

**IMAGEN DE LA REINA SANTA
SANTA ISABEL, INFANTA DE ARAGÓN
Y REINA DE PORTUGAL**

I. CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN

Zaragoza

REAL CAPILLA DE SANTA ISABEL
(SAN CAYETANO)

13 de mayo - 4 de julio

1999



DIPUTACION DE ZARAGOZA

PROPAGANDA FIDEI

A REPRESENTAÇÃO GRAVADA DA RAINHA SANTA ISABEL*



ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL



representação em gravura da imagem de D. Isabel de Aragão, Rainha de Portugal —a *Rainha Santa*—, desde cedo empreendida e abertamente fomentada pela Igreja portuguesa, constitui, como não poderia deixar de ser, um dos mais poderosos factores de difusão da sua devoção, conscientemente assumido como tal. De facto, beneficiando das vantagens técnicas propiciadas pela imprensa —rapidez, economia, facilidade de reprodução—, a divulgação da imagem da egrégia soberana não somente precede o respectivo processo de canonização mas, mesmo, se assume claramente como elemento de pressão junto das competentes instâncias eclesiásticas. Donde o interesse não simplesmente estético encerrado por essas imagens.

De facto, a devoção isabelina, praticada de forma aberta, não somente em Coimbra, mas ainda em terras distantes onde, porém, chegava a fama da santidade da Rainha e dos milagres verificados por seu intermédio, parece ter sucedido de imediato à sua morte. A lenda, tecer-se-ia forçosamente já em vida, que manifestamente decorreria aureolada de virtudes¹. Todavia, a preocupação régia com a instrução de um processo canónico regular, que haveria de traduzir-se no breve de Leão X



A representación en grabado de la imagen de D. Isabel de Aragón, Reina de Portugal —la *Reina Santa*—, desde muy temprano acometida y abiertamente fomentada por la Iglesia portuguesa constituye, uno de los más poderosos factores de difusión de su devoción, conscientemente asumido como tal. De hecho, beneficiándose de las ventajas técnicas propiciadas por la prensa —rapidez, economía, facilidad de reproducción—, la divulgación de la imagen de la egregia soberana no solamente precede al proceso de canonización sino que, incluso, se asume claramente como elemento de presión en las instancias eclesiásticas. De allí procede el interés no meramente estético que contienen esas imágenes.

De hecho, la devoción isabelina, practicada de forma abierta no solamente en Coimbra sino también en tierras distantes donde, sin embargo, llegaba la fama de la santidad de la Reina y de los milagros verificados por su mediación, parece haber sucedido de inmediato a su muerte. La leyenda se tejería forzosamente ya en vida, que manifestamente había transcurrido aureolada de virtudes¹. La preocupación regia por instruir el proceso canónico

de 1516, obtido por D. Manuel I, que beatificava a soberana e sancionava o culto público já praticado na cidade onde jazia, inscrever-se-á igualmente na crescente atenção que ao Estado Moderno merecem agora, a um tempo, as questões relacionadas com a *res ecclesiastica* e com a imagem régia.

Com efeito, o prestígio da Coroa —da Coroa que fora de Dinis e Isabel— trave e medula de todo o sistema institucional, beneficiava inquestionavelmente, não somente do halo místico que envolvia a memória da antiga Rainha mas, sobretudo, do seu reconhecimento universal². O quadro de Berlim, durante muito tempo tido como *vera efigie*³, inscrever-se-á na trama complexa deste processo tão canónico quanto político e o mesmo se diga a respeito do rico manuscrito iluminado da *Lenda*, do Museu de Coimbra, datado de 1592. Secundada pela hierarquia eclesiástica e, muito em particular, pela comunidade de Santa Clara de Coimbra⁴, a Coroa empreenderá, assim, com determinação, uma verdadeira campanha junto das instâncias competentes, tenazmente prosseguida por D. João III, D. Sebastião, D. Filipe I e D. Filipe II, até obter, enfim, a canonização, em 25 de Maio de 1625⁵.

A esta altura dos acontecimentos, porém, corriam já impressas, havia décadas, as primeiras imagens gravadas daquela a quem o povo não hesitara em chamar santa, tão cedo o seu cadáver, misteriosamente rescendente, dera entrada na igreja monástica de Santa Clara⁶. Essas figurações, surgidas sob a forma de ilustrações de livros, integrando séries icónicas de tão grande voga nos séculos XVII e XVIII, impressas como estampas devocionais ou, ainda, sob a forma, mais ou menos popular, de registos piedosos, adquiridos por ocasião das romarias⁷; originais umas, outras comendo verdadeiras genealogias iconográficas, as mais das vezes mil vezes repetidas em buris progressivamente menos hábeis; não reproduziriam, obviamente (mesmo quando a essa condição aspiram), os traços físicos, a fisionomia da régia taumaturga; antes lhe recriam um perfil moral,

regular que habría de traducirse en el breve de León X de 1516, obtenido por D. Manuel I, por el que se beatificaba a la soberana y sancionaba el culto público ya practicado en la ciudad donde yacía, se inscribirá igualmente en la creciente atención que al Estado Moderno le merecen ahora, a un mismo tiempo, las cuestiones relacionadas con la *res ecclesiastica* y con la imagen regia.

Efectivamente, el prestigio de la Corona —de la Corona que había sido de Dinis e Isabel— sustento y médula de todo el sistema institucional, se beneficiaba incuestionablemente, no sólo del halo místico que envolvía a la memoria de la antigua Reina sino, sobre todo, de su reconocimiento universal². El cuadro de Berlín, durante mucho tiempo tenido como *vera efigie*³, se inscribirá en la trama compleja de este proceso tan canónico como político y lo mismo se puede decir con relación al rico manuscrito iluminado de la *Leyenda*, del Museo de Coimbra, datado en 1592. Secundada por la jerarquía eclesiástica y, muy en particular, por la comunidad de Santa Clara de Coimbra⁴, la Corona emprenderá así, con determinación, una verdadera campaña dirigida a las instancias competentes, tenazmente prosseguida por D. João III, D. Sebastião, D. Felipe I y D. Felipe II, hasta obtener, finalmente, la canonización, el 25 de Mayo de 1625⁵.

A estas alturas de los acontecimientos circulaban ya impresas, desde hacía décadas, las primeras imágenes grabadas de aquella a quien el pueblo no había dudado en llamar santa, tan pronto como su cadáver, misteriosamente fragante, había entrado en la iglesia monástica de Santa Clara⁶. Esas representaciones, surgidas bajo la forma de ilustraciones de libros, integrando series icónicas de tan gran popularidad en los siglos XVII y XVIII, impresas como estampas devocionales o, incluso, bajo la forma más o menos popular de «registos» piadosos, adquiridos con ocasión de las romerías⁷, originales



23. Dionís e Isabel, aguafuerte perteneciente a la serie *Lusitanorum Regum Iconas Ordinis Temporum Expositae*, 1791
(Fot. Biblioteca Nacional de Lisboa).

compondo um arquétipo que se enraíza na memória colectiva, eternizando-se e propagando —*propagandeando*— não apenas um culto, mas uma fé viva na sua poderosa intercessão.

Oscilando entre a sedução produzida pelo esplendor da realeza nimbada da compaixão pelo sofrimento e pelas misérias dos humildes e a lição edificante da soberana que se despoja das suas galas na mortalha de clarissa ou nos signos humildes do peregrino, a iconografia da Rainha (que não recearia incorporar atributos de sua tia Isabel da Hungria, Duquesa da Turíngia⁷) valorizaria, sobretudo, a par das ideias de renúncia, humildade e paz —a que desde cedo surgiria associada—, a caridade como tema central. De facto, ilustrada no motivo recorrente do óbulo ao mendigo, na cura da criança cega, na assistência aos enfermos mas, muito particularmente, no episódio que, mais que qualquer, lhe ficaria para sempre associado —o milagre das rosas— é a caridade o atributo por excelência da soberana na qual história e lenda se conjugariam para concentrar todas as graças.

Depositária do venerando corpo de Isabel de Aragão, cujo mausoléu se revelava fonte contínua de prodígios⁹; sede do cenóbio por Ela fundado, junto do qual se recolhera e cuja comunidade, por seu turno, activamente zelava pelo reconhecimento e expansão universal do culto da sua régia padroeira, não admira que Coimbra constituísse o centro produtor da primeira imagem impressa da soberana. Sob a epígrafe *cruz & spinea domini mei sceptrum & corona mea*, a gravura, em madeira, representa, no interior de uma bela cartela maneirista e sob um amplo panejamento que lhe serve de dossel, a figura da Rainha, de corpo inteiro, trajada de clarissa, a fronte cingida da coroa de espinhos, na mão um enorme *tau* de peregrina e, aos pés, a coroa real atravessada pelo ceptro.

unas, otras componiendo verdaderas genealogías iconográficas, la mayoría de las ocasiones mil veces repetidas en buriles progresivamente menos hábiles, no reproducían, obviamente (incluso cuando a esa condición aspiran), los trazos físicos, la fisonomía de la regia taumaturga; más bien recrean su perfil moral, componiendo un arquetipo que se enraíza en la memoria colectiva, eternizándose y propagando —*propagandeando*— no sólo un culto, sino una fe viva en su poderosa intercesión.

Oscilando entre la seducción producida por el esplendor de la realeza nimbada de la compasión por el sufrimiento y por las miserias de los humildes, y la lección edificante de la soberana que se despoja de sus galas tomando el hábito de clarisa o adopta los signos humildes del peregrino, la iconografía de la Reina (que no dudaría en incorporar atributos de su tía Isabel de Hungría, Duquesa de Turingia⁸) valoraría, sobre todo, a la par que las ideas de renuncia, humildad y paz —a las que desde muy temprano surgiría asociada—, la idea de la caridad como tema central. De hecho, la caridad aparece ilustrada en el motivo recurrente del óbolo dado al mendigo, en la curación de la niña ciega, en la asistencia a los enfermos pero, muy particularmente, en el episodio que, más que cualquier otro, quedaría a ella asociado para siempre, el milagro de las rosas. Es la caridad el atributo por excelencia de la soberana, en cuya historia y leyenda se conjugarían para concentrar todas las gracias.

Depositaria del venerado cuerpo de Isabel de Aragón, cuyo mausoleo se revelaba como fuente continua de prodígios⁹; sede del cenobio por ella fundado, junto al cuál se había recogido y cuya comunidad luego veló activamente por el reconocimiento y expansión universal del culto a su regia patrona, no extraña que Coimbra fuese el centro

A gravura conimbricense ilustra o frontespício da obra, hoje raríssima, *Vida & milagres da gloriosa Raynha Sancta Ysabel*¹⁰, que incluía ainda *ho compromisso da cõfraria do seu nome*, saída dos prelos de João de Barreira em 1560 (quatro anos depois de D. João III ter alcançado a extensão do culto ao território nacional), *por mandado dos mordomos e confrades da confraria da gloriosa sancta Ysabel Raynha de Portugal* e a instâncias da abadessa e sacristãs de Santa Clara. Dezassete anos depois, em 1567, outra gravura, também em madeira, ilustraria a obra de Frei Diogo do Rosário *Histórias das vidas & feitos heroicos & vidas insignes dos sanctos*, impressa em Braga por António de Mariz¹¹, por ordem do arcebispo D. Frei Bartolomeu dos Mártires (reeditada em Coimbra em 1577 e toscamente reproduzida, em 1569, também em Coimbra, na edição de João Álvares do *Officium Sanctae Elisabeth Portugalliae Quõdam Reginae*¹²) e nova xilogravura adornaria ainda o capítulo isabelino do *Flos sanctorum das vidas e obras insignes dos santos*, dado à estampa em Lisboa, em 1590, por Baltazar Ribeiro¹³.

Discretas vinhetas, destinadas a ilustrar as biografias de Santa Isabel em hagiológicos que, fortalecidos da beatificação outorgada em 1516, claramente se organizavam no sentido de propiciar o ambiente e o aparato crítico necessários à ambicionada canonização, não possuem o valor ornamental da *cruz & spinea* (que adornava, afinal, o frontespício da primeira obra impressa dedicada à vida e milagres da virtuosa Rainha), mau grado o seu evidente interesse iconográfico. Uma nova técnica de gravação (a gravura em cobre) e uma nova *utilidade* para a memória de Isabel, encarada agora como elemento de prestígio de uma cadeia representativa seriam, contudo, inauguradas com os *Dialogos de varia história*, de Pedro de Mariz, cuja primeira edição sairia em Coimbra em 1594¹⁴. Deste modo se inicia, com efeito, a integração isabelina nas séries icónicas, régias ou outras, que encontrarão nos séculos seguintes ávidos colecionadores.

productor de la primera imagen impresa de la soberana. Bajo el epígrafe *Cruz & spinea domini meisceptrum & corona mea*, el grabado, en madera, representa, en el interior de una bella cartela manierista y bajo un amplio paño que le sirve de dosel, la figura de la Reina, de cuerpo entero, vestida de clarisa, la frente ceñida por la corona de espinas, en la mano una enorme *tau* de peregrina y, a los pies, la corona real atravesada por el cetro.

El grabado conimbricense ilustra el frontispicio de la obra, hoy rarísima, *Vida & milagres da gloriosa Raynha Sancta Ysabel*¹⁰, que incluía también *Ho compromisso da cõfraria do seu nome*, salida de la prensa de João de Barreira en 1560 (cuatro años después de que D. João III hubiese alcanzado la extensión del culto al territorio nacional), *por mandado de los mayordomos y cofrades de la cofradía de la gloriosa santa Isabel Reina de Portugal* y a instancia de la abadessa y sacristanas de Santa Clara. Diecisiete años después, en 1567, otro grabado, también en madera, ilustraría la obra de Fray Diogo do Rosário *Histórias das vidas & feitos heroicos & vidas insignes dos sanctos*, impresa en Braga por António de Mariz¹¹, por orden del arzobispo D. Fray Bartolomeu dos Mártires (reeditada en Coimbra en 1577 y toscamente reproducida, en 1569, también en Coimbra, en la edición de João Álvares del *Officium Sanctae Elisabeth Portugalliae Quõdam Reginae*¹²). Un nuevo xilgrabado adornaría también el capítulo isabelino del *Flos sanctorum das vidas e obras insignes dos santos*, dado a la estampa en Lisboa, en 1590, por Baltazar Ribeiro¹³.

Discretas viñetas, destinadas a ilustrar las biografías de Santa Isabel en hagiologios que, fortalecidos por la beatificación otorgada en 1516, claramente se organizaban en el sentido de propiciar el ambiente y el aparato crítico necesarios a la ambicionada canonización, no poseen el valor ornamental de la *Cruz & spinea* (que adornaba el frontispicio de

Mariz inclui a efigie da soberana, sob a epígrafe *Elisabeth Regina Sancta Portug.*, entre a galeria dos Reis de Portugal e nesse sentido a sua história e personalidade lhe interessam. O mesmo faria, em 1621, o padre António de Vasconcelos na sua *Anacephalaeoses*, editada em Antuérpia¹⁵, ornada da magnífica gravura em cobre *S. Elisabetha Lusitaniae Regina*, devida ao buril de Cornelius Galle, e que constituiria a matriz de inúmeras outras representações e, mesmo, a origem de uma importantíssima fatia da iconografia da Rainha Santa. Com o mesmo propósito, mas em diferente perspectiva e, provavelmente, posterior já à canonização de 1625, seria gravado o interessantíssimo buril *S. Elisabetha Vxor Regis Portugaliae*, incluído na vasta composição conhecida por *Árvore dos Franciscanos*¹⁶, pertencente à igreja da Ordem Terceira de Elvas (e que, no século XVIII, Barbosa Machado recolheria ainda na sua coleção iconográfica¹⁷), figurando a Rainha em busto emergente por detrás do seu escudo heráldico, sobreposto à filacteria que suporta a legenda.

Seria, porém, a canonização que, ao outorgar dimensão pública e universal ao culto de Isabel de Aragão, libertaria a sua iconografia da estreita clausura dos círculos letrados —nos quais mesmo os hagiólogos se incluíam—, conferindo-lhe uma dimensão popular que haveria de multiplicar-lhe as formas e as fórmulas, em resposta a uma comunidade progressivamente mais vasta e sedenta de representações. Desse modo nasceriam os *registos*, custa vastíssima produção oscilaria entre o erudito e o popular e que terão tido, porventura, o primeiro exemplar cerca de 1630/50 no pequeno mas precioso buril legendado *S. Elisabeth* e assinado C. Galle¹⁸. Abreviatura de Cornelius Galle, nome de dois dos representantes da ilustre família de gravadores anverrenses a que se ficarão a dever tantas representações da Santa Isabel, constitui um belo apontamento rubensiano (de Cornelius Galle, *o Velho*, se conhecem diversas cópias gravadas de quadros de Rubens) que haveria igualmente de figurar como patriarca de uma numerosa prole de figuras gravadas da Rainha.

la primera obra impresa dedicada a la vida y milagros de la virtuosa Reina), a pesar de su evidente interés iconográfico. Una nueva técnica de grabado (el grabado en cobre) y una nueva *utilidad* para la memoria de Isabel, adoptando ahora el prestigio como elemento en la cadena representativa, serían inauguradas con los *Diálogos de varia historia*, de Pedro de Mariz, cuya primera edición saldría en Coimbra en 1594¹⁴. De este modo se inicia, efectivamente, la integración isabelina en las series icónicas, regias o de otro tipo, que encontrarán en los siglos siguientes ávidos coleccionistas.

Mariz incluye la efigie de la soberana, bajo el epígrafe *Elisabeth Regina Sancta Portug.*, entre la galería de los Reyes de Portugal y en ese sentido su historia y personalidad le interesan. Lo mismo haría, en 1621, el padre Antonio de Vasconcelos en su *Anacephalaeoses*, editada en Amberes¹⁵, ornada con el magnífico grabado en cobre *S. Elisabetha Lusitaniae Regina*, debido al buril de Cornelius Galle, y que constituiría la matriz de otras innumerables representaciones e, incluso, el origen de una importantísima parte de la iconografía de la Reina Santa. Con el mismo propósito, pero desde diferente perspectiva y, probablemente, posterior a la canonización de 1625, sería grabado el interessantísimo buril *S. Elisabetha Vxor Regis Portugaliae*, incluido en la vasta composición conocida por *Árvore dos Franciscanos*¹⁶, perteneciente a la iglesia de la Orden Tercera de Elvas (y que, en el siglo XVIII, Barbosa Machado recogería también en su colección iconográfica¹⁷), figurando la Reina en busto emergente por detrás de su escudo heráldico, sobrepuesto a la filacteria que soporta la leyenda.

Sería, sin embargo, la canonización la que, al outorgar dimensión pública y universal al culto de Isabel de Aragón, liberaría su iconografía de la estrecha clausura de los círculos letrados —en los

Englobada então no mesmo complexo político que a Península Ibérica, a Flandres propiciaria, com efeito, através da obra dos Galle, a projecção europeia da iconografia da Rainha Santa; este particular *registro*, porém, inaugura a vertente áulica da representação isabelina —de manto, jóias, indumentária cortesã—, em confronto com a figuração tradicional que consagrava apenas a simbólica régia —coroa(s), eventualmente cetro—, o hábito clarista e a barbete de viúva, nos quais se perseguia a ilustração da virtude que deveria abrirle o caminho da canonização. O futuro se encarregaria de mostrar, na importância crescente que, na economia da sua representação, deveria adquirir a componente *corte*, até que ponto a dignidad de Rainha se revelaria estrutural no fascínio exercido pela *Santa*. Mas é um facto que, durante muito tempo, o modelo monástico continuaria a fazer sentir a sua força.

De facto, está ainda neste caso (mesmo que numa versão de tal modo graciosa que transpira um óbvio perfume cortesão), o bellissimo registro de Petrus de Iode¹⁹, gravura a buril datável de cerca de 1660/70 e que, no próprio lapso epigráfico que encerra —*Sancta Elisabeth Portugaliae Regis filia*— consagra, afinal, de modo eloquente, a amplitude da difusão de um culto que ameaçava mesmo libertar-se do seu condicionalismo circunstancial. Igualmente representativo, ainda que de forma particular, da expansão extra-peninsular da devoção isabelina, será também um outro notável registro gravado pelo buril de Abraham Bosse, por 1670, figurando igualmente a Rainha em trajes monásticos providos dos adereços de peregrina e cuja correctíssima legenda portuguesa —*S. Isabel, Rainha de Port. cujo corpo está depositado na Capella Mor do Real Mosteiro das Religiosas de S. Clara de Coimbra*— parece indicar encomenda directa de personalidade lusa de passagem na Corte de Luís XIV²⁰.

cuales incluso los hagiologos se incluían —, confiéndole una dimensión popular que habría de multiplicar las formas y las fórmulas, en respuesta a una comunidad progresivamente más vasta y sedienta de representaciones. De ese modo nacerían los «registos», cuya vastísima producción oscilaría entre lo erudito y lo popular y que habrían tenido, por ventura, su primer ejemplar hacia 1630/50 en el pequeño pero precioso buril con la leyenda *S. Elisabeth* y firmado C. Galle¹⁸. Abreviatura de Cornelius Galle, nombre de dos de los representantes de la ilustre familia de grabadores anverrenses a los que se deberán tantas representaciones de Santa Isabel, constituye un bello apunte rubensiano (de Cornelius Galle, *el Viejo*, se conocen diversas copias grabadas de cuadros de Rubens) que encabezaría una numerosa lista de representaciones grabadas de la Reina.

Englobada por entonces en el mismo complejo político que la Península Ibérica, Flandes propiciaría, en efecto, a través de la obra de los Galle, la proyección europea de la iconografía de la Reina Santa; este particular «registro» inaugura la vertiente áulica de la representación isabelina —de manto, joyas, indumentaria cortesana—, en contraposición con la figuración tradicional que consagraba sólo como simbología regia —corona(s) y eventualmente el cetro—, añadidos al hábito clarista y a la toca de viuda, en los cuáles se perseguía la ilustración de la virtud que debería abrirle el camino de la canonización. El futuro se encargaría de mostrar la importancia creciente que en su representación, fue adquiriendo el componente *cortesano*, hasta qué punto la dignidad de Reina se revelaría estructural en la fascinación ejercida por la Santa. Pero es un hecho que, durante mucho tiempo, el modelo monástico continuaría haciendo sentir su fuerza.

A composição de Bosse (155 x 104 mm), registo devo-
cional embora, abria, contudo, nas representações da
venerável soberana, um capítulo novo, caracterizado
por gravuras de dimensões médias e de esmeradas cer-
caduras de excelente efeito ornamental, que explicita-
mente inauguram o ciclo do Barroco. Nele se inscre-
verão, aliás, as primeiras produções de origem directa
ou indirectamente portuguesa dedicadas no século
XVIII à divulgação da veneração isabelina: a magnífica
composição *Dionysius I. Lusitaniae Rex et D. Elisabetha Conivx*, aberta em Roma sobre desenho de Domeni-
co Duprà²¹ e a aparatosa gravura em cobre *S. Joanna*,
S. Izabel, *S. Sancha*, *S. Thereza*, *S. Mafalda*, subscri-
ta pelo monogramista M. F. para a obra de José Pereira
Baião *Portugal Glorioso e Ilustrado*, editada em Lisboa
em 1727²².

Destinada a constituir o frontespício de um *flos
sanctorum* especificamente dedicado à descrição da
vida e virtudes das cinco santas da estirpe real portu-
guesa —invio tratado de apologética régia²³—, a gravu-
ra de M. F. apostaria no efeito sumptuoso de um céu
barroco, onde revolteiam *putti*, aureolando, no interior
de um medalhão suportado pelo escudo das armas reais,
a frisa das beatas dinásticas, a cujos pés jazem as com-
petentes coroas e (sendo o caso) ceptros. Com estrutura
análoga, mas buril infinitamente superior e uma clara
propensão para a sobriedade, produziria Debric, o gra-
vador da Academia Real da História, em 1740, a rarís-
sima gravura *S.^{ta} Elisabeth Portugalliae Regina*²⁴, ver-
dadeiro ponto da situação das artes gráficas em
Portugal ao tempo de D. João V e na qual perpassa
ainda claramente a visão da *Anacephalaeoses*.

Por esse tempo, contudo, fora já realizada a primei-
ra imagem impressa directamente relacionada com a
pintura: a bela gravura a buril e água-forte de Hieroni-
mus Rossi sobre desenho de Sebastiano Conca, datada
de Roma, 1730²⁵. Nela, um Barroco estrutural se subs-
titui, enfim, ao Barroco ornamental proposto pelas
anteriores composições, traduzido pela opção dramática

De hecho, pertenece todavía a esta variante
(aunque en una versión de tal modo graciosa que
transpira un obvio perfume cortesano), el bellissimo
«registro» de Petrus de Iode¹⁹ grabado a buril, data-
ble aproximadamente hacia 1660/70 y que, en el
propio lapso epigráfico que contiene —*Sancta Eli-
sabeth Portugaliae Regis filia*— consagra, de modo
elocuente, la amplitud de la difusión de un culto
que amenazaba incluso con liberarse de sus condi-
cionantes circunstanciales. Igualmente representa-
tivo, aunque de forma particular, de la expansión
extrapeninsular de la devoción isabelina, será tam-
bién otro notable «registro» grabado por el buril de
Abraham Bosse, hacia 1670, figurando igualmente
a la Reina con trajes monásticos provistos de los
aderezos de peregrina y cuya correctísima leyenda
portuguesa —*S. Isabel, Rainha de Port. cujo corpo
está depositado na Capella Mor do Real Mosteiro
das Religiosas de S. Clara de Coimbra*— parece
indicar encargo directo de alguna personalidad lusa
de paso en la Corte de Luís XIV²⁰.

La composición de Bosse (155 x 104 mm), cons-
tituía un «registro» devocional que abría un capítulo
nuevo en las representaciones de la venerable sobe-
rana, caracterizado por grabados de dimensiones
medias y de esmeradas orlas de excelente efecto
ornamental, que explícitamente inauguran el ciclo
del Barroco. En él se inscribirán, de hecho, las pri-
meras producciones de origen directa o indirecta-
mente portugués dedicadas en el siglo XVIII a la
divulgación de la veneración isabelina: la magnífi-
ca composición *Dionysius I. Lusitaniae Rex et D.
Elisabetha Conivx*, realizada en Roma a partir del
dibujo de Domenico Duprà²¹ y el aparatoso grabado
en cobre *S. Joanna*, *S. Izabel*, *S. Sancha*, *S. There-
za*, *S. Mafalda*, suscrita por el monogramista M. F.
para la obra de José Pereira Baião *Portugal Glorio-
so e Ilustrado*, editada en Lisboa en 1727²².



24. Santa Isabel, escultura en terracota del siglo XVIII. Museo Nacional de Arte Antigo, Lisboa. (Fot. Instituto Português de Museos).

Destinada a constituir el frontispicio de un *flos sanctorum* específicamente dedicado a la descripción de la vida y virtudes de las cinco santas de la estirpe real portuguesa —inaccesible tratado de apologética regia²³—, el grabado de M. F. apostaría por el efecto suntuoso de un cielo barroco, donde revolotean *putti*, aureolando, en el interior de un medallón soportado por el escudo de las armas reales, el friso de las beatas dinásticas, a cuyos pies yacen las respectivas coronas y (según el caso) los cetros. Con estructura análoga, pero buril infinitamente superior y una clara propensión a la sobriedad, produciría Debrie, el grabador de la Academia Real de la Historia, en 1740, el rarísimo grabado *S.^{ta} Elisabeth Portugalliae Regina*²⁴, verdadera muestra de la situación de las artes gráficas en Portugal en tiempos de D. João V y en el cuál se filtra también claramente la visión de la *Anacephalaeoses*.

En aquella época, sin embargo, ya había sido realizada la primera imagen impresa directamente relacionada con la pintura: el bello grabado a buril y aguafuerte de Hieronimus Rossi a partir del dibujo de Sebastiano Conca, datada en Roma en 1730²⁵. En ella, un Barroco estructural substituye, por fin, al Barroco ornamental propuesto por las anteriores composiciones, traducido por la opción dramática —la Reina, ahora *en acción*, realiza la curación de una niña ciega—, que originaría su popularidad, llevando a que fuese reproducida parcialmente²⁶ o incluso inspirase, ya en pleno período rococó versiones ingenuas y significativamente más rudas²⁷. En años posteriores, dos singulares grabados anónimos, ambos de elegante factura, compartirían idéntica inspiración pictórica: la primera, francesa, denominada *S.^{te} Elisabeth Reine de Portugal*, se vendía *A Paris chez J. Mariette rue S.^t Jacques aux Colones d'Hercule*²⁸ y figura la Reina, coronada y con vestimentas cortesanas, dando limosna a dos

—a Rainha, agora em acção, opera a cura de uma menina cega—, que faria a sua popularidade, levando a que fosse reproduzida parcialmente²⁶ ou, mesmo, inspirasse, já em pleno período rococó, versões ingénuas e significativamente mais rudes²⁷. Em anos mais adiantados, duas raras gravuras anónimas, ambas de elegante feitura, partilhariam idêntica inspiração pictórica: a primeira, francesa, denominada *S.^{ta} Elisabeth Reine de Portugal*, vendia-se *A Paris chez J. Mariette rue S.^t Jacques aux Colones d'Hercule*²⁸ e figura a Rainha, coroada e de vestas cortesãs, esmolando dois pedintes junto de uma clássica coluna; a segunda, espanhola mas comercializada em Paris [*se viende en la Cassa Poilly en la Calle S.^t Diago* (sic)], ornada das armas reais castelhanas e portuguesas e legendada *Santa Elisabet Rejna de Portugal*, reproduz idêntica cena, mas trazendo a soberana de vestes monásticas²⁹.

Ainda durante o século XVIII, teria Santa Isabel uma outra imagem do maior interesse: a bela e muito rara gravura em cobre de Pietro Bombilli sobre desenho de Antonio Cavallaruci, realizada em Roma e legendada *S. Elisabetta Regina di Portugallo* e que reproduz a teoria de estátuas berninianas da Praça de S. Pedro³⁰, nova série iconográfica a integrar a antiga soberana. Os derradeiros anos da centúria seriam, porém, assinalados por alguns registros, alternando produções cultas —como o delicioso buril rocaille *S. Elisabetha Regina.*, do gravador alemão Ignaz Sebastian Klauber³¹— com outras de sabor mais popular, como a tão comum *S. Izabel Rainha de Portugal. Que se venera no Conv.^{to} de S.^{ta} Clara de Coimbra*, firmada Godinho³² e cujo rasto se pode seguir pelos alvares do século XIX.

Outra série de composições de igual carácter, figurando a Rainha em traje cortesão esmolando um paralítico e, por vezes, representando em fundo o episódio do forno de cal, teria a sua origem no Porto, em gravuras de molduras rococó, sob um rude buril que assina Santos³³. A composição que, mesmo em termos estéticos,

mendigos junto a uma columna clásica; la segunda, española pero comercializada en París [*se viende en la Cassa Poilly en la Calle S.^t Diago* (sic)], ornada con las armas reales castellanas y portuguesas y con la leyenda *Santa Elisabet Rejna de Portugal*, reproduce idéntica escena, pero vistiendo a la soberana con ropas monásticas²⁹.

Todavía durante el siglo XVIII, Santa Isabel tendría otra imagen de gran interés: el bello y extraordinario grabado en cobre de Pietro Bombilli a partir del dibujo de Antonio Cavallaruci, realizado en Roma y con la leyenda *S. Elisabetta Regina di Portugallo* y que reproduce la teoría de estatuas berninianas de la Plaza de S. Pedro³⁰, nueva serie iconográfica que se añade a las anteriores sobre la antigua soberana. Los postreros años de la centuria serían, sin embargo, señalados por algunos «registos», alternando producciones cultas —como el delicioso buril rococó *S. Elisabetha Regina.*, del grabador alemán Ignaz Sebastian Klauber³¹— con otras de sabor más popular, como la tan común *S. Izabel Reina de Portugal. Que se venera no Conv.^{to} de S.^{ta} Clara de Coimbra*, firmada por Godinho³² y cuyo rastro se puede seguir en los albores del siglo XIX.

Otra serie de composiciones de igual carácter, figurando la Reina en traje cortesano dando limosna a un paralítico y a veces representando al fondo el episodio del horno de cal, tendría su origen en Oporto en grabados de molduras rococó, bajo un rudo buril que firma Santos³³. La composición que, incluso en términos estéticos, marca verdaderamente el final de la centuria sería, sin embargo, el gran y excelente grabado *Fatto milagrozo de Santa Izabel Reina de Portugal*, aguafuerte y buril realizado en Roma en 1798 por el brasileño Manuel Dias de Oliveira³⁴. Efectivamente, el grabado de Oliveira señala, con su academicismo escolarizante, la breve penetración del neoclasicismo en la representación

verdadeiramente marca o final da centúria seria, contudo, a grande e excelente gravura *Fatto milagrozo de Santa Izabel Rainha de Portugal*, água-forte e buril aberto em Roma, em 1798, pelo brasileiro Manuel Dias de Oliveira³⁴. Efectivamente, a gravura de Oliveira assinala, no seu academismo de sabor escolar, a breve penetração do neoclassicismo na representação da Rainha Santa, que deveria ainda produzir, em 1804 e sob o buril de Jean Cardini, uma interessante figuração da soberana em vestes de patricia romana, denominada *Epítome da Vida da Rainha D. Isabel*, integrada na série iconográfica então editada em Lisboa e denominada *Retratos dos Grandes Homens da Nação Portuguesa, com epitomes das suas vidas*.³⁵

Apesar disso, o Barroco faria ainda uma última aparição já em 1822, agora em mãos espanholas: no elegante —mesmo que arcaizante— registo a água-forte *Santa Isabel Reyna de Portugal, viuda y de la Tercera Orden de San Francisco*, assinado por A. Rodrigz. e M. Brandi³⁶. Nele se registaria, aliás, novo e curioso lapso, agora no que respeita à festa litúrgica da soberana, assinalada *A 8. de Julio*.

O século XIX traria, porém, uma novidade importante no campo das artes gráficas, que em grande parte destronaria as técnicas tradicionais, justamente pela mesma ordem de razões que havia feito a sua fortuna: rapidez, economia, facilidade de reprodução — a litografia. Mais pictórica, liberta do penoso trabalho das incisões, será este, na verdade, o meio de expressão preferido por uma parte substancial das representações isabelinas oitocentistas, ao mesmo tempo que o fervor historicista que domina todos os campos das artes plásticas influencia poderosamente a figuração. Desse modo e ao longo da centúria, a iconografia da Rainha Santa repercutirá, com assinalável fidelidade, as sucessivas vagas que percorrem o ambiente cultural: o romantismo literário, o revivalismo barroco do II Império, o naturalismo historicista, o historicismo arqueológico.

de la Reina Santa, que debería además producir en 1804 y bajo el buril de Jean Cardini, una interesante figuración de la soberana con ropas de patricia romana, denominada *Epítome da Vida da Rainha D. Isabel*, integrada en la serie iconográfica entonces editada en Lisboa y denominada *Retratos dos Grandes Homens da Nação Portuguesa, com epitomes das suas vidas*.³⁵

A pesar de ello el Barroco haría una última aparición ya en 1822, ahora a manos españolas: en el elegante —aunque arcaizante— «registro» a agua-fuerte *Santa Isabel Reyna de Portugal, viuda y de la Tercera Orden de San Francisco*, firmado por A. Rodrigz. y M. Brandi³⁶. En él se registraría un nuevo y curioso lapso, ahora referente a la fiesta litúrgica de la soberana, señalada *A 8. de Julio*.

El siglo XIX traería, sin embargo, una novedad importante en el campo de las artes gráficas que en gran parte destronaría a las técnicas tradicionales, justamente por las mismas razones que habían hecho su fortuna: rapidez, economía, facilidad de reproducción —la litografía. Más pictórica, liberada del penoso trabajo de las incisiones, será éste el medio de expresión preferido por una parte substancial de las representaciones isabelinas ochocentistas, al mismo tiempo que el fervor historicista que domina todos los campos de las artes plásticas influirá poderosamente sobre la figuración. De este modo y a lo largo de la centuria, en la iconografía de la Reina Santa repercutirán, con marcada fidelidad, las sucesivas ondas que recorren el ambiente cultural: el romanticismo literario, el revivalismo barroco del II Imperio, el naturalismo historicista, el historicismo arqueológico.

Desde ese punto de vista la centuria se iniciaría en 1842 con la litografía de Valentim *S. Izabel, Rainha de Portugal*, copia fantasmiosa (aunque

Desse ponto de vista, pois, a centúria abriria em 1842 com a litografia de Valentim S. *Isabel, Rainha de Portugal*, cópia fantasista (ainda que protestadamente fiel) de pintura existente na Igreja de Santa Isabel de Lisboa, figurando a soberana em mais de meio corpo, de coroa e manto de arminhos, em cujas dobras desvenda uma mão cheia de rosas³⁷ e que, pelos mesmos anos, teria versão espanhola (*S.^{ta} Isabel, Reina de Portugal*), com pequenas alterações, da Lit.^a de Rubia y Virriri³⁸. Os anos de 1850 assistiriam, todavia, à criação de uma bela estampa colorida, com legenda bilingue francês-espanhol —*S.^{te} Elisabeth/S.^{ta} Isabel*—, litografia de Bécquet Frères, Paris³⁹, a qual, num registo operático digno de Donizetti, encenaria simultaneamente o milagre das rosas e a prática da caridade. Pelos mesmos anos, uma variante se possível ainda mais sugestiva, agora em versão poliglota (francês-espanhol-alemão-italiano), seria vendida em Marselha *Chez Dubreil*⁴⁰.

Em ambas, a opção representativa daria preferência à vertente áulica, com a Rainha coroada, em traje cortesão de inspiração medieval, evoluindo, entre mendigos, num cenário de contos de fadas. O mesmo fenómeno se verificaria, aliás, mas num recorte mais densamente literário, numa outra família de gravuras contemporânea, figurando a soberana isolada, elegantemente vestida ao gosto medieval e rodeada de arquiteturas condicentes, soltando do regaço as rosas do milagre. Versão decerto popular, dela se encontram variantes litografadas em Portugal e Espanha —*S.^{ta} Isabel - Rainha* (Maurin, Lisboa)⁴¹, *S.^{ta} Isabel, Reina de Portugal* (C. Legrand)⁴²— e em França, em gravura a talho-doce (*S.^{te} Elisabeth de Portugal*, por M.^{me} Fournier sobre desenho de Leloir, para a obra de Godescart *Les vies des Saints Pères et Martyrs*, Paris, c. 1850)⁴³.

Alguns anos mais tarde, pelos finais da década de 60, emergia uma outra corrente, marcada por um revivalismo barroco de gosto II Império, geradora de saborosas estampas de um mundanismo ingénuo, com repercussões na imaginária popular. De coroa, manto e ceptro sobre

declaradamente fiel) de la pintura existente en la Iglesia de Santa Isabel de Lisboa, en la que representa más de medio cuerpo de la soberana, con corona y manto de armiño de cuyos pliegues asoma una mano que lleva rosas³⁷ y que, en estos mismos años, tendría versión española (*S.^{ta} Isabel, Reina de Portugal*), con pequeñas alteraciones, de la Lit.^a de Rubia y Virriri³⁸. Los años de 1850 asistirían, no obstante, a la creación de una bella estampa coloreada, con leyenda bilingüe —*S.^{te} Elisabeth/S.^{ta} Isabel*—, litografía de Bécquet Frères, Paris³⁹, la cuál, en un registro operístico digno de Donizetti, pondría en escena simultáneamente el milagro de las rosas y la práctica de la caridad. Por estos años, una variante aún más sugerente si cabe, ahora en versión polígota (francés-español-alemán-italiano), sería vendida en Marsella *Chez Dubreil*⁴⁰.

En ambas, la opción representativa daría preferencia a la vertiente áulica, mostrando a la Reina coronada llevando un traje cortesano de inspiración medieval, caminando, entre mendigos, en un escenario de cuentos de hadas. El mismo fenómeno se verificaría, pero en un perfil más densamente literario, en otra familia contemporánea de grabados, figurando la soberana aislada, elegantemente vestida al gusto medieval y rodeada de arquitecturas de esta misma época, soltando del regazo las rosas del milagro. Versión verdaderamente popular, de la que se encuentran variantes litografiadas en Portugal y España —*S.^{ta} Isabel - Rainha* (Maurin, Lisboa)⁴¹, *S.^{ta} Isabel, Reina de Portugal* (C. Legrand)⁴²— y en Francia, en grabado con incisión leve (*S.^{te} Elisabeth de Portugal*, por M.^{me} Fournier a partir de dibujo de Leloir, para la obra de Godescart *Les vies des Saints Pères et Martyrs*, Paris, c. 1850)⁴³.

Algunos años más tarde, a finales de la década de los 60, emergía otra corriente marcada por un revivalismo barroco de gusto II Império, que produjo

traje de baile contemporâneo, a Rainha, de pé, num caso sob um baldaquino, no outro em interior palaciano, entrega o óbulo ao mendigo ajoelhado⁴⁴. Os anos terminais da centúria seriam, porém, marcados por uma produção mais séria ainda que não menos popular, de teor vincadamente naturalista, geradora de composições de carácter evocativo, algumas de grandes dimensões (e também, muitas vezes, integradas em séries icónicas), prenunciadas ainda na década de 40 pela litografia de Kaepelin (Lisboa, 1842) *A Rainha Santa Isabel no meio dos dous exercitos hostis no Lumiar desarma os contendores e congraça o Pai e o Filho*⁴⁵.

Donde o êxito (nuns casos maior que noutros) registado por imagens como *Rainha Santa Isabel* (s. tit.), xilogravura de C. J. e Alberto, de cerca de 1880⁴⁶, vezes sem conta reproduzida, representando a soberana, coroada e aureolada, em vestes cortesãs, distribuindo esmolos a uma legião de mendigos comprimida num cenário da Renascença; *A Rainha Santa Isabel distribuindo esmolos*, buril de Lallemant sobre desenho de João Correia⁴⁷, da mesma época e igualmente popular, representando idêntica cena, mas agora em ambiente medieval; *A Rainha Santa Isabel atravessando as linhas do exercito de D. Diniz e do Filho D. Affonso, a fim de evitar o combate iminente*, cromolitografia de José Bastos sobre aguarela de Roque Gameiro de grande efeito dramático⁴⁸, ou ainda, já adiantado o século XX, a litografia anónima que reproduz o painel de azulejos de Jorge Colaço, do Palácio da Justiça de Coimbra, figurando o *milagre das rosas*⁴⁹. E não deverão ainda deixar de referir-se as ilustrações de Conceição Silva para o romance histórico de Armando da Silva e Caldas Cordeiro, *A Rainha Santa, D. Isabel de Aragão*, editado em 1903. Enfim e também dentro do mesmo gosto, a *R.ª Academia de Nobles Artes de S. Fernando* editaria em 1872 uma água-forte de E. Maura sob a legenda *S.^{ma} Isabel, Rainha de Portugal*, representando, num cenário renascentista, a soberana coroada, de indumentária híbrida áulico-monástica, na atitude de lavar a cabeça a um pobre, enquanto as aias a auxiliam na assistência aos indigentes⁵⁰.

excelentes estampas de un mundanismo ingenuo, con repercusiones en el imaginario popular. Con corona, manto y cetro sobre traje de baile contemporâneo, la Reina, de pie, en un caso bajo baldaquino, en el otro en un interior palaciego, entrega el óbolo al mendigo arrodillado⁴⁴. Los años finales de la centuria estarían, sin embargo, marcados por una producción más seria aunque no menos popular de carácter marcadamente naturalista, que produjo composiciones de carácter evocativo, algunas de grandes dimensiones (y también, muchas veces, integradas en series icónicas), anunciadas también en la década de los 40 por la litografía de Kaepelin (Lisboa, 1842) *A Rainha Santa Isabel no meio dos dous exercitos hostis no Lumiar desarma os contendores e congraça o Pai e o Filho*⁴⁵.

De ahí el éxito (en unos casos mayor que en otros) atribuido a imágenes como *Rainha Santa Isabel* (s. tit.), xilgrabado de C. J. e Alberto, de aproximadamente 1880⁴⁶, reproducida en numerosas ocasiones, representando a la soberana coronada y aureolada, con vestimentas cortesanas, distribuyendo limosnas a una legión de mendigos comprimida en un escenario del Renacimiento; *A Rainha Santa Isabel esmolos*, buril de Lallemant a partir del dibujo de João Correia⁴⁷, de la misma época e igualmente popular, representando idéntica escena, pero ahora en ambiente medieval; *A Rainhna Santa Isabel atravessando as linhas do exercito de D. Diniz e do Filho D. Affonso, a fim de evitar o combate iminente*, cromolitografía de José Bastos sobre acuarela de Roque Gameiro de gran efecto dramático⁴⁸, o incluso, ya avanzado el siglo XX, la litografía anónima que reproduce el panel de azulejos de Jorge Colaço, del Palácio da Justiça de Coimbra, figurando el *milagró de las rosas*⁴⁹. Y tampoco se debería obviar la referencia a las ilustraciones de Conceição Silva para la novela histórica de Armando da Silva e Caldas Cordeiro, *A Rainha*



25. Santa Isabel. Relieve en uno de los retablos laterales del Convento de Santa Clara-a-Nova, Coimbra. (Fot. Hilda).

O final do século XIX produziria ainda uma imagem isolada —*Sainte Elisabeth de Portug.*, buril imitando gravura em madeira, integrado na obra do Abade Pradier *La vie des saints pour tous les jours de l'année*, Lille, 1889⁵¹—, de grande interesse na elegante paginação neogótica, pela reinterpretação que faz das antigas xilogravuras que ornavam os livros quinhentistas; mas a oferta a Coimbra, em 1896, pela Rainha Dona Amélia de Orléans, da bela escultura de Teixeira Lopes, marcaria doravante inexoravelmente e como nenhuma outra, a *imagem* de Santa Isabel. E, na verdade, a partir de então, a história da iconografia gravada da soberana padroeira coincide em absoluto com a das inúmeras reproduções, pelas mais diversas técnicas, da famosa estátua, que acabaria por converter-se, no imaginário popular, na *vera efigie* de Isabel de Aragão⁵².

Santa, D. Isabel de Aragão, editada en 1903. Finalmente y también dentro del mismo gusto, la *R.^l Academia de Nobles Artes de S. Fernando* editaría en 1872 un aguafuerte de E. Maura bajo la leyenda *S.^{ta} Isabel, Reina de Portugal*, representando en un escenario renacentista, a la soberana coronada, de indumentaria híbrida áulico-monástica, en actitud de lavar la cabeza a un pobre, mientras las ayas la auxilian en la asistencia a los indigentes⁵⁰.

El final del siglo XIX produciría aún una imagen aislada —*Sainte Elisabeth de Portug.*, buril imitando grabado en madera, integrado en la obra del Abade Pradier *La vie des saints pour tous les jours de l'année*, Lille, 1889⁵¹— de gran interés en la elegante paginación neogótica, por la reinterpretación que hace de los antiguos xilograbados que ornaban los libros quinientistas; pero la oferta a Coimbra en 1896, por la Reina Dona Amélia de Orléans de la bella escultura de Teixeira Lopes, marcaría a partir de entonces inexorablemente y como ninguna otra, la *imagen* de Santa Isabel. Y verdaderamente, desde ese momento, la historia de la iconografía grabada de la soberana patrona coincide totalmente con la de las innumerables reproducciones, realizadas en las más diversas técnicas, de la famosa estatua que acabaría por convertirse en el imaginario popular en la *vera efigie* de Isabel de Aragón⁵².

De ese perverso imperio de la imagen de Teixeira Lopes, golpe de mano naturalista que una vez más consagraría la vertiente áulica de la iconografía de la Reina, solamente Mons. Nunes Pereira, singular figura de artista y sacerdote, lograría librarse con bellos xilograbados de los años 50 y 60⁵³, especialmente aquel cuya leyenda reza *Rainha Santa Isabel Rogai Por Nós*, datada en 1964⁵⁴. El final del siglo XIX había señalado, sin embargo, un interés más directamente arqueológico por la figura

Desse perverso império da imagem de Teixeira Lopes, golpe de asa naturalista que uma vez mais consagraria a vertente áulica da iconografia da Rainha, somente Mons. Nunes Pereira, rara figura de artista e sacerdote, lograria libertar-se em belas xilografuras dos anos 50 e 60⁵³, especialmente a que legendou *Rainha Santa Isabel Rogai Por Nós*, datada de 1964⁵⁴. O final do século XIX assinalara, contudo, um interesse mais directamente arqueológico pela figura da antiga soberana que igualmente haveria de repercutir-se na gravura e que não pode deixar de mencionar-se. Estão nesse caso a reprodução, por Alberto sobre desenho de Columbano, do quadro de Berlim, então em Dusseldorf, a partir de uma cópia oferecida ao Rei D. Luís I quando de uma sua visita à Alemanha, a fim de ilustrar a obra de Fonseca Benevides *Rainhas de Portugal* (1878)⁵⁵ mas, sobretudo, as diversas reproduções do túmulo gótico que encerrou o seu corpo até ao século XVII, provavelmente inauguradas com a litografia de Mariz Júnior, de 1872⁵⁶.

Efectivamente, regaço de caridade inesgotável, raiz de uma devoção profundamente enraizada na comunidade social, em particular na região em cuja capital entendeu descansar para sempre, Isabel de Aragão converter-se-ia, por força disso mesmo, ao longo de quase 700 anos, na fonte inspiradora de um sem número de imagens, em todos os domínios das artes plásticas. À gravura caberia, contudo, nesse processo, pela sua insubstituível capacidade de divulgação, um quinhão importantíssimo, que as suas especiais potencialidades fariam diversificar de forma impressionante. Desse modo se haveria de converter, não somente num instrumento de propaganda e difusão ao serviço dos desígnios culturais e num suporte reprodutor de experiências realizadas noutros domínios, mas também, com frequência, num espaço de reflexão, donde a imagem de Isabel, depois de maturada, partiria, enfim, em demanda de novos suportes. E, nesse sentido, viria a afirmar-se como domínio incontornável no estudo da iconografia daquela que, desde sempre, seria designada (e figurada) de *Rainha Santa*.

de la antigua soberana que igualmente habría de repercutir en el grabado y que no puede dejar de ser mencionado. En ese caso se encuentra la reproducción realizada por Alberto a partir de dibujo de Columbano del cuadro de Berlín, entonces en Dusseldorf, cuyo origen era una copia ofrecida al Rey D. Luís I con motivo de su visita a Alemania, a fin de ilustrar la obra de Fonseca Benevides *Reinas de Portugal* (1878)⁵⁵ pero, sobre todo, las diversas reproducciones de la tumba gótica que contuvo su cuerpo hasta el siglo XVII, probablemente inauguradas con la litografía de Mariz Júnior, de 1872⁵⁶.

Regazo de caridad inagotable, origen de una devoción profundamente enraizada en la comunidad social, particularmente en la región en cuya capital decidió descansar para siempre, Isabel de Aragón se convertiría precisamente por ello, a lo largo de casi 700 años, en la fuente inspiradora de una gran cantidad de imágenes en todos los dominios de las artes plásticas. Al grabado cabría una parte importantísima en ese proceso, por su insustituible capacidad de divulgación que sus especiales potencialidades harían diversificar de forma impresionante. De ese modo se habría de convertir, no sólo en un instrumento de propaganda y difusión al servicio de los desígnios culturales y en un soporte reproductor de experiencias realizadas en otros dominios, sino también, frecuentemente, en un espacio de reflexión, de donde la imagen de Isabel, después de haber sido consolidada, partiría en demanda de nuevos soportes. Y en ese sentido se afirmaría como dominio ineludible en el estudio de la iconografía de aquella que, desde siempre, sería designada (y figurada) como *Reina Santa*.

(Traducción: Lourdes Eced)

NOTAS

- ¹ Sobre o culto e o processo canónico da Rainha, veja-se VASCONCELOS, António de, *Evolução do culto de Dona Isabel de Aragão, esposa do rei lavrador Dom Dinis de Portugal (a Rainha Santa)*, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, vol. I, 1993, pp. 268/452.
- ² Cfr. PIMENTEL, António Filipe, «Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio: notas para o estudo do Mosteiro Novo de Santa Clara de Coimbra».
- ³ Cfr. VASCONCELOS, ob. cit., vol. I, p. 58 e SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964, pp. 13/14.
- ⁴ Veja-se, VASCONCELOS, vol. I, p. 133.
- ⁵ *Idem, ibidem*, vol. I, pp. 287 ss.
- ⁶ *Idem, ibidem*, vol. I, p. 255.
- ⁷ Cfr. CHAVES, Luís, *Bibliografia artística de D. Isabel de Portugal, a Rainha Santa, subsídios*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1916, p. 14.
- ⁸ Cfr. SOARES, Ernesto, *Dicionário de iconografia portuguesa (retratos de portugueses e de estrangeiros em relações com Portugal)*, suplemento A-Z, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1954, p. 179 e ROIG, Juan Fernando, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones Omega, S.A., 1950, p. 142.
- ⁹ Veja-se, VASCONCELOS, ob. cit. vol. I, pp. 258 ss.
- ¹⁰ Cfr. SILVA, ob. cit., pp. 39/41 e SOARES, Ernesto e LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, vol. 2, 1948, p. 155.
- ¹¹ SILVA, ob. cit. pp. 41/42; LIMA, ob. cit., vol. 2, p. 155.
- ¹² SILVA, ob. cit., pp. 42/43.
- ¹³ *Idem, ibidem*, p. 44.
- ¹⁴ *Idem, ibidem*, pp. 23/25; ob. cit., vol. 2, p. 156. Cfr. sobre a questão da supressão na obra do texto do cap. relativo à Rainha Santa (fls. 92/99): VASCONCELOS, ob. cit., vol. I, pp. 387/394.
- ¹⁵ SILVA, ob. cit., pp. 25/26; LIMA, ob. cit., vol. 2, p. 157.
- ¹⁶ SILVA, ob. cit., pp. 28/29; LIMA, ob. cit., vol. 2, p. 158.
- ¹⁷ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro [Diogo BARBOSA MACHADO, *Colecção dos Retratos*, IC-18 (1), nº 115].
- ¹⁸ SILVA, ob. cit., p. 48; SOARES, ob. cit., p. 180.
- ¹⁹ SILVA, ob. cit., pp. 49/50; SOARES, ob. cit., p. 180.
- ²⁰ Cfr. SILVA, ob. cit., pp. 50/51; SOARES, ob. cit., p. 181; *idem*, *Inventário da colecção de registos de santos*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1955. Com efeito, a personalidade em causa revelava mesmo ser particularmente bem informada, nomeadamente sobre o grandioso projecto do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, uma vez que o ataúde contendo o corpo da Rainha só viria a ser colocado na capela-mor da igreja (no interior do retábulo) em 1696. Quanto à gravura, não poderá ser posterior a 1676, data da morte de Abraham Bosse.
- ²¹ SILVA, ob. cit., pp. 30/33; Ernesto SOARES, *História da gravura artística em Portugal*, Lisboa, 1940, 2º vol., p. 540.
- ²² SILVA, ob. cit., p. 30; SOARES, *Dicionário*, p. 181.
- ²³ Cfr. sobre a importância política deste conjunto de canonizações, PIMENTEL, ob. cit., pp. 24/25.
- ²⁴ LIMA, ob. cit., vol. 2, p. 158. Podemos ver a gravura na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro [Diogo BARBOSA MACHADO, *Colecção dos Retratos*, IC-18 (1), nº 116], segundo julgamos a única instituição pública a possuí-la.
- ²⁵ SILVA, ob. cit., p. 63.
- ²⁶ Biblioteca Nacional de Lisboa (icon. Al. 9-A, fls. 56), gravura de Andreas Rossi, datada de 1760.
- ²⁷ S. *Elisabel* [sic] *Rainha de Portugal*, s.a., buril e água forte, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (inv.º nº 8182 - Gravura).
- ²⁸ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro [Diogo BARBOSA MACHADO, *Colecção dos Retratos*, IC-18 (1), nº 114].
- ²⁹ *Idem, ibidem*, nº 110.
- ³⁰ SILVA, ob. cit., p. 55.
- ³¹ *Idem, ibidem*.
- ³² *Idem, ibidem*, pp. 56/60.
- ³³ *Idem, ibidem*, pp. 64/65; LIMA, ob. cit., vol. 2, p. 160.
- ³⁴ LIMA, ob. cit., vol. 2, p. 159.
- ³⁵ SILVA, ob. cit., p. 33.
- ³⁶ *Idem, ibidem*, p. 61.
- ³⁷ *Idem, ibidem*; LIMA, ob. cit., vol. 2, p. 159.
- ³⁸ Biblioteca Nacional de Lisboa (icon. E. 3398. P.).
- ³⁹ SILVA, ob. cit., pp. 67/68.
- ⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 68.
- ⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 66; LIMA, ob. cit., vol. 2, p. 161.
- ⁴² Colecção Armando Carneiro da Silva (Coimbra).
- ⁴³ SOARES, *Dicionário*, p. 181.
- ⁴⁴ SILVA, ob. cit., pp. 68/69 (Est. XLIII e XLIV).
- ⁴⁵ LIMA, ob. cit., vol. 2, p. 159.
- ⁴⁶ SILVA, ob. cit., pp. 71/72.
- ⁴⁷ *Idem, ibidem*, pp. 75/76; LIMA, ob. cit., vol. 2, pp. 160/161.
- ⁴⁸ SOARES, *Dicionário*, p. 181. Integraria igualmente as ilustrações da *História de Portugal* de Pinheiro Chagas, agora com a legenda: *A Rainha Santa Isabel separando os dois exércitos no campo d'Alvalade*.
- ⁴⁹ Biblioteca Nacional de Lisboa (icon. E. 201 R.).
- ⁵⁰ *Idem, ibidem* (icon. E. 1407 V).
- ⁵¹ SILVA, ob. cit., p. 73.
- ⁵² Cfr. *idem, ibidem*, pp. 76/80; SOARES, *Dicionário*, p. 181.
- ⁵³ Cfr. SILVA, ob. cit., pp. 80/81.
- ⁵⁴ Col. Armando Carneiro da Silva (Coimbra).
- ⁵⁵ SILVA, ob. cit., p. 62; LIMA, ob. cit., vol. 2, p. 160.
- ⁵⁶ SILVA, ob. cit., pp. 85/88; LIMA, ob. cit., vol. 2, p. 160.

24 *Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal*

Escultura de autor desconocido

110 cm de altura

Madera estofada, policromada y dorada

Siglo XVII, principios

Universidad de Coimbra. Capilla del Rectorado

Serena y hierática, la imagen de la Reina Santa, de autor desconocido, existente en la capilla del Rectorado de la Universidad conimbricense, es producto característico de la generación de artistas que, en las primeras décadas del siglo XVII, filtraría la herencia estética del ciclo renacentista —que en Coimbra floreció con João de Ruão, Nicolau de Chanterenne o Filipe Hodart— a través del ambiente austero de la Contrarreforma y del propio proceso histórico que condujo a la Unión Ibérica. Es una época dominada por la construcción de grandes retablos de madera dorada, que invadieron las iglesias desde finales del siglo XVI, según el «estilo chão», consolidándose un sistema de trabajo donde los escultores se confunden en un mismo gremio (y en la misma práctica) con los ensambladores y entalladores.

Realizada en madera estofada, policromada y dorada, la imagen de la soberana, seguramente encargada en el ámbito del proceso canónico que se concluiría en 1625, constituye una de las más remotas figuraciones escultóricas conocidas, ya con los atributos iconográficos que habrán de distinguirla en buena parte de sus representaciones futuras: el hábito de clarisa, la corona real, el bordón de peregrina y las rosas en que había convertido el oro que se proponía distribuir. Los paños caen en pliegues suaves que subrayan aún más la esbeltez de la silueta y la expresión serena del rostro rodeado por el velo monástico. Sin permitir avanzar atribuciones, no será, sin embargo, vano recordar la presencia en la ciudad, en la transición del siglo, del escultor-entallador Gaspar Coelho, autor del retablo monumental de Portalegre y del conimbricense del Colegio del Carmen, cuyos seguidores continuarían activos en la región en los primeros años de la nueva centuria.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

DIAS, Pedro, *A escultura maneirista portuguesa, subsídios para uma síntese*, Coimbra, 1995.

Idem e GONÇALVES, António NOGUEIRA, *O património artístico da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1990.



(Fot. Hilda)

36 *Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal*

Dibujo de José de ALMEIDA

250 x 114 mm

Dibujo a sanguina

Siglo XVIII

Lisboa, Museo Nacional de Arte Antigo (Inv^o 1141)



37 *Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal*

Dibujo de José de ALMEIDA

238 x 123 mm

Dibujo a sanguina

Siglo XVIII

Lisboa, Museo Nacional de Arte Antigo (Inv^o 1142)



(Fots. Instituto Português de Museos)

Ambos dibujos, relativos a estatuas que representan a la Reina Santa, han sido atribuidos, con poco margen de duda, a José de Almeida (c. 1700-1769), seguramente el mejor escultor portugués de la primera mitad del siglo XVIII y, al decir de Cyrillo, el primero de aquella época que supo esculpir bien en piedra. Realmente, parece tratarse de dos estudios para la misma escultura, ya que uno de ellos (inv^o 1141), firmado, presenta gran semejanza con la estatua realizada por Almeida para el atrio de la capilla del Palacio Real de Bemposta, concluida en 1813 por su discípulo Barros Laborão.

Enviado a Roma, en la década de los años veinte, por D. João V, donde estudiaría con Carlo Monaldi y sería premiado por la Academia de San Lucas (1725); empleado, después de su regreso, en trabajos escultóricos para Mafra, y, ocasionalmente, en campañas regias no identificadas (o, por el contrario, de ellas significativamente apartado); maestro, a su vez, de diversos escultores, en particular de Joaquín Machado de Castro, que le heredaría la citada obra, José de Almeida, cuya producción en mármol y madera permanece todavía hoy problemática, se habría distinguido —una vez más al decir de Cyrillo— por lo acartonado de los paños y por la manera a veces un poco descarnada de sus desnudos, que evidencian, en definitiva, el estremecimiento de la escultura italiana tardobarroca, presente en la Ciudad Eterna y cultivado, entre otros, por el propio Monaldi.

Verdaderamente, las obras más positivamente documentadas o identificadas de José de Almeida (la *Adoración de Cristo* en San Esteban de Lisboa o el notable *Evangelista* de la colección Vilhena) refuerzan el comentario de Cyrillo y de esa morbidez se resienten también las esculturas de Bemposta: *San Juan Bautista* (cuyo estudio se encuentra igualmente en el MNAA) y la *Reina Santa Isabel*. En los dibujos que a ésta directamente atañen, y que se exponen, parece haberse evolucionado desde una situación inicial, donde se buscaría un efecto de equilibrio entre los volúmenes definidos por las estatuas —y de acuerdo con ello el bordón de peregrina de la Reina (inv^o 1142), desbordando del nicho, repercutiría en el movimiento dibujado por la mano erguida del Bautista—, a una solución formalmente más contenida, que reduciría los atributos iconográficos a las rosas del milagro, a la corona de su realeza y al hábito de seguidora de San Francisco (inv^o 1141), los dos últimos, de hecho, comunes a ambos dibujos.

No cabe duda de que la versión definitiva, menos enfática y que elude la superposición de episodios (peregrinación y milagro) —sin embargo estar plenamente entregada a la iconografía isabelina— resulta también más verosímil y armoniosa, resolviendo bien las dificultades de la situación inicial, que forzaba a la soberana a ceñir, sólo con una mano, el regazo y las rosas, a fin de que, con la otra, empuñase el bordón en actitud ostensible, como si de un cetro se tratase. Al adoptarse la decisión de colocar la imagen de la venerable soberana en el vestíbulo del templo recién reformado, así como en la elección de sus peculiaridades iconográficas, habrá pesado, por ventura, como ilustre y próximo precedente, la *Reina Santa* de la Basílica Real de Mafra, la cual, por otra parte, consagra un fecundo modelo iconográfico; la estatua de Bemposta confirmaría, seguramente, el acierto de la opción, obteniendo con dignidad, en su funcionalidad esencialmente figurativa, un efecto grácil en la contención de la pose, reforzada por la inclinación suave y sutilmente mística del rostro y por el discreto contrapuesto de la figura.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

- CARVALHO, Ayres de, *D. João V e a arte do seu tempo*, vol 1, Lisboa, 1962
 Idem, «A escola de escultura de Mafra», *Belas-Artes*, n^o 19, Lisboa, 1963
 MACHADO, Cyrillo Wolkmar, *Colecção de Memórias...*, Lisboa, 1823
 MOURA, Carlos, «José de Almeida», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989
 SANTOS, Reynaldo dos, «Uma escultura de José de Almeida», *Colóquio*, n^o 23, Lisboa, 1963.



Santa Isabel, imagen en mármol de José de Almeida. Lisboa, atrio de la Capilla del Palacio de Bemposta.

39 *Estampa de la Reina Santa Isabel «Cruz & spinea domini mei Sceptrum & corona mea»*

En el libro:

ALFONSO, Diogo, *Vida & milagres da gloriosa Raynha sancta Ysabel, molher do catholico Rey dō Diniz sexto de Portugal. com o compromisso da cõfraria do seu nome, & graças a ella concedidas*, Coimbra, João de Barreira, 1560

187 x 126 mm

Xilgrabado

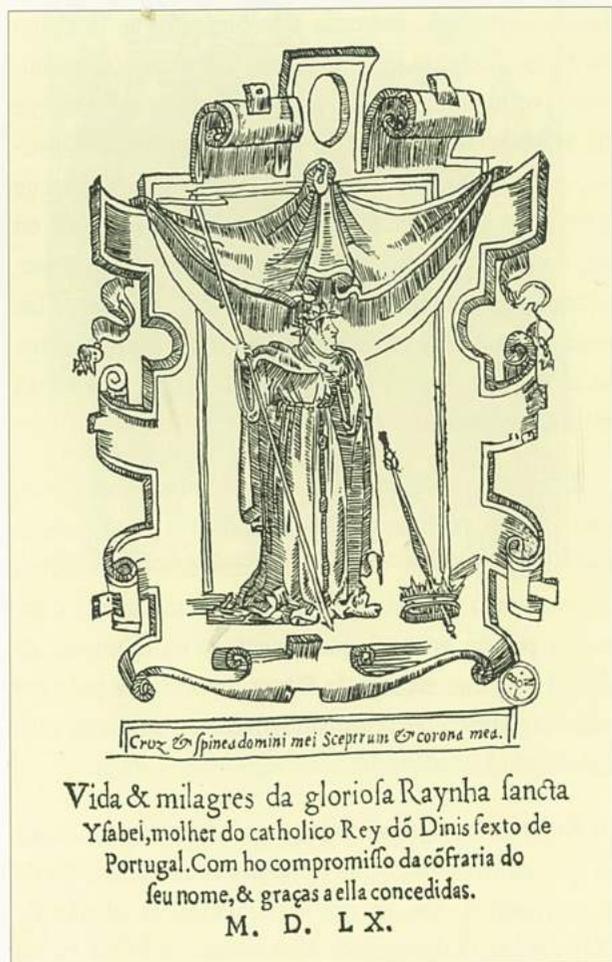
1560

Biblioteca General de la Universidad de Coimbra, V.T. 18-10-14

El grabado que adorna la portada de esta rarísima obra, de la que se conocen solamente dos ejemplares —el que se expone y el de la Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro—, constituye la primera representación impresa de Santa Isabel, y ello bastaría para reservarle un lugar sin par en la iconografía de la soberana. Importante significado posee también el propio libro, desde el punto de vista histórico, testimonio elocuente del papel desempeñado por la comunidad de Santa Clara-a-Velha en la divulgación del culto isabelino en el período anterior a la canonización — efectivamente, sería impreso por mandato de los mayordomos y cofrades de la cofradía de la gloriosa santa Isabel Reina de Portugal, y a instancia de la Señora Doña Ana de Meneses, abadesa del monasterio de Santa Clara de Coimbra y de las señoras doña Marta da Silva y doña de Castro, sacristanas del mismo monasterio.

La composición se estructura a partir de una bella y floreada cartela manierista, bajo la cual está la leyenda y el título del libro con su año de edición. En el interior de la cartela, bajo un paño que le sirve de dosel, se representa a la Reina, vestida de clarisa, coronada de espinas y apoyada en un enorme bordón de peregrina, que casi duplica su estatura. En la esquina inferior derecha, como elementos iconográficos, la corona real, traspasada por el cetro. Bella y erudita composición, presenta también, como motivo añadido de interés, la representación de la corona de espinas entre los atributos de la soberana, referencial cristológico franciscano extraño en su iconografía.

A. F. P.



BIBLIOGRAFÍA

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, 2º vol., Lisboa, 1948.

SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964.

40 *Estampa de la Reina Santa Isabel*

En el libro:

ROSÁRIO, Fr, Diogo do, *Histórias das vidas & feitos heroicos & vidas insignes dos sanctos*, Braga, António de Mariz, 1567, p. 39

83 x 67 mm

Xilgrabado

1567

Biblioteca Pública Municipal de Oporto, X¹-2-55

El grabado, sin leyenda, constituye la viñeta que ilustra el capítulo dedicado a la biografía de la Reina Santa (p. 39) en el *flos sanctorum* redactado (u organizado) por el dominico Fr. Diogo do Rosário por encargo del arzobispo bracarense D. Fr. Bartolomeu dos Mártires, en el contexto de la revitalización post-tridentina de la devoción a los santos. La soberana es representada en pie, de cuerpo entero, vestida con el hábito de clarisa, coronada y aureolada, sosteniendo en las manos las coronas regias de Portugal y Aragón, alusivas a su estirpe, motivo que emerge con alguna frecuencia en sus más antiguas representaciones.

El escenario, evocador de un recinto claustral del gótico tardío, representa una dependencia de pavimento ajedrezado (¿casa de capítulo?), iluminada por dos ventanas en arco de medio punto y cuya entrada está compuesta por un arco rebajado asentado en columnas de capitel liso, enmarcando la figura de la Reina y de ese modo sugiriendo (erróneamente, por otra parte) su calidad de monja.

El grabado no puede dejar de relacionarse, tanto por su presentación en página como por el uso deficiente de la perspectiva, con los que ornamentan la edición de 1514 de las *Ordenaciones Manuelinas*, más de medio siglo anteriores. Interesante sería, pues, para el esclarecimiento de la problemática de su desfase estético (más evidente, aún, si se lo coteja con el de *cruz & spinea*, de 1560) conocer, a la par de su fortuna, su eventual trayectoria anterior. Fue nuevamente utilizada en la reimpresión del mismo libro que António de Mariz promovió en 1577, realizada ésta en su imprenta de Coimbra.



Aparece groseramente reproducida en la edición de João Álvares del *Officium Sanctae Elisabeth Portugalliae Quōdam Reginae* (Coimbra, 1569).

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, 2º vol., Lisboa, 1948

SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964

SILVA, Innocencio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, 1926.

41 *Estampa de la Reina Santa Isabel (s. tit.)*

En el libro:

Flos Sanctorum das vidas e obras insignes dos sanctos, Lisboa, Baltazar Ribeiro, 1590, fol. 233 v.

85 x 75 mm

Xilgrabado

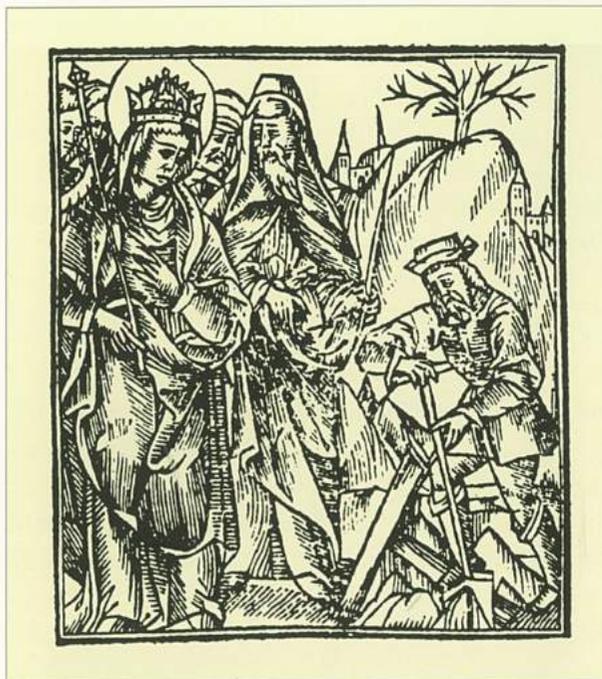
1590

Biblioteca General de la Universidad de Coimbra, V.T. 18-9-9.

Viñeta de ilustración del capítulo isabelino (fol. 233 v) del polémico *Flos sanctorum* de 1590, por muchos considerado la 3ª edición de las *Historias* de Fr. Diogo do Rosário. Constituye, seguramente, la más interesante imagen de la primera generación de representaciones grabadas de la Reina Santa. En un arrabal de la ciudad, esquemáticamente sugerido en segundo plano por el cielo abierto y una colina arbolada salpicada por altos edificios, la Reina, nimbada y con corona y cetro sobre el hábito monástico, asiste, rodeada por su comitiva, a la construcción de los cimientos para la construcción del hospicio junto a sus pazos de Santa Clara, en los alrededores de Coimbra.

La composición alude a la leyenda que relata cómo la soberana, cierto día encontró cierto día dibujada en el suelo la planta del hospital que proyectaba construir y parcialmente abiertos ya los respectivos fosos. También se relaciona con otra leyenda según la cual Santa Isabel habría pagado con una rosa a cada trabajador, rosas que, de noche, se convirtieron en monedas de oro. Ambos episodios se remontarán, tal vez, a esa otra tradición que recoge Fr. Manoel da Esperança, según la cuál ella misma ideaba las trazas de los edificios y dibujaba después las plantas, tan ajustadas a las reglas de la buena Arquitectura que los maestros más expertos se gobernaban por ellas.

Definiendo una sabia diagonal en el grupo de personajes, que ayudan a sugerir profundidad, en la senda de una perspectiva todavía no geométrica pero ya claramente elaborada, el grabador utiliza con maestría el buril, en un juego complejo de incisiones que produce un efecto rico de ritmos, sin descuidar la expresión de las



caras, especialmente patente en el bello rostro de Isabel de Aragón. Todo contribuye, de ese modo, a convertirlo en uno de los mejores ejemplos del xilgrabado de la época.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

ESPERANÇA, Fr. Manoel da, *História seráfica da ordem dos frades menores de S. Francisco na Província de Portugal*, tomo II, Lisboa, 1666

SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964

SILVA, Innocencio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, 1926.

42 *Estampa de la Reina Santa Isabel «Elisabeth Regina Sancta Portug.»*

En el libro:

MARIZ, Pedro de, *Dialogos de Varia Historia...*,

Coimbra, António de Mariz, 1598, a continuación del fol. 91 v.

98 x 72 mm

Grabado calcográfico

1598

Biblioteca General de la Universidad de Coimbra, V.T. 18-7-28

El bello buril anónimo que ilustra la obra de Pedro de Mariz, el docto hijo del famoso impresor António de Mariz, sacerdote y diplomado en cánones, que llegaría a bibliotecario mayor de la librería de la Universidad y, eventualmente (João Pedro Ribeiro), a escribano de la Torre do Tombo, es interesante a varios niveles: por la calidad de la representación, por su significado, por el enigma que la envuelve.

Se trata de la obra de un artista culto. Composición elegante, rodeada por una filacteria con la inscripción. Un resplandor envuelve la cabeza de la santa, representada de perfil, coronada, vestida de clarisa, con barbata de viuda y bordón. Por primera vez se representa a Santa Isabel en una obra de índole histórica, no hagiográfica. El tratamiento «Regina Sancta», en el contexto de una sucesión de monarcas, sería una estrategia de exaltación regia.

Aquí radicaría el enigma que ha rodeado a la obra de Pedro de Mariz: la supresión del texto del capítulo dedicado a Isabel de Aragón (diálogo III, capítulo II) de la edición de 1597/1598, de Sernache dos Alhos —y de las que le seguirían—, existente sólo en la edición de Coimbra de 1594, hoy completamente ausente de las bibliotecas públicas. Es materia sobre la cuál, de forma inconclusa, diversos autores se han pronunciado y donde será tal vez reconocible la intervención de la Inquisición, por considerar extemporáneo el tratamiento dado a la venerable, pero todavía no canonizada, soberana. Del impacto que tuvo esta representación, sin embargo, da elocuente testimonio su reproducción posterior en el interior de una rica orla manierista, por cierto ilustración de obra desconocida, poseída por Barbosa Machado en su colección iconográfica (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, 2º vol., Lisboa, 1948

SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964

SILVA, Innocencio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, 1862

VASCONCELOS, António de, *Dona Isabel de Aragão (a Reina Santa)*, Coimbra, vol. I, 1891.



43 *Estampa de la Reina Santa Isabel «S. Elisabetha Lusitaniae Regina. Vixit an. LXV. Obiit an. MCCCXXXVI.»*

(Cornelius GALLE, grabador)

187 x 133 mm

Grabado calcográfico

1621

Colección Armando Carneiro da Silva, Coimbra

Concebida por Cornélio Galle, el Viejo, dentro de la serie regia que ilustra la *Anacephalaeoses* del jesuita António de Vasconcelos, resumen apologético de las crónicas lusitanas dado a la estampa en Amberes en 1621, el grabado *S. Elisabetha Lusitaniae Regina* constituye una de las piezas capitales de la iconografía de la Reina Santa. Efectivamente, no sólo inspiraría, cinco años después la bellísima estampa que adorna la *Vita S. Elisabeth Lusitaniae Reginae*, publicada en París, en 1626, por A. F. Hilarione de Coste —el primer hagiologio expresamente dedicado a la soberana portuguesa consecuencia de la canonización del año anterior—, sino que también resurgiría con pequeñas alteraciones, ya en 1639, en la obra *Philippus Prudens*, del cisterciense João Caramuel Lobkowitz, de nuevo impresa en Amberes. Sobre todo, sería divulgada como estampa suelta, en sucesivas reimpresiones, a veces firmadas por otros miembros de la familia Galle cuyo punto de partida estaría en aquellas que acompañaban a las pequeñas biografías de Santa Isabel, distribuidas en Roma por las colonias portuguesa y castellana, en Julio de 1625, al calor de las fiestas de canonización.

Se convertiría, de ese modo, en el primer «registro» popular de la venerable Reina, en un momento en que la oficialización de su culto determinaba una demanda creciente de sus imágenes piadosas. Bajo una presentación austera, representa a la soberana contra un fondo neutro, coronada y aureolada, vestida de clarisa, con barbeta de viuda, apoyada en el bordón de peregrina y recogiendo en el escapulario las rosas del milagro. Como signo iconográfico destacan, en la esquina superior derecha, las armas partidas de Portugal y Aragón, motivo que, de ahora en adelante, acompañará con frecuencia a las representaciones de la Reina Santa.



(Fot. Hilda)

Realmente, el grabado de Cornélio Galle cumpliría un papel de máximo relieve en la internacionalización de la devoción isabelina —que, a través de Flandes, rompía, finalmente, el espacio ibérico—, en lo que se refiere a la difusión de su imagen. En ese contexto, todo se conjugaría para que esta figuración idealizada asumiese de forma creciente los contornos de una vera efigie que, con

una fuerza icónica tal vez sólo comparable a la que rodearía, al final del siglo XIX, a la estatua de Teixeira Lopes, de forma directa o indirecta se deja entrever, no sólo en la mayor parte de las representaciones grabadas en los primeros años del siglo XVIII, sino, incluso, en la pintura dedicada a la regia taumaturga.

Así y en lo que al grabado directamente respecta, podemos seguir el rastro del modelo creado por Cornélio Galle en 1626, en un buril ricamente orlado de Teodoro Galle, denominado *Vera effigies S. Elisabethae* (Biblioteca Nacional de París), donde la imagen surgiría invertida, al igual que ocurre con otra, de la Biblioteca de Rio de Janeiro (col. Barbosa Machado), con leyenda en francés y simplemente firmada «Gallays ex.», inscrita en una elegante cartela protobarroca. Allí se encuentra, igualmente, además de una variante de la estampa de Cornélio ahora con corona imperial cerrada (y de la cuál se hizo también una versión que añadiría a la heráldica isabelina las armas franciscanas) y de otra, con la mención «chez I. Bonnart, rue S.^t Jacques», envuelta también en bella orla de grutescos, un notable buril, algo más tardío y suscrito por Joannes Galle, figurando a la Reina de cuerpo entero, con la que asume gran importancia para el estudio de su representación pictórica.

Si el pequeño grabado sobre cobre que, en 1630, ilustra *el Brief recveil des vies & moeurs des Roys & Reines de Portugal*, de Jacques de Fontenoy (que erróneamente considera a Isabel de Aragón como mujer de D. Afonso V), testimonia también la rápida expansión del esquema representativo acuñado por Cornélio Galle, son, sin embargo, los grabados setecentistas portugueses o ligados a Portugal, como el que integra el *Lvsitanorum Regvm Iconis Ordinis*, de 1708, el bello grabado de Debrie, de 1740 (Rio de Janeiro), o incluso el que en 1793 ilustraría la reedición de la *Anacephalaeoses*, los que verdaderamente muestran su prodigiosa longevidad.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

- LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, 2º vol., Lisboa, 1948
- SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964
- SILVA, Innocencio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, 1858
- SOARES, Ernesto, *História da gravura artística em Portugal*, Lisboa, 1940.
- Idem, *Inventário da colecção de registos de santos*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1955.

44 *Estampa de la Reina Santa Isabel «Sancta Elisabeth. Portugaliae Regis filia»*

Petrus de Iode exc.

(Petrus de IODE, grabador)

127 x 83 mm

Buril

H. 1660/70

Biblioteca Nacional de Lisboa, Reg. Santos, 05 105

Pequeño «registro» de elegantísima ejecución del grabador amberino Petrus de Iode, datable hacia 1660/70. Constituye un excelente ejemplo, al mismo tiempo de la divulgación del culto isabelino desde Flandes, proceso donde la familia Galle tendría un papel de relieve, y de la difusión de las estampas devocionales sueltas que se verifica después de la canonización y donde los Galle de igual modo se revelarían como pioneros. Sobre un fondo barroco de nubes, la Reina, resplandeciente y representada en más de medio cuerpo, coronada y vestida de clara, ciñe con incontestable gracia el regazo de rosas, en una figuración donde todo concurre deliberadamente para evocar su proverbial belleza. La mención «Portugaliae Regis filia» manifiesta la popularidad ya alcanzada por su devoción, pero, como irónicamente comentaría Carneiro da Silva, Iode no era muy versado en historia de Portugal.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964

SOARES, Ernesto, *Dicionário de Iconografia portuguesa*, Suplemento, vol. II, Lisboa, 1960

Idem, *Inventário da coleção de registros de santos*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1955.



(Fot. Biblioteca Nacional de Lisboa)

45 *Estampa de la Reina Santa Isabel «S. Elisab. Reg. Portug.»*

Eq. Sebastianus Conca inv. et del./Hieronymus Rossi scul.
(Sebastiano CONCA, inventor; Hieronymus ROSSI, grabador)

296 x 210 mm

Aguafuerte y buril

1730, Roma

Museo Nacional de Arte Antigo, Lisboa (Nº inv. 8217 – Gravura)

Realizada por una agrupación de artistas —Sebastiano Conca, autor del dibujo y Hieronymus Rossi, llamado el Viejo, que lo pasaría a la plancha—, cualquiera de los cuáles habría de satisfacer, en diversas ocasiones, encargos relacionados con Portugal, el presente grabado, de gran calidad tanto plástica como técnica, se revela como obra del máximo interés para el estudio de la iconografía de la Reina Santa. Se trata, efectivamente, no sólo de la primera realización plenamente (y no sólo formalmente) barroca —no en vano había sido Conca devoto de Luca Giordano— sino, sobre todo, del primer grabado directamente relacionado con las experiencias pictóricas contemporáneas.

Efectivamente, el hagiologio isabelino (en esta caso la curación de la niña ciega), motivaría aquí una compleja composición, envuelta en un juego sutil de claroscuro. Los personajes, con pesadas vestimentas que componen densos plegados, convergen en un triángulo formado por la Reina, coronada y vestida de clarisa —en esta ocasión representada anciana, apoyándose en el bastón— y por la madre que, arrodillada, le presenta a la hija ciega, a fin de que la toque, y cuyo vértice señala un pequeño bando de querubines que parecen seguir a la soberana y observan, con sonriente atención, el desarrollo de los acontecimientos. El fondo, cuyo juego lumínico crea una sabia perspectiva, se pierde en un núcleo de muros de viviendas, ciertamente evocador del Convento de Santa Clara-a-Velha.



(Fot. Instituto Português de Museos)

Probable, aunque no documentado encargo de alguna personalidad portuguesa en la Curia pontificia, la estampa rompe por primera vez con la tradición de las «veras efigies», proponiendo la dramatización de un episodio de la leyenda piadosa, que establece una relación infinitamente más empática con el devoto observador. Una y otra circunstancias deberán seguramente reunirse para explicar el éxito de la imagen, que inspiraría, ya en período rococó, una versión simplificada y popular por Andreas Rossi (1760).

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

- QUIETO, Pier Paolo, «Relações artístico-culturais entre Lisboa e Roma», *Joanni V Magnifico*, Cat., IPPAR, Lisboa, 1994
- CARVALHO, Ayres de, D. *João V e a arte do seu tempo*, 2 vols., Lisboa, 1962
- SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964
- SOARES, Ernesto, *História da gravura artística em Portugal*, 2 vols., Lisboa, 1940.



(Fot. Instituto Português de Museus)

46 *Estampa de la Reina Santa Isabel «Dionysius I. Lusitaniae Rex et. Elisabetha coniux»*

Dominicus Dupra pinx./Hieron. Rossi sculp./Franc. Rastaini del. sculp./

Hieronymus Rossi delin. e incid

(Doménico DUPRÁ, pintor; Hieronymus ROSSI y Francesco RASTAINI, grabadores)

172 x 192 mm

Aguafuerte

1791

Biblioteca Nacional de Lisboa, EA 1 (5A) e 26 A. 4

El grabado isabelino integra la monumental serie regia *Lusitanorum Regum Icones Ordinis Temporum Expositae*, delineada por Domenico Duprà en 1708 y dedicada a André de Melo e Castro, conde de las Galveias y embajador extraordinario de D. João V en la corte del Papa Clemente XI. Grabada en seis hojas con 28 estampas de primorosa ejecución, abiertas por Hieronymus Rossi y Francesco Rastaini, de ella se conocen dos versiones, una figurando el Rey Magnánimo de fisonomía juvenil, y otra tomando como modelo una representación más madura —que deberá ser contrastada con la retratística del monarca realizada por Duprà en Portugal (Coimbra y Vila Viçosa)—, estampada en 1791 y que prolonga la galería de los retratos regios hasta D. María I.

En un bello tondo envuelto en ramas de laurel, sobrepuesto a la cartela que contiene la compleja leyenda latina, el delicado aguafuerte *Dionysius I. Lusitaniae Rex et. Elisabetha coniux*, estampado en la 2ª hoja, consagra también, en el severo perfil de la Reina, la figuración concebida por Cornélio Galle para la *Anacephalaeoses*. Concediendo a Santa Isabel honras de representación entre los monarcas reinantes, Duprà no hacía más que seguir la tradición inaugurada en el siglo XVI con los *Diálogos* de Pedro de Mariz y sistemáticamente observada posteriormente, tanto se tratase de series icónicas, como de galerías de retratos regios concebidas para monasterios o, incluso, para la Universidad de Coimbra, en el seno de las cuáles la presencia de la soberana cumplía una función objetivamente iconográfica, como elemento importante de dignificación del linaje regio portugués.

A. F. P.



(Fot. Biblioteca Nacional de Lisboa)

BIBLIOGRAFÍA

- CALADO, Margarida, «Giorgio Domenico Duprà», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989
- CARVALHO, Ayres de, *D. João V e a arte do seu tempo*, 2 vols., Lisboa, 1962
- SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964
- SOARES, Ernesto, *História da gravura artística em Portugal*, 2 vols., Lisboa, 1940.

47 *Estampa de la Reina Santa Isabel «S. Izabel»*

86 x 62 mm

Aguafuerte

Siglo XVIII

Coimbra, Museo Nacional de Machado de Castro, A. G. 231

Pequeño «registro» anónimo, aunque de buril cultivado. Es parte integrante de una importante y popular genealogía formal. Efectivamente, su más remoto precedente sería un reducido grabado de idénticas dimensiones, firmado «C. Galle», realizado entre 1630/50 y donde, en una representación de claro sabor rubensiano, la Reina, con vestimentas majestuosas, corona y cetro, sosteniendo en la mano izquierda, sobre un libro, dos coronas sobrepuestas (alusivas a Portugal y a Aragón), contempla a un mendigo que se aproxima de rodillas mientras que, en segundo plano, se divisa la base de un edificio y los arbustos de un jardín.

De esta representación resultarían otras diferentes, como la que firmaría V. G. Huberti, recreación libre del modelo original, o incluso la que, suscrita por mano familiar (Galle), invierte la composición, sustituye el edificio por una columna con su plinto y, en la representación de Santa Isabel, elimina el cetro y transforma las vestimentas regias en monásticas, representando a la soberana en actitud de entregar el óbolo al mendigo. De ésta derivaría directamente la presente estampa, seguramente ya setecentista, de la que diverge apenas en la técnica utilizada (buril en el grabado amberense) y en el aportuguesamiento de la leyenda.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964.

SOARES, Ernesto, *Dicionário de Iconografia portuguesa*, Suplemento, vol. II, Lisboa, 1960.

Idem, *Inventário da colecção de registos de santos*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1955.



(Fot. Instituto Português de Museus)

48 *Estampa de la Reina Santa Isabel «Fatto milagrozo de Santa Isabel Rainha de Portugal»*

Manuel Dias de Oliveira Braziliense inventou e abriu en Roma no Anno de 1798

(Manuel DIAS de OLIVEIRA, inventor y grabador)

440 x 545 mm

Aguafuerte y buril

1798

Museo Nacional de Arte Antigo, Lisboa, inv^o 7872 - Gravura

Manuel Dias de Oliveira, pintor de origen brasileño y antiguo alumno de la Casa Pia de Lisboa, estudió en Roma, en la Academia de Portugal, por determinación del intendente general Pina Manique, donde sería discípulo de Labruzzi y de Pompeo Battoni. En la ciudad papal se denominaría el «brasiliense» y, de regreso a Brasil, el «romano». Con este aguafuerte, dedicado al benemérito ministro, dejó su único grabado conocido. Vasta y grandilocuente composición, constituye una obra del máximo interés por ser raro (en todo caso, el más ambicioso testimonio de tratamiento neoclásico en la temática isabelina.

Elaborado en un tono retórico típicamente académico, el grabado está estructurado con resolución y dispone, en una red explícita de horizontales y verticales, un conjunto numeroso de personajes que ponen en escena, de forma dramática, el episodio del milagro de las rosas. La acción transcurre a la entrada de un noble edificio (el palacio real), señalado por cuatro columnas colosales

entre las cuáles se abre la puerta, a la que se accede por un rellano de dos escalones. Sobre éste, en el centro, se encuentran Santa Isabel y D. Dinis, ambos coronados y con trajes cortesanos de inspiración clásica, poniendo en relieve la Reina las rosas del regazo que el Rey, airado, le descubre. En primer plano, concentrados a cada lado de la composición, dos grupos de figuras —uno de áulicos, otro de mendigos— comentan con estupefacción el prodigio al que acaban de asistir.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

COSTA, Luís Xavier da, *As belas-artes plásticas em Portugal durante o siglo XVIII*, Lisboa, 1935.

PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de pintores e escultores portugueses*, vol. IV, Civilização, Barcelos, 1988.

SOARES, Ernesto, *História da gravura artística em Portugal*, vol. I, Lisboa, 1940.



Fatto miracoloso de Santa Izabel

Rainha de Portugal

*Dedicado e dedicado ao Sr. D. João I. Rei de Portugal e de Castella
 Com o seu Conselho e de sua Magestade de sua Magestade de sua Magestade de sua Magestade
 e de sua Magestade
 e de sua Magestade de sua Magestade de sua Magestade de sua Magestade de sua Magestade*

*Apresentado por D. João I. Rei de Portugal e de Castella
 e de sua Magestade
 e de sua Magestade
 e de sua Magestade de sua Magestade de sua Magestade de sua Magestade de sua Magestade*

Portugal e Castella

(Fot. Instituto Português de Museos)

49 *Estampa de la Reina Santa Isabel «S. Elisabetha Regina»*

I. X. Klauber sc.

(Ignaz Sebastian KLAUBER, grabador)

95 x 57 mm

Buril

Siglo XVIII, segunda mitad

Biblioteca Nacional de Lisboa, Reg. Santos, 05 124

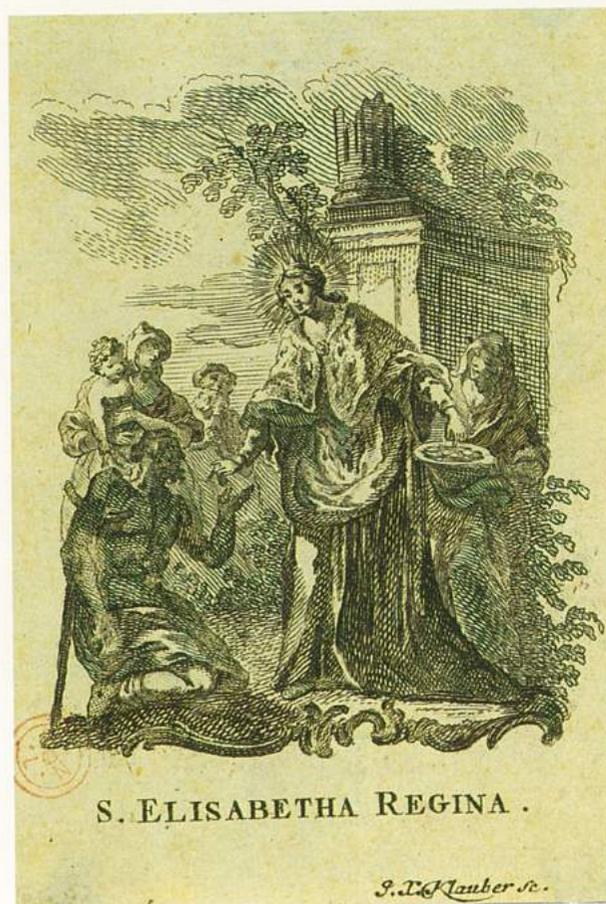
Interesantísimo «registro» de Ignaz Sabastian Klauber (1745-1817), grabador alemán que, después de viajar por Italia y Francia, se establecería, como retratista, en la Corte rusa. De erudito diseño rococó, muestra, entre poéticas ruinas, a Santa Isabel, con vestimentas regias, coronada y resplandeciente, distribuyendo limosnas a un grupo de pobres de una bandeja que una sierva le extiende. El sabor claramente centroeuropeo de esta estampa, testimonia la amplia difusión alcanzada por el culto isabelino en la segunda mitad del siglo XVIII.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964.

SOARES, Ernesto, *Inventário da colecção de registros de santos*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1955.



(Fot. Biblioteca Nacional de Lisboa)

50 *Estampa de la Reina Santa Isabel «Epitome da Vida da S.^{ta} Rainha D. Isabel»*

Jean CARDINI, grabador

243 x 175 mm

Buril

1804

Colección Armando Carneiro da Silva, Coimbra

Integrada en la serie regia que ilustra *los Retratos dos grandes homens da Nação Portuguesa, com epitomes das suas vidas*, dada a la estampa en Lisboa, en 1804, este grabado, no firmado, se debería al buril de Jean Cardini. Con pretensiones de «vera efigie», sería posteriormente aprovechada en otras publicaciones, en particular en los *Retratos, e elogios de varões e donas que illustraram a Nação Portuguesa*, editados en 2 volúmenes, igualmente en Lisboa, en 1817 y 1822. Constituye, sobre todo, un interesante testimonio de la breve penetración del neoclasicismo en la iconografía de la Reina Santa.

Efectivamente, representado de busto, en el interior de un austero medallón, la soberana, con la cabeza cubierta con una mantilla, cual patricia de la antigua Roma, surge despojada de toda la panoplia de elementos iconográficos que habían distinguido su representación en los siglos XVII y XVIII. El modelo de la «virtus» clásica sucede de este modo, aunque por brevísimo tiempo, al modelo de la virtud cristiana que la iconografía barroca había perseguido a través del hábito de clarisa, la barbeta de viuda y los aderezos de peregrina. Es suficiente para conceder el máximo interés a esta rara imagen.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, 2º vol., Lisboa, 1948.

SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964.



(Fot. Hilda)

51 *Estampa de la Reina Santa Isabel «Santa Isabel Reyna de Portugal, viuda, y de la Tercera Orden de San Francisco A 8. de julio.»*

A. Rodrz. lo dib.º/M. Brandi g.ro, 1822

(Antonio RODRÍGUEZ, dibujante; Mariano BRANDI, grabador)

124 x 67 mm

Aguafuerte

1822

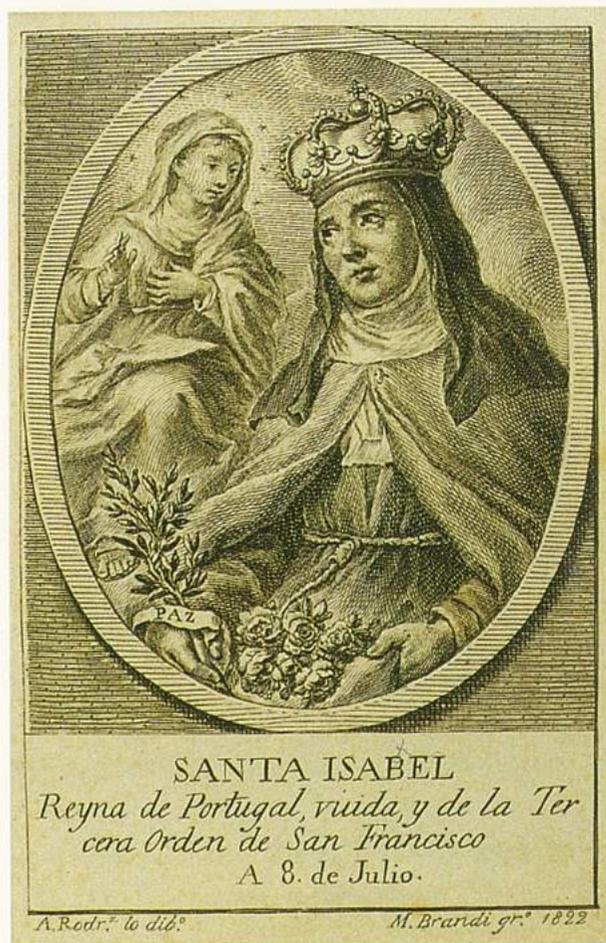
Colección Armando Carneiro da Silva, Coimbra

Interesante «registro», elegantemente grabado, que prolonga, bien entrado ya el siglo XIX, los recetarios de la representación religiosa tardobarroca. En un medallón oval inscrito en una orla rectangular, de sobrio pero correcto dibujo, se inscribe la imagen de la Reina Santa, de rostro ya avanzado en años, con corona real sobre el hábito de clarisa y la barbata de viuda, ciñendo en el regazo un puñado de rosas y sosteniendo con la mano derecha un ramo de olivo adornado con una filacteria que contiene la leyenda «PAZ». En plano posterior, bendiciéndola, aparece la Virgen, aureolada de estrellas. En la base, la leyenda castellana.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964.



(Fot. Hilda)

52 *Estampa de la Reina Santa Isabel «S. Izabel Rainha de Portugal que se venera no Conv.^{to} de S.^{ta} Clara de Coimbra»*

God.^o

(GODINHO, grabador)

145 x 86 mm

Buril

H. 1815/25

Colección Armando Carneiro da Silva, Coimbra

La representación piadosa de *S. Izabel Rainha de Portugal que se venera no Conv.^{to} de S. Clara de Coimbra*, constituye, verdaderamente, el más popular «registro» devocional de Isabel de Aragón entre finales del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX y el más íntimamente ligado a su retiro conimbricense. Con corona, cetro y manto regio, donde ciñe las rosas del milagro, entre el escudo de sus armas y la insignia franciscana, la Reina se destaca sobre un fondo de arquitecturas clásicas en actitud de dar limosna a un paralítico.

El grabado de Godinho, a la venta «En casa de Franc.^o M.^{el} al final de la Rua do Passeio Lx.^a», con su discreta orla al gusto de la época de D. María I, constituye el prolífico padre de una larga serie de reimpresiones, anónimas o con diversas firmas, coloreadas algunas, reproducidas también por litografía o xilgrabado, en manos progresivamente menos hábiles que van eternizando la misma figura. La nota de mayor interés, entre las muchas pero pequeñísimas variantes, será la que proporciona el ordenamiento heráldico del escudo de la soberana, que en cierto momento se presenta según la fórmula adoptada para el Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve, lo que permite fijar esas ediciones entre los años de 1815/25.

A. F. P.



(Fot. Hilda)

BIBLIOGRAFÍA

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, 2^o vol., Lisboa, 1948

SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964.

SOARES, Ernesto, *História da gravura artística em Portugal*, 2 vols., Lisboa, 1940.

Idem, *Inventário da coleção de registros de santos*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1944.

53 *Estampa de la Reina Santa Isabel «S^{ta}. Isabel, Reina de Portugal»*

C. Legrand dib.º y lit.º

(Carlos LEGRAND, dibujante y litógrafo)

Litografía

Siglo XIX, segundo tercio

Colección Armando Carneiro da Silva, Coimbra

Elegante composición de claro corte escénico, representa a Santa Isabel delante de un vasto patio delimitado por una arquería gótica decorada con arabescos y por una imponente escalinata clásica. En primer plano, la Reina, coronada y lujosamente vestida al gusto medieval, con manto y vestido de brocado orlados de armiño, levanta levemente el vuelo del vestido dejando caer las rosas que transporta en el regazo.

Los ecos literarios, propios de las novelas de Walter Scott o de las óperas de Donizetti, que otorgarían popularidad a esta estampa, de la que se conocen otras variantes (por lo menos en Portugal y Francia), la colocan como ejemplar particularmente representativo de la iconografía romántica en la devoción isabelina.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, 2º vol., Lisboa, 1948.

SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964.



(Fot. Hilda)

54 *Estampa de la Reina Santa Isabel «Sainte Elisabeth de Portug»*

En el libro:

PRADIER, l'Abbé, *La vie des saints pour tous les jours de l'année*, Lille, 1889

97 x 52 mm

Buril (imitando xilgrabado)

1889

Biblioteca Municipal de Coimbra, reg^o n^o 14 052

Poco frecuente ilustración de un *flos sanctorum* de finales del siglo XIX, la elegante composición *Sainte Elisabeth de Portug*. documenta el gusto por el revivalismo historicista, al mismo tiempo que la intensificación del fervor religioso que, tanto como el laicismo, caracterizaría los postreros años del Ochocientos y los inicios del siglo actual, bien ejemplificado en la obra donde se integra. En el presente caso, la bella paginación neogótica pretende también evocar el sabor arcaico de los grabados quinientistas, en un mimetismo que llevaría incluso a la simulación del aspecto gráfico del xilgrabado.

En ese sentido, el autor (anónimo) del grabado, engendraría un marco arquitectónico definido por un arco conopial flamígero, cuyos soportes albergan, bajo doselete, pequeños ángeles que sostienen filacterias donde aparecen leyendas latinas alusivas al milagro de las rosas. En su interior, dibujada con una deliberada aproximación formal a la estatuaria gótica, la figura de la Reina, esbelta silueta de rígidos pliegues con el tradicional hábito de clarisa, coronada y aureolada, ciñe con ambas manos el regazo de donde se escapan las místicas rosas.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964.



55 *Estampa de la Reina Santa Isabel «A rainha distribuindo esmolas»*

LALLEMANT

156 x 107 mm

Buril

Siglo XIX, finales

Colección Armando Carneiro da Silva, Coimbra

Grabado realizado a partir de un cuadro de João Correia, antiguo profesor de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, constituiría, a finales del siglo XIX, una de las más populares representaciones isabelinas, tanto como «registro» devocional impreso en varios colores, con y sin leyenda (tipografiada), como ilustración de artículos en la prensa periódica, como, incluso, en la ornamentación de programas de los festejos religiosos de la patrona conimbricense. Producto de la oleada naturalista que invade la pintura contemporánea y del gusto por la evocación edificante de temas históricos, en que habrían de distinguirse Roque Gameiro y Jorge Colaço, igualmente autores de composiciones dedicadas a la Reina Santa, la estampa escenifica la práctica de la caridad, virtud cívica de espectro seguramente más consensuado que la usual temática piadosa del milagro de las rosas.

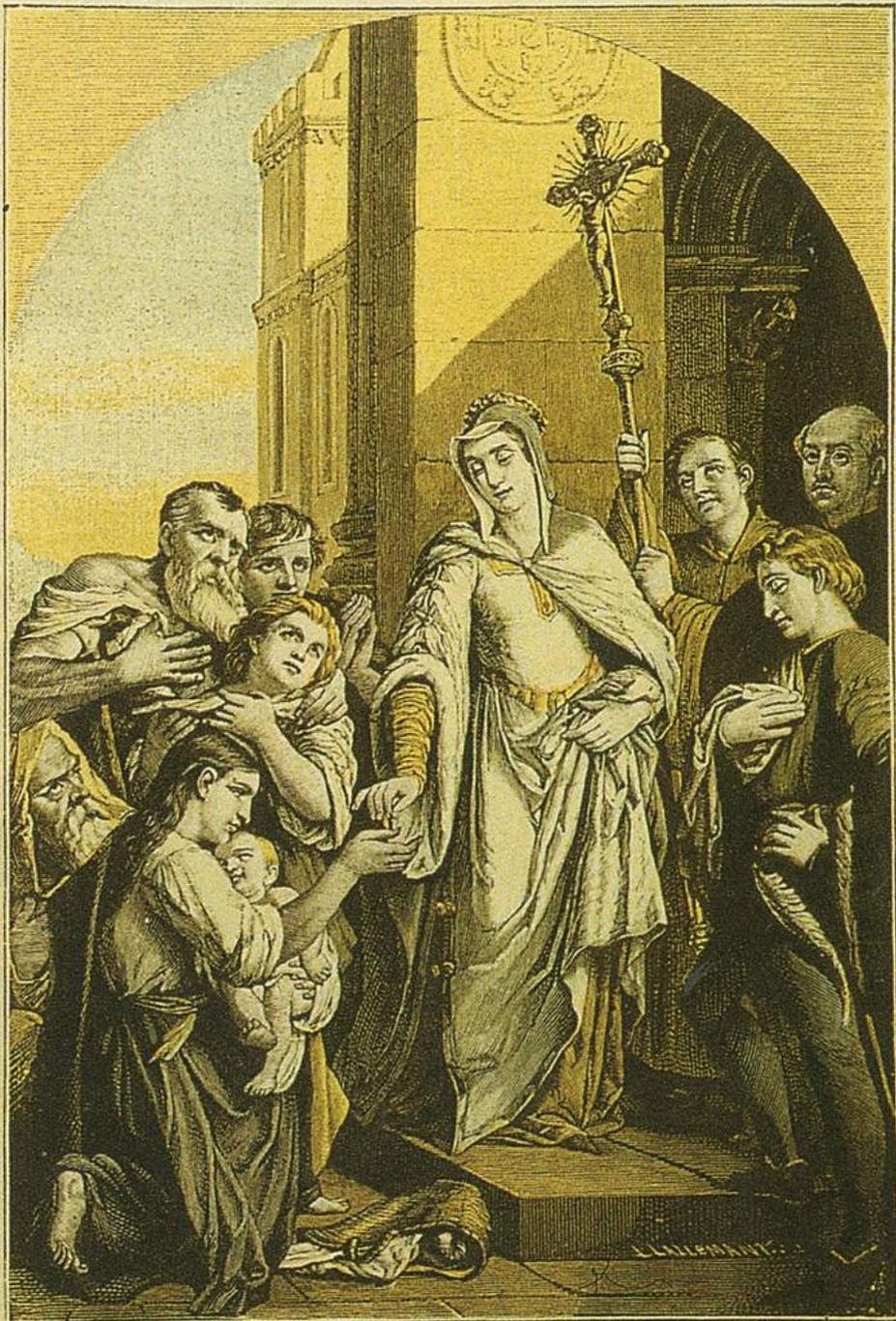
Así, en un espacio pictórico delimitado por un arco de medio punto, se alinean en perspectiva construcciones medievales: un pazo acastillado (¿el Pazo de Santa Clara?); una torre donde se vislumbra la base del escudo

portugués (¿subterfugio para evitar la representación de la corona?); un portal de arquivoltas (¿la celebrada «Porta da Rosa» de Santa Clara-a-Velha?). Delante de éstas se apiñan mendigos, entre los cuales destaca la bella nota producida por la joven madre arrodillada en primer plano. Emergiendo del portal y rodeada de fámulos con la cruz alzada, la Reina —noble figura encuadrada por la torre, de cuyo valor semántico se apropia— con vestimentas más civiles que mayestáticas, extiende compasivamente a la muchacha la mano que transporta el óbolo que postergará el hambre del niño adormilado. La composición, que parece respirar el ideario del cristianismo social, se estructura en una sutil diagonal realizada por la cruz y por la sombra suave que proyecta la fachada oculta de la iglesia.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

SILVA, Armando Carneiro da, *Retratos gravados de Santa Isabel*, Coimbra, 1964.



COIMBRA, TYP. DE M. C. DA SILVA.

A Rainha Santa Isabel distribuindo esmolas

(Fot. Hilda)

56 *Vista del Río Mondego, y de los Conventos de S. Francisco y de S.^{ta} Clara de Coimbra*

A. C. LEMOS

277 x 418 mm

Litografía

H. 1838

Biblioteca General de la Universidad de Coimbra. Gabinete del Director

Rarísima litografía datable aproximadamente en 1838, ilustra el interés poético por el paisaje característico de la cultura romántica. Seducido aquí, tal vez, por una colina de vocación característicamente monástica, que la legislación reciente del 34, extinguiendo las órdenes religiosas, alteraría drásticamente —y donde, por consiguiente, planeaba ya el espectro de la ruina—, su autor nos revela un panorama todavía marcadamente agrario, dominado en escala creciente por los tres cenobios de obediencia franciscana: Santa Clara-a-Velha, junto al río, semienterrada en los depósitos aluviales y al sur de la cuál se organizaba el pequeño burgo con su nombre; San Francisco, a media altura; la inmensa mole de Santa Clara-a-Nova, finalmente, en lo alto, donde desde el siglo XVII se daba abrigo a la tumba de la Reina Santa y a la comunidad por ella fundada. En la base de la imagen, el viejo puente manuelino, cuyo arco-torre de entrada, fuera de los límites de la composición, se acababa de demoler en 1836.

De la máxima importancia para la iconografía conimbricense, de cuya margen izquierda (entonces no incluida en la zona urbana de la ciudad) constituye la imagen más remota, la litografía nos muestra los antiguos cenobios en una visión todavía setecentista, esto es, anterior a las transfiguraciones que, en breve plazo, las leyes de desamortización operarían. En este sentido, San Francisco, cuya construcción se había emprendido en 1602, se nos aparece aún incólume, antes de las

agresiones que la instalación de una unidad fabril habrían de provocarle; Santa Clara-a-Velha, por el contrario, evidencia plenamente la ruina que había motivado el traslado de la comunidad. En efecto, desaparecidos ya entre las arenas el área residencial y el palacio y hospicio isabelinos, la iglesia monástica, único elemento visible del antiguo monasterio, entonces abandonado hacía más de siglo y medio, documenta bien, en los revoques que lo desfiguran, el envilecimiento que el tiempo había provocado en su estructura.

A pesar de todo, la ausencia en la representación del viejo cenobio del campanario que, aunque arruinado, habría de llegar hasta nuestros días, parece dar indicios de una elaboración hecha a partir de apuntes hechos en el mismo lugar, que conferirá una fidelidad relativa. Al autor le habría interesado, por encima de todo, el registro pintoresco del río y del mundo activo de personajes, embarcaciones y medios de transporte que pueblan el primer plano, en contraste con el pasado monástico, ya virtualmente muerto, de la prominente colina.

A. F. P.

BIBLIOGRAFÍA

DIAS, Pedro, *Coimbra, arte e historia*, Oporto, Paisagem Editora, 1983.

FIGUEIREDO, A. C. Borges de, *Coimbra Antiga e Moderna*, Lisboa, 1886.

SILVA, Armando Carneiro da, *Estampas Coimbrãs*, Coimbra, 1964.



VISTA DO RIO MONDEGO, E DOS CONVENTOS DE S. FRANCISCO E DE S^{TA} CLARA EM COIMBRA.

N.º 4.º Convento de S. Francisco. N.º 4.º de S.ª Clara.

(Fot. Hilda)