *Rota do*

*Românico do Vale do Sousa*. Valsousa: Rota do Românico do Vale do Sousa, 2008, pág. 111.

9. CARDOSO, Cristiano. “As visitasões de Aveleda: novos dados e cronologias para a história desta freguesia”. *Revista Municipal de Lousada*, (Lousada), 105 (2013), págs. 1-4.

10. FERREIRA-ALVES, Natália. “Pintura, Talha e Escultura (séc. XVII e XVIII) no Norte de Portugal”. *Rev. da Faculdade de Letras* (Porto), 2 (2003), págs. 735-755.



Fig. 1. Vista global dos caixotões no teto da capela-mor de Aveleda. Foto da autora, 2019.

panorama nacional, as temáticas mais comuns nas pinturas figurativas de caixotões relacionam-se com a vida de Cristo, passagens bíblicas e vidas de santos<sup>11</sup>.

Tendo em conta que o recurso a simbologia de cariz religioso não parece ser muito frequente nas pinturas de tetos com esta estrutura apainelada<sup>12</sup>, o conjunto mariano da capela-mor na Igreja do Salvador coloca-se a par da série ornamental no presbitério da Capela de Nossa Senhora da Esperança em Abrunhosa (Sátão). Neste caso, a disposição dos elementos visuais conjugados com inscrições latinas tornou possível identificar as fontes impressas que inspiraram a pintura dos trinta e cinco caixotões através das correspondências com as composições

descritas nos *Pia Desideria* (Antuerpiae, Typis Henrici Aertsseni, 1624) de Herman Hugo e no *Mondo Simbolico* de Philippo Picinelli (Milano, per lo stampatore Archiepiscopale, 1653)<sup>13</sup>.

Considerando que o conjunto de Aveleda também recorre à engenhosa associação entre imagens simbólicas e componentes textuais, propõe-se estabelecer um diálogo intertextual com fontes emblemáticas que seguramente circulavam em Portugal. Uma observação mais atenta dos vinte e oito painéis permite constatar que coexistem duas tipologias de composições: as que são constituídas apenas por uma imagem e por um breve mote (equivalente a um dos atributos de

11. RODRIGUES, A. R. “As pinturas de tectos em caixotões – Séculos XVII e XVIII - a Igreja do antigo convento do Salvador”. *Estudos De Conservação E Restauro* (Porto), 2 (2010), págs. 83-95.

12. *Ibidem*, pág. 91.

13. LÓPEZCALDERÓN, Carme. “La emblemática como instrumento devocional: La capilla de Nossa Senhora da Esperança em Abrunhosa (Viseu, Portugal)”. Em: MARTÍNEZ PEREIRA, Ana et al. (eds.). *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid, Turpín Editores, Sociedad Española de Emblemática, 2013, págs. 299-311.



Nossa Senhora), enquanto outras apresentam três componentes, reproduzindo a estrutura tripartida tradicionalmente atribuída aos emblemas: *inscriptio* (mote), *pictura e subscriptio*. Este esquema, como é sobejamente conhecido, tornou-se célebre a partir da publicação dos *Emblemata* (1531) de Alciato, cuja recepção em Portugal teve um impacto significativo nas Artes e nas Letras da época moderna<sup>14</sup>.

O recurso à linguagem logo-icónica no programa de Aveleda sugere, portanto, o enquadramento deste conjunto no contexto de uma prática reiterada da aplicação de modelos emblemáticos a ciclos decorativos integrados em espaços sacros. A investigação nesta área tem trazido a lume um número significativo de casos de aproveitamento de livros de emblemas estrangeiros no âmbito da pintura, sobretudo nos ciclos azulejares dialogantes com Otto Van Veen, Benedictus Van Haeften e Herman Hugo<sup>15</sup>. Assim se comprova que os artistas ativos em território português no século XVIII estavam familiarizados com as obras de emblemática estrangeiras, cujos modelos impressos adaptavam a novos formatos e funcionalidades. E no que diz respeito à emblemática mariana, em particular, cumpre recordar a relação entre determinados ciclos pictóricos instalados em espaços sacros e as composições logo-icónicas difundidas por obras como o já citado *Mundo Simbolico* de Filippo Picinelli<sup>16</sup>, as *Litaniae Lauretanae* (Augustae Vindelicorum, sumptibus Joannis Baptistae Burckhart, 1750) de Francisco Dornn<sup>17</sup> ou os *Elogia Mariana* ([Augsburgo]: s.n., 1732) de Augustus Redelius<sup>18</sup>.

14. ARAÚJO, Filipa. *Verba significant, res significantur. A receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal*. Coimbra: Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014.

15. Entre os estudos mais recentes, destacamos GARCÍA ARRANZ, José Júlio. "El programa emblemático en azulejos de la sacristía del convento de Santo António de Varatojo (Torres Vedras, Portugal)". *De Arte. Revista de Historia del Arte* (Léon), 17 (2018), págs. 77-94.

16. Esta é a principal fonte citada por GARCÍA ARRANZ, José Julio. "Emblemática inmaculista en la azulejería barroca portuguesa: el programa de la iglesia parroquial das Mercês de Lisboa". Em: *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*. Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 2010, págs. 147-172.

17. Sobre esta obra e sua recepção, veja-se AMARAL Jr., Rubem. "Bibliography of the Litany of Loreto illustrated with emblematic plates by the Brothers Klauber, of Augsburg, or after them". *Society for Emblem Studies Newsletter* (Utrecht), 48 (2011), págs. 10-16; e também LÓPEZ CALDERÓN, Carme. "Emblemática mariana aplicada en Portugal: fuentes foráneas para un discurso contrarreformista uniforme". Em: ROSAS, Lúcia et all. (coords.). *Genius Loci. lugares e significados*. vol. 1. Porto: CITCEM, 2018, págs. 371-382.

18. Sobre esta obra e sua disseminação no espaço lusófono, consulte-se AMARAL JR., Rubem. "Emblemática Mariana

No entanto, no domínio da representação simbólica de Nossa Senhora, nem sempre se consegue estabelecer uma fonte gravada ou impressa como referência específica, visto que se vulgarizou o uso de motivos convencionais que dispensavam inscrições, como se verifica na abóbada da sacristia da Igreja de São Roque em Lisboa. Os símbolos associados à Virgem eram facilmente identificados pelo público conhecedor das invocações repetidas nas litánias e ilustradas em gravuras difundidas pelo movimento contrarreformista<sup>19</sup>. Além disso, a popularidade da temática mariana em Portugal acentuou-se com a afirmação do fervor devocional decorrente da coroação da Imaculada Conceição por D. João IV, tornando mais visível a presença de Maria em lugar de destaque nos templos católicos. Dada a sua ligação com uma simbologia recorrente e muitas vezes destituída de traços diferenciadores, as pinturas nos caixotões da capela-mor de Aveleda têm sido genericamente descritas como "emblemas associados a elementos referidos na Ladainha de Nossa Senhora", os quais incluem concheados assimétricos característicos da estética rocaille, com prevalência das cores azul e rosa em harmonia com o teto da nave<sup>20</sup>.

Parece-nos, porém, que o conjunto reúne argumentos que justificam um olhar mais atento à luz de possíveis fontes, permitindo atualizar a informação disponível sobre a composição e a datação dos painéis. As diferenças significativas entre os elementos decorativos nos caixotões levantaram a hipótese de que o programa resultaria de duas fases de execução, com a integração de algumas pinturas datadas de inícios do século XVIII, ao lado de "outras de desenho mais completo, e de superior mestria técnica, onde predomina a decoração rococó<sup>21</sup>". Por conseguinte, cumpre colocar a questão: será que a heterogeneidade das composições pode ser explicada pela apropriação de modelos distintos? Por outro lado, pretende-se também discutir em que medida

no Convento de São Francisco de Salvador, Bahia, e seus modelos europeus". Em: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael e ZURIAGA SENENT, Vicent F. (eds.). *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008, págs. 203-216, bem como LÓPEZ CALDERÓN, Carme. *Grabados de Augsburgo para un ciclo emblemático portugués: los azulejos de la Iglesia del Convento de Jesús de Setúbal*. Valencia: Universitat de València, 2016.

19. MARTINS, Mário. "Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade Média e séc. XVI)". *Lusitania Sacra*. (Lisboa), 5 (1960-1961), págs. 121-220.

20. ROCHA, Manuel Joaquim. "Igreja do Salvador... Op. cit., pág. 117.

21. *Ibidem*, pág. 116.

esta leitura intertextual corrobora ou refuta a tese de que o programa iconográfico da capela-mor, do arco-cruzeiro e do teto da nave foi concebido numa perspectiva holística.

### 1.2. Descrição dos emblemas e proposta de interpretação iconográfica

Contrastando com a sobriedade externa da igreja do Salvador, a pintura do teto da nave oferece um exuberante espetáculo visual que coloca em posição central uma imagem da Ascensão de Cristo, rodeado pelas figuras dos quatro evangelistas encaixadas em rebuscadas molduras policromas. Esta cena realizada com apurada técnica no tratamento de volumes e movimentos é complementada por uma representação alegórica da Eucaristia, ladeada por São Pedro e São Paulo, pilares da instituição católica. Avançando em direção à capela-mor, a parede do arco-cruzeiro ostenta um quadro triunfal com epicentro

na figuração da Santíssima Trindade, que parece estrategicamente colocada no enquadramento do altar e do trono eucarístico para criar um impressionante efeito cenográfico. O percurso desde o mundo exterior, convida, pois, a contemplar Cristo, Salvador da Humanidade, que instituiu a Sagrada Eucaristia e abre o caminho para a união com Deus. Quando o olhar finalmente atravessa o arco-cruzeiro, descobre, enfim, o programa iconográfico que coroa o espaço reservado ao sacrário.

De frente para o altar, ao levantar o rosto no sentido ascendente, deparamo-nos com o conjunto de vinte e oito caixotões cuja organização em quatro linhas de sete colunas se reproduz esquematicamente procurando corresponder à imagem (Fig. 1 e tabela 1). Perscrutando mais atentamente a harmoniosa disposição do conjunto, fruto de uma equilibrada conjugação dos tons e dos elementos decorativos florais, distingue-se, desde logo, a presença de um grupo de oito invocações marianas dedicadas ao título de *Regina* (1 a 8). Se acompanharmos a sequência a

|   |   |  |   |  |  |   |
|---|---|--|---|--|--|---|
| 5   | 28  | 24   | 20  | 16   | 12   | 4   |
| REGINA<br>MARTYRUM<br><i>Tuam ipsius animam</i> | SALUS<br>INFIRMORUM                                 | ROSA<br>MYSTICA  | DOMUS<br>AUREA  | STELLA<br>MATUTINA                                     | TURRIS<br>DAVIDICA<br><i>Turris fortitudinis a facie inimici Ps 60</i> | REGINA<br>APOSTOLORUM   |
| 6   | 27  | 23   | 19  | 15   | 11   | 3   |
| REGINA<br>CONFESSORUM                           | CONSOLATRIX<br>AFFLICTORUM                          | VAS<br>INSIGNE<br>DEVOTIONIS   | SANCTA<br>MARIA   | VAS<br>HONORABILE                                      | AUXILIUM<br>CHRISTIANORUM  | REGINA<br>PROPHETARUM<br><i>Testimonium Iesu est spiritus propheticæ Ap. 19</i> |
| 7   | 26  | 22   | 18  | 14   | 10   | 2   |
| REGINA<br>VIRGINUM                              | IANUA COELI   | <i>Deus purificavit tu commune ne dixeris Act 10<br/>Pulchra ut luna</i> | AGNUS DEI<br>QUI TOLLIS<br>PECCATA<br>MUNDI<br><i>Agnus qui occisus est Ap. 5</i> | SPECULUM<br>IUSTITIAE<br><i>Sol Iustitiae Malac. 4</i> | VAS SPIRITUALE   | REGINA<br>PATRIARCHARUM   |
| 8   | 25  | 21   | 17  | 13   | 9  | 1   |
| REGINA<br>SANCTORUM<br>OMNIUM                   | REFUGIUM<br>PECCATORUM<br>CAUSA NOSTRE<br>LAETITIAE | FOEDERIS<br>ARCA   | <i>Lingua mea meditabitur laudem tuam Ps. 34<br/>Hi tres unum sunt</i>            | SEDES<br>SAPIENTIAE                                    | TURRIS EBURNEA<br><i>Collum tuum sicut turris eburneam Cant. 7</i>     | REGINA<br>ANGELORUM   |

Tab. 1. Esquema do programa iconográfico na capela-mor da Igreja do Salvador (Aveleda).

partir da direita (desde o altar na direção do arco cruzeiro e prosseguindo depois no extremo oposto até voltar ao altar), percebe-se que esta disposição coloca em lugar de destaque todos os atributos dirigidos à divina Rainha seguindo a ordem cristalizada na litania lauretana. Importa recordar, sucintamente, que esta célebre oração cujo nome se deve ao santuário de Loreto conheceu uma enorme difusão nos princípios do século xvii por toda a Europa e mereceu várias edições ilustradas com composições emblemáticas. Estas propostas tornaram-se muito populares, sendo copiadas em suportes diversos e circulando também em estampas avulsas que chegavam às mãos dos fiéis e inspiravam o engenho dos artistas portugueses, como se referiu anteriormente.

Tendo em conta que todas as invocações coincidem, parece-nos pertinente cotejar o programa mariano da capela-mor de Aveleda com as *Litaniae Lauretanae* de Dornn, lembrando que esta obra serviu de referência aos pintores do teto setecentista da igreja do Mosteiro de Santa Maria do Pombeiro, a escassos quilómetros de distância. Focando a atenção na série de oito painéis com atributos da *Regina* dispostos simetricamente, percebe-se que a coroa, símbolo do poder régio, é um tópico recorrente. Surge repetidas vezes depositada sobre uma almofada, exceto no caso de *Regina Virginum* e *Regina Martyrum*, tal como acontece nas gravuras dos Klauber<sup>22</sup>. A comparação com a segunda edição de 1758 mostra que os elementos icónicos escolhidos para ilustrar cada um dos atributos nos caixotões 1 a 8 reproduzem símbolos que figuram nas imagens da obra de Dornn, aproveitando detalhes dessas composições. Além disso, no caso das invocações *Regina Martyrum* (5) e *Regina Prophetarum* (3), as inscrições bíblicas ali transcritas correspondem exatamente aos versículos inseridos nas respetivas gravuras das *Litaniae Lauretanae*<sup>23</sup>.

Cumprе também salientar que apenas nove painéis (3, 5, 9, 12, 14, 17, 18, 19 e 22) apresentam composições de estrutura tripartida (mais próximas do paradigma de Alciato), dado que acrescentam uma citação latina ao binómio constituído por uma imagem acompanhada de um atributo litânico que funciona como mote. Esse componente adicional contribuiu para fortalecer o diálogo intertextual com a obra de Dornn. Ao cotejar o painel *Speculum Iustitiae* (14) com a gravura correspondente nas *Litaniae Lauretanae*,

verifica-se que ambos representam o símbolo solar com a mesma inscrição bíblica, ao lado de elementos como a balança, a espada e o espelho<sup>24</sup>. Parece que o pintor selecionou um detalhe da gravura original e adaptou-o ao formato do painel, dando origem a um resultado necessariamente menos complexo, para cumprir a finalidade comunicativa naquele contexto. Esta conclusão é igualmente válida para *Turris eburnea* (9) e *Turris davidica* (12), que copiam os compostos logo-icónicos incluídos nas gravuras dos Klauber<sup>25</sup>.

Nos restantes dezanove caixotões, foram pintadas composições de estrutura bipartida que juntam apenas um atributo mariano em latim (com a função de mote) e um símbolo, como é prática comum na emblemática aplicada<sup>26</sup>. Importa sublinhar que embora os lemas sejam facilmente identificados como invocações da litania lauretana, o conteúdo semântico de algumas imagens não é tão evidente e acreditamos que o processo interpretativo beneficia da análise comparada com a obra de Dornn. Em certas pinturas dos caixotões são claras as afinidades com os motivos principais dos emblemas gravados pelos irmãos Klauber, como exemplifica o painel 26<sup>27</sup>. Outras, porém, parecem ampliar pormenores decorativos usados na fonte impressa, como o objeto medicinal na *pictura* do painel 28<sup>28</sup>, que pretende representar Maria como cura para todas as enfermidades corporais e espirituais. Também a imagem da luz que guia os marinheiros nas trevas (27) e o debuxo do leão que contempla a estrela da manhã (16) se tornam mais perceptíveis graças ao livro de emblemas<sup>29</sup>.

Além disso, a julgar pelas semelhanças significativas, consideramos plausível que, nos painéis 10, 13, 15, 20, 21 e 23, o pintor tenha copiado os compostos integrados na gravura da anteportada das *Litaniae Lauretanae* (Fig. 2). Esta poderá também ter fornecido inspiração para o painel 11, cuja *pictura* preserva apenas os elementos simbólicos suprimindo a figura humana, e para o painel 25, que combina duas invocações – *Refugium peccatorum* e *Causa nostrae laetitiae*. Estes atributos surgem igualmente juntos na referida gravura que inaugura a obra e torna-se aí visível a serpente com o fruto do pecado original que surge no teto de Aveleda enroscada numa âncora. Sugerimos,

22. DORNN, Francisco Xavier. *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis. Augustae Vindelicorum, sumptibus Joannis Baptistae Burckhart*, 1758, págs. 46-53. As gravuras desta edição têm a assinatura de Katherine Klauber, que se acredita ser um pseudónimo de Ignaz Sebastian Klauber.

23. *Ibidem*, págs. 48 e 50.

24. *Ibid.*, pág. 29.

25. *Ibid.*, págs. 36 e 37.

26. Estes compostos simplificados também são conhecidos como hieróglifos na tradição dos estudos de emblemática em Espanha. Veja-se, entre outros, GARCÍA ARRANZ, José Júlio. "El programa... Op. cit.

27. DORNN, Francisco Xavier. *Litaniae Lauretanae...* Op. cit., pág. 40.

28. *Ibidem*, pág. 42.

29. *Ibid.*, págs. 44 e 41 respetivamente.



Fig. 2. Klauber, gravura preambular de DORNN, Francisco Xavier. *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis. Augustae Vindellicorum, sumptibus Matthaei Rieger, 1758.*

assim, que o pintor poderá ter misturado ideias colhidas na gravura de ante-portada com alguns detalhes inseridos nas composições visuais que ilustram as respetivas invocações na obra de Dornn<sup>30</sup>.

No espaço central deste conjunto foram colocados painéis que se diferenciam dos restantes, porque cedem maior protagonismo aos elementos linguísticos (caixotões 17, 18, 19 e 22). Em posição simétrica à composição (14) que elege o sol como motivo, foi posicionado um emblema (22) que associa a imagem da lua e a inscrição *Pulchra ut luna*, proveniente do *Cântico dos Cânticos* e muito comum na iconografia imaculista. O mesmo conjunto logo-icónico ocupa o lugar principal da gravura alusiva à invocação *Mater purissima* nas *Litaniae* de Dornn<sup>31</sup>. Além disso, o caixotão de Aveleda exhibe uma açucena e reproduz o versículo dos *Actos* na parte inferior da gravura alemã

que transcreve igualmente o texto *Tota pulchra es et macula non est in te*, associado à Imaculada Conceição.

Embutido entre o Sol e a Lua, o caixotão 18 parece decalcado na gravura das *Litaniae lauretanae* dedicada à invocação que toma como lema, uma vez que a imagem do cordeiro místico e o versículo que a acompanha coincidem com o emblema usado no cenário decorativo de Klauber<sup>32</sup>. Ilustra-se, assim, no teto da Igreja do Salvador, o papel da Virgem Maria como Mãe do Cordeiro de Deus, recordando que também ela é mediadora da redenção dos homens. No seguimento do eixo central, o painel que tem como mote *SANCTAMARIA* (19) oferece mais um argumento que nos parece beber da mesma fonte, porque nela se identifica o motivo principal da gravura com a mesma invocação<sup>33</sup> e a cartela representada na anteportada das *Litaniae Lauretanae* (Fig. 2). Compilando uma série de invocações marianas, o texto da inscrição repete os mesmos termos da filacteria: de um lado, os títulos dirigidos à Mãe de Deus – *“Mater Christi. Divinae gratiae. Purissima. Castissima. Intemerata. Inviolata. Amabilis. Admirabilis. Creatoris. Salvatoris;* do outro, os atributos da Virgem – *“Virgo prudentissima. Veneranda. Predicanda. Potens. Clemens. Fidelis”* (Fig. 3).

Por fim, convém fazer notar que o eixo central do programa dispõe junto à parede da capela-mor, sobre o sacrário, um painel (17) que toma como mote o versículo dos Salmos inscrito no topo da calcogravura na anteportada das *Litaniae Lauretanae*: *“E a minha língua proclamará o teu louvor”*. Além disso, a parte inferior do mesmo painel (17) transcreve outro excerto dos Salmos presente na mesma página: *“Ego autem semper sperabo et adiciam super omnem laudem tuam Ps. 70”* (Fig. 2). Entre os dois textos que partilham a promessa de louvor, surge um composto emblemático constituído pela imagem da pomba com a inscrição *Hi tres unum sunt*, usada na gravura dedicada à Santíssima Trindade que modelou a pintura dos tetos no Mosteiro de Pombeiro<sup>34</sup>. O painel mostra, assim, que a Virgem cumpriu a missão de louvar permanentemente Deus Pai, Filho e Espírito Santo pelas graças concedidas, sintetizando a mensagem da composição que abre a obra de Dornn, com a representação da Santíssima Trindade por cima da figuração de Nossa Senhora (Fig. 2).

Numa perspetiva global, o programa mariano do teto da capela-mor coloca a tónica nas virtudes de Nossa Senhora que enfatizam as ideias de pureza e fonte de luz sem mancha de pecado. Concomitantemente, a prevalência do título de *Regina* num templo ligado à

30. *Ibid.*, págs. 43 e 31.

31. *Ibid.*, pág. 15.

32. *Ibid.*, pág. 55.

33. *Ibid.*, pág. 10.

34. *Ibid.*, pág. 9.



Fig. 3. Painel Sancta Maria no teto da capela-mor de Aveleda, séc. xviii. Foto da autora, 2019.

Casa de Bragança poderá aludir ao simbólico gesto de D. João IV que coroa a Imagem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa como Rainha de Portugal nas cortes de 1646. Estes dados que se juntam aos símbolos imaculistas no eixo central revelam, enfim, o que nos parece ser a chave de leitura do programa. Esta interpretação do conjunto apainelado que reserva para Nossa Senhora o lugar de honra confirma que se trata de uma “reformulação artística coetânea com a pintura do teto da nave” e que corresponde a uma “procura de subida da qualidade artística daquele equipamento”<sup>35</sup>. A análise comparada com a fonte impressa mostra, portanto, que os artistas envolvidos procederam a um notável trabalho de seleção, transformação e adaptação criativa.

Importa ainda salientar que a ligação intertextual aqui sugerida implica que a pintura dos caixotões tenha sido realizada depois da publicação da obra em

1750, embora a encomenda seja muito anterior. Além disso, o cotejo com as gravuras das *Litaniae lauretanae* confirma que o projeto decorativo do teto da capela mor terá sido desenhado ao mesmo tempo que o da nave, uma vez que a imagem da Santíssima Trindade pintada na parede do arco triunfal lembra a gravura na anteportada da obra de Dornn. Deste modo, tendo a fonte impressa como referência, a singular relação de Maria com o Pai, com o Filho e com o Espírito Santo ganha protagonismo, ao mesmo tempo que se demonstra a complexidade e a coerência artística do programa. Acreditamos, portanto, que se trata de mais um testemunho da influência já documentada dos gravadores de Augsburg, nomeadamente dos irmãos Joseph Sebastian e Johann Baptist Klauber, na arquitetura e na talha do último terço do Século XVII em Braga e nas suas proximidades<sup>36</sup>. E se é verdade que a execução da talha dos retábulos da Igreja do

35. ROCHA, Manuel Joaquim. “Igreja do Salvador...”, Op. cit., pág. 116.

36. SMITH, Robert. *Frei José de Santo António Vilaça Escultor Beneditino do séc. xviii*. vol. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, págs. 193-194.

Salvador, datados por volta de 1760, remete para a expressão de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça<sup>37</sup>, o monge arquiteto e entalhador a quem Robert Smith atribuiu as pinturas das abóbadas em Pombeiro<sup>38</sup>, esta proposta aproxima os espaços e estimula o diálogo entre os programas iconográficos, comprovando a qualidade e a vitalidade da receção de modelos emblemáticos no Norte de Portugal.

## 2. Convento de São João das Maltesas

### 2.1. As pinturas emblemáticas nos azulejos da Sala do Capítulo

O Convento de São João da Penitência, mais conhecido por Convento das Maltesas, localiza-se no terreiro central da baixa de Estremoz (distrito de Évora). A construção do edifício remonta ao século XVI, provavelmente por iniciativa do infante D. Luís, filho de D. Manuel I. Desconhece-se o autor do projeto, mas são visíveis as marcas artísticas do período manuelino, sobretudo no claustro. Em meados de quinhentos, passou a acolher uma comunidade de freiras da Ordem de Malta e sofreu importantes reformas no século XVIII para se adaptar melhor a essa finalidade. Na sequência da extinção da comunidade conventual, em 1878, a Santa Casa da Misericórdia de Estremoz tomou posse do imóvel e aí instalou um hospital que funcionou até ao final do século XX<sup>39</sup>.

As dependências passaram, assim, a cumprir novas funções, nomeadamente a antiga sala do capítulo, situada no piso térreo da ala meridional do claustro. A entrada desse espaço onde reúne a Mesa Administrativa da Santa Casa exibe hoje o majestoso pórtico primitivo da época manuelina, em mármore branco, com uma inscrição latina alusiva a São João no deserto. No entanto, este conjunto esteve escondido sob o portal de decorações rocaille sobrepujado, no tímpano, pelo escudo real português, que parece assinalar o patrocínio concedido às obras de reformulação na segunda metade do século XVIII. Embora mantendo a volumetria da reforma de 1678, a sala de planta retangular e dividida por duas naves de colunas de pedra foi remodelada em 1747, a expensas

do Príncipe D. Pedro. Na sequência desses trabalhos, o espaço recebeu nova decoração de estilo rococó compatível com a última fase do reinado de D. José I<sup>40</sup>. O olhar prende-se na rendilhado de estuque que cobre as colunas de vieiras e palmetas relevadas, numa combinação perfeita com dois medalhões no teto, ilustrativos de cenas da vida de S. João Batista (Fig. 4). Num deles, o Menino Jesus brinca com o primo; no outro, é representado S. João investido por intercessão celeste como padroeiro da Ordem de São João de Jerusalém. Mantendo a harmonia temática, de 1775 até à extinção da comunidade conventual, as paredes estariam revestidas de painéis de tecelagem pintada a óleo que se estendiam desde a moldura dos silhares de azulejo e tocavam a cimalha do teto, reproduzindo episódios da vida do Precursor.

Importa salientar que a regularidade do compartimento é quebrada por uma reentrância no eixo sul, onde terá estado colocado um altar dedicado a São João Batista durante o período de ocupação religiosa. Em sua substituição, foi ali instalado o escudo marmóreo do instituto hospitalar proveniente da antiga fachada da Misericórdia na Porta Nova. Todos os lados da antiga sala do capítulo estão guarnecidos com cerâmica parietal polícroma (azul, verde, manganês, amarelo de Siena) que serve de rodapé e de respaldo ao banco corrido, apoiado em cachorros de mármore proveniente da região. O banco percorre todo o perímetro, com exceção do local reservado ao altar (2 na tabela 2), também revestido com um painel de azulejos cujo estado de degradação se distingue dos restantes. Não foi possível apurar se os danos terão sido causados pela remoção do retábulo ou pela fixação da peça heráldica que tapa a parte superior do painel de azulejos. Essa sobreposição esconde precisamente a área destinada à inscrição latina nos restantes silhares, comprometendo, assim, a avaliação do seu papel no conjunto iconográfico que talvez fosse constituído por nove medalhões com composições logo-icónicas.

De acordo com Túlio Espanca, que atribuiu os painéis à Real Fábrica da Louça, no Rato, estes azulejos apresentam temas “místicos e simbólicos da glorificação da Igreja com suas legendas latinas, enquadradas por molduras enconchadas e palmares”<sup>41</sup>. Não sendo um traço exclusivo, a utilização de tons vinosos ou azuis nos assuntos centrais envolvidos em molduras rocaille políchromas é característica daquele centro de produção lisboeta, fundado em 1767 com o impulso do Marquês do

37. ROCHA, Manuel Joaquim. “Igreja do Salvador... Op. cit., pág. 114.

38. SMITH, Robert. *Frei José de Santo António Vilaça...* Op. cit., págs. 703-704. LÓPEZ CALDERÓN, Carme. “Emblemática aplicada... Op. cit., pág. 378 discute a informação sobre esta atribuição.

39. RUAS, João (coord.). *500 anos da Santa Casa da Misericórdia de Estremoz*. Estremoz: SCME, 2002, págs. 75-90.

40. ESPANCA, Túlio. *Inventário Artístico de Portugal-Distrito de Évora*. vol 1. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pág. 158.

41. *Ibidem*.



Fig. 4. Vista geral da Sala do Capítulo no Convento de São João das Maltesas, c. 1770. Foto da autora, 2018.

Pombal. Embora não esteja ainda apurada a data em que começaram a fabricar azulejos, a investigação mais recente revelou um único fornecimento documentado na década de 1770, que não contém descrição nem valores, mas corresponde precisamente a uma encomenda enviada para Estremoz. O primeiro carregamento foi registado a 17 de março de 1777 e três dias depois seguiram 1600 azulejos em oito caixotes. Cruzando esta informação com a notícia da reformulação patrocinada por D. José I no mesmo período, defende-se a hipótese de que o encomendador fosse Frei José António Sardinha, da freguesia de Santo André, para adornar a sala do Capítulo no convento de São João das Maltesas<sup>42</sup>. Não seria improvável que o mecenato régio contri-

buísse para dinamizar a atividade da recém-criada Real Fábrica da Louça. No entanto, não será fácil identificar a autoria sem sombra de dúvida, já que, por norma, os azulejos produzidos na Fábrica Real não eram assinalados com a respetiva marca, ao contrário do que acontecia com as peças de faiança.

## 2.2. Descrição dos emblemas e proposta de interpretação iconográfica

A perfeita adaptação dos painéis de comprimento variável em função do espaço disponível indica que se tratou de uma encomenda específica, mas a leitura do programa iconográfico não é evidente. Nos medalhões centrais, estão visíveis oito composições que conjugam um mote breve, em latim, com uma *pictura* cujos motivos privilegiam animais e elementos naturais, excluindo figuras humanas.

A presença dos artifícios logo-icónicos sugere a receção de modelos emblemáticos, seguindo a tradição da pintura azulejar barroca que muitas vezes copiava fontes gravadas de proveniência estrangeira, como já foi referido. No que diz respeito aos pintores da

42. CASTEL-BRANCO PEREIRA, João. "Notícias para a história dos Azulejos na Real Fábrica de Louça". Em: *Real Fábrica de Louça, ao Rato*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo/Museu Nacional de Soares dos Reis, 2003, pág. 439.

Fábrica do Rato, são conhecidos outros casos de utilização de livros de emblemas como inspiração, nomeadamente na decoração da Ermida de Nossa Senhora de Monserrate (1783)<sup>43</sup>. Relativamente ao programa em apreço, a investigação desenvolvida permitiu verificar que seis das oito composições intactas estão descritas no *Mundo simbólico* de Filippo Picinelli, a mesma obra que dialoga com outros programas emblemáticos anteriormente mencionados. Publicada pela primeira vez em 1653, a primitiva versão italiana da recolha de emblemas e empresas com finalidade didática incorporou várias ampliações, dando origem a uma edição latina em dois volumes<sup>44</sup>. Esta tradução do alemão Erath permitiu algumas adições de sua autoria e conheceu uma ampla circulação por toda a Europa, cumprindo a finalidade de servir de inspiração a artistas e oradores.

Importa, contudo, lembrar que a recolha de Picinelli inclui um número muito reduzido de ilustrações e nenhuma delas corresponde às opções selecionadas para a sala do capítulo. Mas a ausência de um modelo imagético não seria impedimento porque, mesmo quando recorriam a uma gravura como ponto de partida, os pintores punham em prática um “exercício de uma exuberante imaginação visual que transformava os painéis de azulejos em suportes fulgurantes de imaginário e metamorfose arquitectónica”<sup>45</sup>. Os casos já conhecidos de adaptação de emblemas descritos por Picinelli provam que era usual imaginar as *picturae*.

Ao entrar na antiga sala do capítulo, o medalhão no centro do primeiro painel azulejar à direita, dispõe uma composição que conjuga a imagem da aurora com o mote latino *Praevia solis* (Tab. 2)

No primeiro plano, observamos arbustos e árvores, enquanto ao longe vislumbramos algumas casas dispersas numa paisagem rústica e o sol que desponta no horizonte. Este conjunto corresponde ao emblema descrito por Picinelli como uma representação da natividade de São João Batista, que antecedeu o nascimento de Cristo<sup>46</sup>. De resto, o filho de Isabel ficou

43. CÂMARA, Maria Alexandra; MANGUCCI, Celso y VERÃO, Teresa. “No vão do quinto Arco das Águas Livres. Os azulejos da Fábrica do Rato para a Ermida de Nossa Senhora de Monserrate”. *Cadernos do Arquivo Municipal* (Lisboa), 7 (2017), págs. 171-191.

44. Tomamos como referência a edição aumentada de PICINELLI, Filippo e ERATH, Augustino. *Mundus Symbolicus in emblematum uniuersitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanes Eruditionibus ac Sententiis illustratus. Coloniae Agrippinae, apud heredes Thomae von Collen & Josephum Huisch*, tomo I. 1729.

45. ESPANCA, Túlio. *Inventário Artístico...* Op. cit., pág. 158.

46. PICINELLI, Filippo e ERATH, Augustino. *Mundus Symbolicus...* Op. cit., pág. 8.

conhecido como o Precursor do Messias, exatamente como a aurora antecede o Sol em cada dia. A cena pintada representa dois planos, com o mais próximo em tons mais escuros, e o outro em tons claros, num arranjo que parece ter afinidades com as gravuras de Jean Baptiste Pillement. Na verdade, o paradigma definido pelo pintor francês tornou-se tão comum que funcionou como estereótipo, uma vez que se repetiu a aplicação do seu receituário figurativo a outros imaginários<sup>47</sup>. No outro lado da sala, surge outra *pictura* que reproduz, no primeiro plano, uma série de árvores e ao fundo, em tons mais claros, o sol a raiar sob o mote *Omnia nascendo lustrat*. A obra de Picinelli descreve um emblema que se aproxima deste, com um mote mais reduzido – *omnia lustrat* –, como forma de representar a Providência divina de poder universal ou um prelado diligente para com o seu rebanho<sup>48</sup>. Nesta perspetiva, a aurora que anuncia o nascimento da Luz poderia aludir à missão de São João Batista como anunciador da vinda de Cristo.

No painel seguinte, a *pictura* é preenchida por um unicórnio entre vários quadrúpedes sob o lema *Sic unda salubris*. Este é um bem conhecido símbolo de Cristo, referido em fontes bíblicas e muito comum nas iluminuras e nas tapeçarias da Idade Média. A obra de Picinelli<sup>49</sup> inclui um emblema com o mesmo mote associado a um unicórnio a mergulhar o corno na água e identifica-o como uma metáfora do Batismo de Cristo por São João Batista no Rio Jordão. Segue-se um painel que desenha um arco-íris sobre uma paisagem urbanizada, na margem de um rio, debaixo do mote *Clarior ob occasu*, que encontra também paralelo no *Mundus Symbolicus*<sup>50</sup>. De acordo com a leitura proposta pelos compiladores, o arco-íris torna-se mais resplandecente quando provém do Ocidente, pelo que é comparado ao brilho alcançado pelos mártires no momento da sua morte. Se considerarmos que São João Batista foi martirizado na fortaleza de Maqueronte, junto ao Mar Morto, na atual Jordânia, esta composição emblemática poderá aludir a mais um episódio da sua biografia, dando continuidade ao tema dos painéis anteriores.

No lado oposto da sala, o mote *Amat nemus, et fugit urbes* sugere um diálogo intertextual com uma das composições descritas no capítulo 157 do terceiro livro do *Mundus Symbolicus*, introduzido nas edições

47. HENRIQUES, Paulo. “Os azulejos da Real Fábrica de Louça: do Rococó aos eclectismos”. Em: *Real Fábrica de Louça, ao Rato*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo/Museu Nacional de Soares dos Reis, 2003, pág. 470.

48. PICINELLI, Filippo e ERATH, Augustino. *Mundus Symbolicus...* Op. cit., pág. 411.

49. *Ibidem*, pág. 11.

50. *Ibid.*, pág. 96.



|                                   |                            |           |                           |                          |
|-----------------------------------|----------------------------|-----------|---------------------------|--------------------------|
|                                   | <i>Intuendo exultat</i>    | 2         | <i>Furit inter epulas</i> |                          |
| <i>Omnia nascendo lustrat</i>     |                            |           |                           | <i>Clarior ab occasu</i> |
| <i>Amat Nennus et fugit urbes</i> |                            |           |                           | <i>Sic unda salubris</i> |
|                                   | <i>Clamat ut congregat</i> | 1 (porta) | <i>Praeuia solis</i>      |                          |

Tab. 2. Esquema do programa iconográfico da sala do Capítulo no Convento das Maltesas (Estremoz)

aumentadas<sup>51</sup>. Esta secção reúne uma série de treze emblemas que tomam S. João Batista como motivo principal. Entre eles, descreve-se um que junta a imagem do Precursor no deserto com o lema copiado das palavras de Horácio (Ep. 2, 77), a propósito do isolamento dos poetas que preferem os bosques às cidades. Neste painel, parece, assim, estar representado o momento em que o profeta se afastou do mundo para se aproximar da contemplação divina. No medalhão colocado no painel ao lado, foi pintada uma galinha a chamar os filhos sob o lema *Clamat ut congregat*. Mais uma vez, o cotejo com Picinelli<sup>52</sup> descodifica a leitura, esclarecendo que o animal representa o pregador que clama para atrair a atenção das almas perdidas pelo mundo. O dileto primo de Jesus Cristo ficou conhecido pela capacidade de atrair multidões com a sua oratória evangelizadora.

Relativamente aos restantes emblemas pintados neste ciclo azulejar, não foi ainda possível identificar fontes impressas. No painel situado à esquerda do local primitivamente destinado ao altar, observa-se

um leão com a cabeça de uma presa decepada entre as garras, sob o lema *Furit inter epulas* (Fig. 5). Partindo do pressuposto que poderia também estar associado à temática joanina, talvez se pretendesse aludir ao martírio do Precursor, que terá sido degolado pela fúria de Herodes com o intuito de oferecer a cabeça do profeta num prato. No medalhão central do silhar cerâmico à direita, foi debuxada uma água de olhos postos no Sol ilustrando o lema *Intuendo exultat*. Este emblema apresenta afinidades com o composto descrito por Picinelli que associa a mesma imagem ao mote *Intuendo inardescit*, de modo a representar o amor inspirado por Deus no coração de S. Paulo<sup>53</sup>. Poderia, no contexto da sala do capítulo, significar a caridade de São João ou a sua fervorosa devoção a Cristo?

Feita esta análise, reconhecemos que o cotejo aqui sugerido com a obra de Picinelli não esclarece todas as dúvidas levantadas pelo programa iconográfico daquele espaço nobre no Convento das Maltesas. Cremos, ainda assim, que fornece importantes

51. *Ibíd.*, pág. 225.

52. *Ibíd.*, pág. 297.

53. *Ibíd.*, pág. 275.



Fig. 5. Medalhão emblemático na Sala do Capítulo, Convento de São João das Maltesas. C. 1770. Foto da autora. 2018.

pistas de leitura para descodificarmos o rendilhado semântico ali pintado em articulação com os restantes elementos decorativos, salientando uma requintada uniformidade temática com foco na figura de São João Batista, patrono da comunidade.

### 3. Considerações finais

Lançando nova luz sobre os dois programas iconográficos aqui descritos, a análise comparada com fontes impressas permite discutir a informação já conhecida sobre a datação dos conjuntos, a identificação dos autores e as opções artísticas propostas. Além disso, propõe-se uma leitura interpretativa mais aprofundada, que explora o diálogo com outros

ciclos baseados nos mesmos modelos e comprova a utilização dos livros de emblemas já no período rococó. Estes testemunhos contribuem, portanto, para conhecer o fenómeno de intensa circulação de fontes impressas que conduziu a uma partilha generalizada de tópicos recriados quase até à exaustão, não só dentro do espaço europeu mas também nos outros continentes, sedimentando a globalização fomentada pelo tráfico cultural entre os territórios do Velho e do Novo Mundo ao longo de Setecentos. Dois séculos depois da publicação dos *Emblemata* de Alciato, os artífices da pintura continuaram, pois, a lançar mão da tradição emblemática adaptando as composições impressas nos livros em busca de “novas artes, novo engenho”, como escreveu Camões a propósito dos recursos inesgotáveis de Eros.