

ARTICLES

Il mito normanno nella cultura artistica della Sicilia degli Asburgo: costruzione identitaria e rappresentazione del potere. Maurizio Vesco

Nobleses i Generalitat: la classe dirigent i l'exercici del poder des de les institucions (segles XVI-XVII). Miquel Pérez Latre

Monos, gatos y ratas: una poética de la alteridad plasmada en azulejos. Céline Ventura Teixeira

La glorification de la France dans la guerre de Hollande : le projet de la Galerie des Glaces et ses impasses. Emmanuel Faure-Carricaburu

Vascos y montañeses: arte, poder e identidades nacionales en el virreinato de Nueva España. Julio J. Polo Sánchez

Barcelona i la Guerra de Successió: de les imatges coetànies al relat historicista. Agustí Alcoberro

«El pasado (no) es un país extranjero». La personificación de Barcelona y la Monarquía Ilustrada. Carlos Reyero

Algunas noticias sobre tres contactos en Italia de Francisco de Goya: Timoteo Martínez, Bartolomeo Puigvert y Luis Martínez de Beltrán. Raquel Gallego

APORTACIONES BREUS

Viajes mediterráneos de mármoles italianos: sobre la procedencia de la llamada Fuente de Apolo en Aranjuez. Fernando Loffredo

PUBLICACIONES

L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et «Gitans» dans l'art occidental des Temps modernes, Victor I. Stoichita. Pol Capdevila

Reflexiones de un hispanista a la sombra de Velázquez, Jonathan Brown. Eduard Cairo

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

PUBLICACIONES D'ACAF/ART

Bramante en Roma. Roma en España. Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna, Ximo Company, Borja Franco i Iván Rega (eds.). Juan Miguel Muñoz Corbalán

Noblesa obliga. L'art de la casa a Barcelona (1730-1760), Rosa M. Creixell Cabeza. Francesc Fontbona

ARXIU

El IV Centenari del naixement de Miquel Àngel

A mayor gloria de Miguel Ángel: la celebración del IV Centenario de su nacimiento. Eva March

Memoria sobre las fiestas que se celebraron en Florencia con motivo del Cuarto Centenario del nacimiento de Miguel-Ángel Buonarroti y apuntes acerca del estado de la enseñanza artística en Italia, Claudi Lorenzale. Edició facsímil

RESSENYES

EXPOSICIONS

Giorgio Vasari e l'Allegoria della Paziienza. Carmelo Occhipinti

El Greco. La mirada de Rusiñol. Sergio Fuentes Milà

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

2015

Núm. 3

ACAF-ART
LLIBRES

ACTA/ARTIS. ESTUDIS D'ART MODERN
Publicació anual del projecte i grup d'investigació ACAF/ART – GEAM
2015
Núm. 3

ACAF/ART – GEAM
Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història
Montalegre, 6-8
08001 Barcelona
<http://www.acafart.org/publicacions>
actaartis@acafart.org

Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430 – Fax: 934 035 531
www.publicacions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

ISSN 2339-7691
DL B-26.670-2013

© Dels textos i les fotografies, els seus autors (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, pàgs. 78, 79, 80, 82 i 83; Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, pàgs. 164 i 170).

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

DIRECTOR

JOAN SUREDA, ACAF/ART,
Catedràtic d'Història de l'Art,
Universitat de Barcelona

COORDINADORA GENERAL I DEL CONSELL CIENTÍFIC

CARME NARVÁEZ, ACAF/ART,
Professora agregada d'Història de l'Art,
Universitat de Barcelona

COORDINADORA DEL CONSELL DE REDACCIÓ I DE PLANIFICACIÓ

EVA MARCH, ACAF/ART,
Professora agregada d'Història de l'Art,
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

COORDINADORA DE L'AVALUACIÓ D'EXPERTS – PEER REVIEW

ROSA M. CREIXELL, ACAF/ART,
Professora agregada d'Història de l'Art,
Universitat de Barcelona

CONSELL CIENTÍFIC

ALESSANDRO BALLARIN, Professore emerito,
Università degli Studi di Padova

ANTHONY J. CASCARDI, Professor of Comparative
Literature, Rhetoric, and Spanish. Director
of the Townsend Center for the Humanities,
University of California, Berkeley

MARGARET E. CONNORS MCQUADE, Assistant
Director Curator of Decorative Arts,
The Hispanic Society of America, Nova York

FERNANDO R. DE LA FLOR, Catedràtic
de Literatura Española, Universidad
de Salamanca

JOSEPH LEO KOERNER, Victor S. Thomas
Professor of the History of Art and Architecture,
Harvard University, Cambridge, Massachusetts

GINEVRA MARIANI, Direttore Calcoteca Istituto
Nazionale per la Grafica, Roma

KEITH MOXEY, Barbara Novak Professor
and Chair of Art History at Barnard College,
Columbia University, Nova York

ROSA NAVARRO, Catedràtica de Literatura
Espanyola, Universitat de Barcelona

ALESSANDRO NOVA, ACAF/ART, Direttore
Kunsthistorisches Institut in Florenz –
Max-Planck-Institut

ANTONIO PAOLUCCI, Direttore dei Musei Vaticani

GIOVANNI ROMANO, Professore emerito,
Università di Torino

SERGIO ROSSI, ACAF/ART, Professore ordinario
di Storia dell'Arte, Università di Roma
La Sapienza

VICTOR STOICHITA, Chaire d'Histoire de l'Art
Moderne et Contemporain, Université
de Fribourg

ROSSELLA VODRET, Ex Soprintendente
Speciale per il Patrimonio Storico Artistico
ed Etnoantropologico e per il Polo Museale
della Città di Roma

CHRISTOPHER WOOD, Professor of History of Art,
Yale University, New Haven, Connecticut

CONSELL EDITORIAL

FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA,
Professor associado da Faculdade de Belas Artes,
Universidade de Lisboa

ALICIA CÁMARA, Catedrática de Historia del Arte,
Universidad Nacional de Educación a Distancia

MARIÀ CARBONELL, Catedràtic d'Història
de l'Art, Universitat Autònoma de Barcelona

ROCÍO CARANDE, Catedrática de Filología Latina,
Universidad de Sevilla

XIMO COMPANYY, Catedràtic d'Història de l'Art,
Universitat de Lleida

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES, Professor titular
d'Història de l'Art, Universitat de València

LAURA GARCÍA, ACAF/ART, Professora associada
d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona

EMMA LIAÑO, Catedrática d'Història de l'Art,
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

JUAN MARÍA MONTIJANO, Profesor titular
de Historia del Arte, Universidad de Málaga

LAUREÀ PAGAROLAS, Director tècnic de l'Arxiu
Històric de Protocols de Barcelona

SOFÍA RODRÍGUEZ-BERNÍS, Directora del Museo
Nacional de Artes Decorativas, Madrid

ANTONI SIMON, Catedràtic d'Història Moderna,
Universitat Autònoma de Barcelona

DIEGO SUÁREZ, Catedrático de Historia del Arte,
Universidad Complutense, Madrid

ROSA MARIA SUBIRANA REBULL, ACAF/ART,
Professora titular d'Història de l'Art, Universitat
de Barcelona

JOAN RAMON TRIADÓ, ACAF/ART, Professor titular
d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona

ISABEL VALVERDE, Professora titular d'Història
de l'Art, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

HAN COL·LABORAT EN AQUEST NÚMERO

AGUSTÍ ALCOBERRO
Universitat de Barcelona
alcoberro@ub.edu

EDUARD CAIROL
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
eduard.cairol@upf.edu

POL CAPDEVILA
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
pol.capdevila@upf.edu

EMMANUEL FAURE-CARRICABURU
Université Paris VIII
emmfaure@free.fr

FRANCESC FONTBONA
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts
de Sant Jordi, Barcelona
francesc@francescfontbona.cat

SERGIO FUENTES MILÀ
Universitat de Barcelona
sfuentesmila@ub.edu

RAQUEL GALLEGO
ACAF/ART, Roma
raquelgallego@yahoo.es

FERNANDO LOFFREDO
Stony Brook University, Nova York
fernando.loffredo@stonybrook.edu

EVA MARCH
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
eva.march@upf.edu

JUAN MIGUEL MUÑOZ CORBALÁN
Universitat de Barcelona
juanmiguelmunoz.corbalan@ub.edu

CARMELO OCCHIPINTI
Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»
cchcm100@uniroma2.it

MIQUEL PÉREZ LATRE
Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat
del Vallès, Barcelona
miquelperez@gencat.cat

JULIO J. POLO SÁNCHEZ
Universidad de Cantabria, Santander
julio.polo@unican.es

CARLOS REYERO
Universidad Autónoma de Madrid
carlos.reyero@uam.es

CÉLINE VENTURA TEIXEIRA
Université Paris-Sorbonne
celine.ventura.teixeira@gmail.com

MAURIZIO VESCO
Università degli Studi di Palermo
maurizio.vesco@unipa.it

Monos, gatos y ratas: una poética de la alteridad plasmada en azulejos

CÉLINE VENTURA TEIXEIRA

MONOS, GATOS Y RATAS: UNA POÉTICA DE LA ALTERIDAD PLASMADA EN AZULEJOS

RESUMEN

La rebelión de la corona portuguesa, así como la de Cataluña en 1640, galvanizaron los espíritus contra el «hermano enemigo» castellano. *De facto*, estos eventos políticos nutrieron los procesos de creación produciendo composiciones emblemáticas de azulejos. Entre arte y artesanía, los conjuntos cerámicos poseen un valor testimonial que sobrepasa el mero estatus de objeto decorativo. *La boda de la gallina, Escena de guerra y La batalla de los gatos y las ratas* revelan cierta dimensión expiatoria al considerar dichas producciones dentro del cuadro histórico en el que fueron realizadas. A menudo dejado de lado, el contexto histórico-político condicionó tanto los encargos de la aristocracia como el pincel del artesano que expresó cierta libertad en la interpretación de los conflictos. El análisis de la dialéctica zoomórfica demuestra cierta elocuencia crítica –casi satírica– en la representación del «otro».

MONKEYS, CATS AND RATS: A POETIC OF THE OTHERNESS REFLECTED IN TILE DESIGNS

ABSTRACT

The rebellion of the Portuguese kingdom, together with the Catalan Revolt of 1640, galvanised minds against the Castilian “brother enemy”. Creative processes thrived on these political events, and emblematic tile designs were produced. Between art and crafts, ceramic tile panels had a testimonial value over and above the simple status of being decorative. Compositions with titles such as *The Hen’s Wedding, Scene of War* or *Battle of the Cats and the Rats* reveal an expiatory dimension when considered through the historical framework in which they were produced. Rarely analysed in relation to this context, the commissions for tiles and their realization by faience makers reflect some new interpretations of these political conflicts. Analysis of the zoomorphic dialectic brings to light some critical flair —nearly satirical— in the representation of “the other”.

VENTURA TEIXEIRA, C., «Monos, gatos y ratas: una poética de la alteridad plasmada en azulejos», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 3, 2015, págs. 41-51

PALABRAS CLAVE: azulejos, zoomorfismo, crítica, batallas, Felipe IV

KEYWORDS: azulejos, zoomorphism, critic, battles, Philip IV

«Si vuelve tendré un yerno, si no vuelve tendré un reino.» Estas palabras, proferidas por Felipe II en vísperas del viaje de Dom Sebastião a Alcácer-Quibir en 1578, profetizaron la agregación del reino de Portugal por la monarquía católica entre 1580 y 1640, año en que la Guerra de Independencia –designada también como Guerra de Restauración– se desencadenó. Paralelamente, la situación catalana fue similar, cuando menos si la comparamos con la política económica centralizadora y la voluntad de uniformización fiscal encabezada por el valido Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares. Los problemas económicos junto con cierta conciencia «identitaria» se expresaron, no sin virulencia, contra la Corona de Castilla tanto del lado catalán como del portugués. Ese momento de efervescencia política inspiró composiciones de azulejos emblemáticas y simbólicas que sacaron a la luz unos mecanismos de creación que reflejaban los ánimos revolucionados por los eventos políticos del momento.¹ *De facto*, el papel de la literatura –en el sentido amplio de la palabra– determinó la diseminación de cierta imagen del enemigo. Panfletos, libelos, manifiestos y grabados fueron medios importantes de inspiración para los artesanos azulejeros, los cuales –al emplear el zoomorfismo– daban testimonio tanto de la realidad guerrera del momento como de la mentalidad bélica, un vínculo obvio que servía para representar a los actores de dichas batallas. Ciertas composiciones parietales que ornaban los palacios de la nobleza lisboeta satirizaron la ocupación del «hermano enemigo» castellano, entonces aplicada y adaptada a los azulejos. *La boda de la gallina* (ilustración 1), *Escena de guerra* (ilustración 2) –que supuestamente representa la batalla de Ameixial en el palacio de Santo António da Cadriceira, en Turcifal (Lisboa)–² o el panel de *La batalla de los gatos y las ratas* (ilustración 3)³ cristalizan una poética de la alteridad en la que los humanos adquieren rasgos animalescos cuyo valor «diabólico» se expresa a través de los monos o de los gatos soldado. El contexto histórico, junto con la intención crítica desplegada en los azulejos, plasma una visión que invierte los tradicionales mecanismos de representación del «otro». Si ya se solía escenificar a los animales adquiriendo e imitando actitudes humanas –*imitatio sapiens*–, estas composiciones presentan una nueva aprehensión en la aplicación de monerías. El animal no imita al hombre sino que el hombre adquiere trazos simiescos, disfrazando así una crítica subyacente.

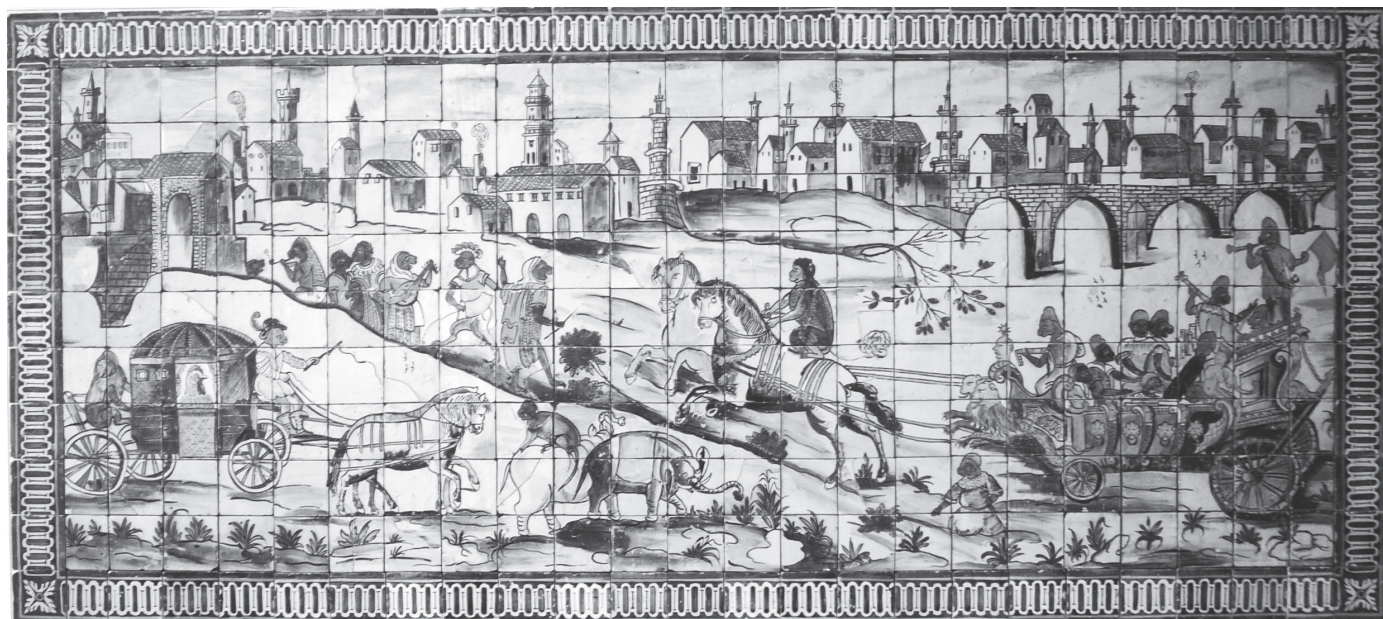
EL ESPEJO DE UNA ÉPOCA, UNA POÉTICA DEL SIMULACRO

Los programas ornamentales presentan una figuración todavía ingenua pero no desprovista de cierta carga política subyacente. Conjuntos simiescos y zoomórficos emergen en un contexto de contestaciones y de críticas acerbas para con el ocupante castellano. Espejo de una época o poética del simulacro, el azulejo se convierte en testigo de una época en la que los disturbios se multiplican y cuyas raíces se originan en la cultura del grabado y la imprenta. Condicionados por una literatura panfletaria abundante y difundida en la sociedad, los ceramistas trataron de satisfacer las demandas de la aristocracia guerrera a través de la realización de paneles cuya

1. VERÍSSIMO SERRÃO, J., *O tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil (1580-1668)*. Lisboa: Colibri, 1994, págs. 37-51; OLIVEIRA, A. DE, *Poder e oposição em Portugal no período filipino (1580-1640)*. Lisboa: Difel, 1991, págs. 9-18; *idem*, *Movimentos sociais e poderem Portugal no século XVII*. Coimbra: Instituto de História Económica e Social, Faculdade de Letras, 2002, págs. 33-34; BOUZA ÁLVAREZ, F., *Portugal no tempo dos Filipes: política, cultura, representações*. Lisboa: Cosmos, 2000, págs. 271-292.

2. Francisco Manuel (?), *Escena de guerra*, c. 1660, azulejos, 126 × 240 cm. Colección Berardo, Funchal.

3. Anónimo, *La batalla de los gatos y las ratas*, siglo XVII, azulejos, 126 × 168 cm. Museu Municipal Vicenç Ros, Colección Ros, Martorell.



dimensión crítica se transparentaba de manera explícita o implícita. Desde el *Ut pictura poesis* hasta la *Picta poesis*,⁴ el azulejo tiende un puente entre lo real y su interpretación con el empleo de una estilística de la crítica, de la exageración o de la sátira. Las series de monerías llamadas *macacarias*, como *La boda de la gallina* (ilustración 1) o *Escena de guerra* (ilustración 2), son de hecho unas composiciones que permiten aprehender los procedimientos de creación y de interpretación de la historia, con el fin de revelar y afirmar una identidad a través del arte intrínsecamente vinculado con la mentalidad del pueblo.

Las comedias, la prosa y la poesía se transpusieron bajo nuevas formas, más alusivas a los eventos de dicho periodo. El conocimiento y la amplia difusión de estampas o textos impresos fueron posibles en razón del bajo coste de producción y de su formato, variando entre el cuarto y el octavo de folio, hecho que garantizaba un precio muy bajo y la consecuente adquisición por parte de un gran número de lectores.⁵ Este fenómeno de desplazamiento retórico no fue únicamente circunscrito al dominio literario sino que se extendió a los programas iconográficos y pictóricos. La edición de la literatura panfletaria desempeñó un papel importante en los procesos creativos del azulejo. Así, estos vínculos están plenamente formulados entre *La boda de la gallina* y el *Cartel de Desafío y protestación caballeresca de Don Quixote de la Mancha Cavallero de la triste figura en defension de sus Castellanos*.⁶ La retórica empleada en este panfleto publicado en Portugal usaba la comparación, o asimilación zoomórfica, para estigmatizar la «orgullosa»⁷ Castilla de Don Quijote, quien ordenaba a los castellanos –comparados con gallinas– a regresar a sus «gallineros»:

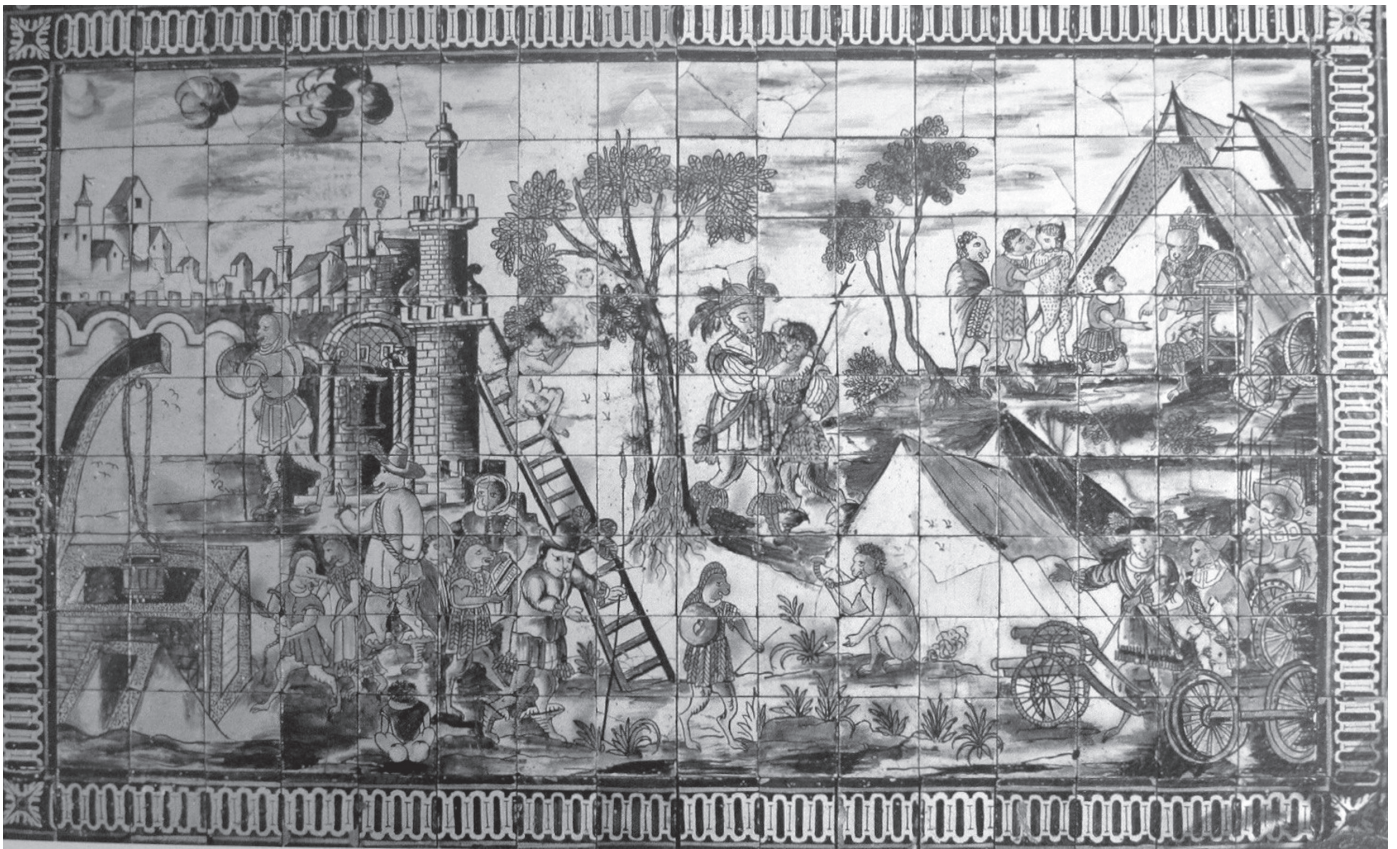
1. Anónimo
La boda de la gallina,
1665, azulejos,
148 × 242 cm.
Museu Nacional
do Azulejo,
Lisboa.

4. CLEMENTS, R.J., *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1960, págs. 173-175.

5. CRESPO FIGUEIREDO, V., «Público, política e censura no século XVIII», *História*, 8, junio, 1979, págs. 70-78.

6. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «La conspiración del Duque de Medina Sidonia y del Marqués de Ayamonte», *Revista Archivo Hispalense*, xxxiv, 106, 1961, págs. 133-159; CALVO POYATO, J., «La conspiración de Medina Sidonia», *Historia* 16, 170, 1990, págs. 54-59; VANDA, A., «Heróicas virtudes e escritos que as publiquem». D. Quixote nos papéis da Restauração», *Revue der Iberischen Halbinsel*, 28, 2007, págs. 135-136.

7. *Cartel de Desafío y protestación caballeresca de Don Quixote de la Mancha Cavallero de la triste figura en defension de sus Castellanos*. Lisboa: Oficina de Domingos Lopes Rosa, 1642, pág. 1.



2. Francisco Manuel (?)
Escena de guerra,
 c. 1660, azulejos,
 126 × 240 cm.
 Colección
 Berardo,
 Funchal.

Y en particular despues de la misteriosa libertad de los Portugueses nuestros aduersarios antigos, y increíble corage, com que el Verano passado estos brabos gigantes, sin recibir daño alguno, han por todas partes talado nuestros campos, quemado nuestros lugares, y muerto de nuestras gentes las que menos corrian, los desbenturados hijos desta infortunada madre, que llaman Castilla, han quedado tan abatidos, que a las puertas de los castillos, donde solian alojarse sus Caualleros andantes, salen oy viles enanos a prohibirles las entradas violando el derecho de las gentes: diziendoles que vaian a recogerse en gallineros, y no en castillos.⁸

Esa comparación se hace eco del rumor según el cual el palacio del Buen Retiro estaba construido sobre el emplazamiento de un antiguo gallinero.⁹ Este rumor se fundamentaba también sobre otro *topos* contestatario con respecto a las modalidades de financiación para la construcción de dicho palacio madrileño, en torno a los años treinta del siglo XVII.¹⁰ Ante la penuria monetaria y de liquidez económica, su edificación fue posible gracias a la venta de oficios portugueses y de títulos:¹¹

y vno, sin respecto a mi andantesca dignidad, y sin temor de mi braço inflexible, llegó a amonestarme com atreuida lengua que de oy en adelante no me intitulàse mas el cauallero de los leones, sino el cauallero de las gallinas, pues los leones del escudo de mi Pátria se auian buuelto pollos, como Gallineros los Castillos.¹²

8. *Idem*.

9. BROWN, J.; ELLIOTT, J., *Un palacio para el Rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 2003 [1980].

10. SCHAUB, J.-F., *Le Portugal au temps du Comte-Duc d'Olivares, 1621-1640*. Madrid: Casa Velázquez, 2001, pág. 68.

11. *Ibidem*, pág. 217.

12. *Cartel de Desafio...*, pág. 2.

El «caballero de la triste figura» no vacila en reducir a sus coetáneos a gallinas, o sea, animales desprovistos de cualquier inteligencia, tal y como la tradición del bestiaro lo dejaba entender.¹³ Las alegorías matrimoniales aparecen bajo diferentes formas durante este periodo, en el que la pluma y la imagen consiguen transcribir las vicisitudes de su tiempo.¹⁴ Así, la asimilación de los castellanos con gallinas concuerda con la elección iconográfica del panel de azulejos de *La boda de la gallina* (ilustración 1). Propiedad de Henrique Henriques de Miranda, teniente general de la artillería del reino y testigo de la Restauración de la corona portuguesa, la Quinta de Santo António da Cadriceira, situada en Torres Vedras, conservaba *La boda de la gallina*.¹⁵ Dicha composición escenifica un séquito en el que una carroza lleva a una gallina acompañada de una multitud de monos conduciéndola a su futuro esposo ausente.¹⁶ El ambiente festivo es animado por los monos, los cuales, al ritmo de sus instrumentos de música, anuncian y acompañan al séquito, dirigiéndose hacia la villa ilustrada en segundo plano. Por el efecto de la hipotiposis y en razón del aparato desplegado, este conjunto se hace eco, de manera implícita, de la llegada de infantas y princesas castellanas a la corte portuguesa. En cierta manera, *La boda de la gallina* dirige una mirada hacia el pasado y a los múltiples casamientos con familias castellanas que jalonaron la monarquía portuguesa. De hecho, la unión de las dos coronas fue varias veces calificada de «casamiento».¹⁷ La llegada de futuras reinas implicaba a una multitud de gentes. La connotación negativa de los monos, añadida al aspecto ridículo de la gallina en su carroza, expresa una crítica acerba. La sátira de la «boda» representaría esos episodios de intercambios de infantas y princesas entre la realeza portuguesa y castellana, y, de manera implícita, la separación de las dos coronas. Como peones en el ajedrez político, esas infantas y princesas fueron consideradas las instigadoras de la sumisión portuguesa al yugo castellano. En otras palabras, el aspecto ridículo del conjunto de azulejos da cuenta, en cierta manera, del «divorcio» y del fin de una época, como si los artesanos hubieran exorcizado el furor y expresado el estado de espíritu de un pueblo que guardaba en la mente el aforismo: «*De Castela nem bom vento nem bom casamento*». Este adagio aparece por vez primera en 1651, en el inventario general de los proverbios portugueses, escrito por António Delicado.¹⁸ Formando parte de la tradición oral, esta forma no resulta fijada y se revela a veces transpuesta de un reino al otro.¹⁹ En el caso de Portugal, este proverbio resuena en los azulejos. Lo ridículo de la situación ilustrada se presta a un desplazamiento semántico por analogía con este adagio. A lo largo de los siglos, la corona portuguesa fue amenazada de manera constante por el espectro de la pérdida de independencia.

Los vínculos entre la literatura contestataria y los programas iconográficos desplegados a imagen de *La boda de la gallina* se revelan evidentes cuando las artes se apoderan de las técnicas retóricas tratando de ridiculizar al adversario. Esta confrontación entre el texto y

13. PRANEUF, M., *Bestiaire ethno-linguistique des peuples d'Europe*. París: L'Harmattan, 2002, pág. 211.

14. «Para la exposición de esa relación se había elegido una curiosa derivación de una alegoría matrimonial [...]. En el Portugal de la Restauração encontramos distintos ecos de estos símiles matrimoniales como pasos de la exégesis y propaganda de lo que había sucedido el Primero de Diciembre. [...] António Brandão en su defensa de la Aclamación de 1640, donde se expone lo bien justificado que está la actitud de seguir al nuevo rey portugués, pese a haber jurado fidelidad a los Felipes»; BOUZA ÁLVAREZ, F., *Portugal en la Monarquía Hispánica (1580-1640). Felipe II, las cortes de Tomar y la génesis del Portugal Católico*, tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1987, vol. 1, pág. 104.

15. PINTO DE MATOS, M.A., *Azulejos. Obras do Museu Nacional do Azulejo*. París: Chandeigne, 2009, pág. 56.

16. Anónimo, *La boda de la gallina*, 1665, azulejos, 148 × 242 cm. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.

17. BOUZA ÁLVAREZ, F., *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998, pág. 104.

18. DELICADO, A., *Adagios portugueses reduzidos a lugares comuns / pello licenciado António Delicado*. Lisboa: Oficina de Domingos Lopes Rosa, 1651, pág. 118.

19. SARAIVA, A., «De Espanha nem bom vento...», en DE OLIVEIRA RAMOS, L.A.; MARTINS RIBEIRO, J.; POLÓNIA, A. (eds.), *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*. Oporto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2001, vol. 2, págs. 383-385; GOMES, M.J., *Nova recolha de Provérbios Portugueses e Outros Lugares-Comuns*. Lisboa: Afrodite, 1986 [1974], pág. 81.

la imagen descubre una nueva faceta del azulejo y da cuenta de un periodo en el que las artes decorativas poseen cierta consideración en el panorama artístico del siglo XVII. Las artes estaban al servicio de la exaltación de la gloria portuguesa, la cual, en un primer momento, pasaba por arremeter de forma crítica contra el adversario castellano.

Esta composición, que pertenece al segundo tercio del siglo XVII, refleja el impacto de un momento político en los procesos de creación. La dualidad ibérica se expresó bajo diferentes formas movilizandando varios medios. Desde el manifiesto al proverbio popular –pasando por el azulejo–, representar a un hombre, un objeto o una idea, implica que se tomen en cuenta las soluciones empleadas, ya sea en las palabras, en los gestos o en las pinturas satíricas o en las fábulas, pero dando un testimonio original de una época. La agitación política fue, de hecho, el origen de las famosas creaciones comúnmente denominadas «*macacarias*» o «*monerías*», las cuales permitieron elaborar una crítica hacia Castilla por medio de la imagen.

«MONOS SOLDADOS»

Gracias a la sátira, lo ridículo o lo grotesco, los ceramistas desplegaron un abanico de temáticas nuevas. Imaginerías del combate, las escenas de batallas ilustradas en los azulejos conservan una carga política obvia. De la misma forma que *La boda de la gallina*, otra composición titulada *Escena de guerra* trata de estigmatizar al adversario.

Escena de guerra (ilustración 2) es un conjunto que bebe de *La boda de la gallina*. El trazo pictórico o también el uso del color verde para la representación de los monos y de la ciudad, en segundo plano, ponen de relieve el origen común de dichas composiciones y, por consiguiente, una dialéctica idéntica. Los conjuntos poseen, en efecto, similitudes iconográficas que sugieren una misma mano responsable de dichos azulejos. Un documento de archivo inédito deja entender que el propietario de la Quinta de Santo António da Cadriceira, Henrique Henriques de Miranda, tenía que cumplir con la deuda contraída con Manuel Francisco, maestro en vajilla fina. En su testamento aparece mencionado lo siguiente: «*As contas não foram fechadas, [já que] o conde de Castelo Melhor e com Henrique Henriques de Miranda me devem dinheiro*».²⁰ Por ser «*mestre de louça fina*», Manuel Francisco puede ser el autor de dichos paneles. Fallecido el 23 de noviembre de 1667, había redactado su testamento previamente, tres meses antes. De esta manera, las indicaciones permiten confirmar que la realización de estos conjuntos contemporáneos a la guerra fueron pintados poco tiempo después de la batalla de Ameixial, ocurrida en 1663, cuando Henrique Henriques de Miranda habría actuado, justificando tal vez la temática del encargo, con el fin de decorar las paredes de su palacio. A menudo comparada con la batalla de Aljubarrota,²¹ Ameixial fue en efecto decisiva para la corona portuguesa, la cual se encontraba en dificultades. Mientras que el ejército castellano asediaba la ciudad de Évora, don Juan José de Austria abrió el camino hacia Lisboa y posicionó sus tropas en los bastiones de la ciudad de Ameixial, el 8 de junio de 1663. Pero no contaban los españoles con la estrategia del capitán Schombergel, quien aprovechó la situación para atacar al enemigo en el *Canal*, como así lo relata el *Mercúrio Português*:

20. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, *Registro Geral de Testamentos*, libro 23, fol. 52v.

21. «*Tão importante foi esta vitória, que muitos historiadores a consideram uma nova Aljubarrota, por evitar o perigo iminente que se erguia à sobrevivência do reino*»; VERÍSSIMO SERRÃO, J., *O tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil (1580-1668)*. Lisboa: Colibri, 1994, pág. 45.

*Puzemonos em feu feguimento por hum lado para lhe cortar paffo, & obrigar a batalha. Sefta feira oito de Junho pella manhã fe lhe deu alcance no Ameyxial, huallegoa de Eftremoz. O exercito Portuguez conftava de dez mil infantes, & pouco mais de tres mil cauavols [...]. O inimigo, ainda que tinha pouco menos infanteria, moyaua feis mil cauavols, exceffo que parcia inuenciuel, & muito mais eftando em hum fitio muito fuperior, chamado o Canal, aljado em cabeças de montes, que formauão fortalezas inexpunauéis.*²²

La topografía precisa de los sitios descrita en el *Mercúrio Português* permitió, probablemente, la elaboración de la composición. Así lo indica, al menos, la fidelidad de los detalles representados con respecto a los descritos. Posicionadas a orillas del canal cuyo acueducto aparece en segundo plano, las tropas armadas parecían bloqueadas al pie de la ciudad. Ciertas partes realzadas en la composición responden fielmente al panorama accidentado y ondulado donde se encontraban posicionadas las tropas desorganizadas. La escenificación ilustra una multitud de monos tratando de asediar la ciudad –en vano–, lo que haría referencia a las dificultades a las que se enfrentaron las tropas castellanas ante la resistencia portuguesa.²³ En *Escena de guerra*, el soldado castellano mofado provoca la risa y sugiere su inferioridad como vencido. La desorganización reinante hace que lo ridículo o cómico de la situación esté enfatizado al máximo. En el primer plano, un mono fumando, otro sentado sobre su trasero y otro más orinando son detalles que revelan una crítica feroz para con el adversario. La impotencia de las tropas de Felipe IV –encabezadas por su hijo natural, don Juan José de Austria– se concretiza por un mono coronado ante el cual se arrodillan los monos soldados y gentilhombres de la casta felina. Dichos gatos, cuya connotación tradicional pone de relieve la astucia, aparecen en medio de este grupo de cortesanos cuadrumanos recordando posiblemente a los aristócratas portugueses contrarios a la idea de separarse de la corona española en razón de sus propios intereses. Su deslealtad, evocada bajo los rasgos felinos, podría remitir a las composiciones de David Teniers el Joven.

Los diferentes grupos que componen el batallón se distinguen por sus uniformes. En efecto, los soldados de infantería encapuchados se diferencian de los piqueros, que llevan casco y empuñan sus lanzas. Son estos últimos quienes acompañan a los artilleros, los cuales son asistidos por un capellán. Al lado, el arcabucero luce una banda a imagen de los otros oficiales que dirigen las maniobras, llevando también en su mano una baqueta para apretar la pólvora de su arcabuz. En suma, cuatro jefes, incluido el capitán, se destacan de dicha masa agitada. Cubierto con un casco con plumas y adornos emblemáticos, el capitán del ejército está colocado en el centro de la composición, lo que le otorga cierta distinción de rango. En esa dialéctica satírica sería acertado identificar el conjunto del ejército castellano gobernado por un mono barbudo –don Juan José de Austria– bajo la autoridad de un rey-mono –Felipe IV–. Presidiendo un ejército de monos, la presencia del rey introduce un nuevo elemento a la significación de la representación. Las ausencias constantes de los monarcas españoles en la corte de Lisboa fueron dañando progresivamente la imagen de la realeza, la cual encuentra su expresión más decadente en la utilización de una máscara satírica que confirma la pérdida y la caída de una dinastía. Mientras que el retrato oficial inmortaliza y personifica el cuerpo real siguiendo una codificación que se aproxima lo más posible a la perfección, en este conjunto de azulejos el retrato del rey resulta alterado.²⁴ A menudo ausente de los campos de batalla, el rey-mono aparece en

22. *Mercúrio Português*, junio, 1663, pág. 3.

23. VALLADARES, R., *La Rebelión de Portugal. Guerra, conflicto y poderes en la Monarquía Hispánica (1640-1680)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998, pág. 153.

24. PINELLI, A.; SABATIER, G.; STOLLBERG-RILINGER, B., *et al.*, «Le portrait du roi: entre art, histoire, anthropologie et sémiologie», *Perspective*, 1, 2012, págs. 11-28.

la composición con el objetivo de ilustrar su pérdida de poderío.²⁵ Aunque el retrato del rey afirma su poder, la máscara del animal lo desmitifica y lo trastorna en un ser desprovisto de toda majestuosidad.²⁶ La dimensión sagrada de la monarquía suele estar protegida por cierta política de la imagen.²⁷ En esta composición, el fracaso de la victoria es correlativo al tratamiento crítico y caricatural del monarca.

Intentando satisfacer los anhelos de los aristócratas portugueses, quienes deseaban expresar su victoria, los azulejeros se inspiraron en las fuentes conocidas de la época, como los grabados animalescos que ilustraban escenas de batallas entre gatos y ratas. Este medio de expresión no resulta inédito, en la medida en que la crítica mediante el zoomorfismo representaba una manera disfrazada de dar cuenta de los eventos de un periodo concreto. Esas realizaciones se inscriben dentro de una producción cuya temática simiesca estaba entonces en boga. El hecho de ridiculizar al adversario por medio de la monería se corresponde con un momento en el que la utilización de dicho animal aparecía en otras composiciones. De hecho, *La batalla de los gatos contra las ratas* (ilustración 3) es un conjunto alegórico de la batalla y asedio de las ciudades de Perpiñán y Colliure por parte de Luis XIII, entre 1640 y 1652.²⁸ Durante la Guerra de los Segadores, que opuso Castilla a Cataluña, y luego Francia a España, el Principado catalán se volvió un campo de batalla entre las dos coronas.²⁹ El condado del Rosellón y una parte del condado de la Cerdaña se perdieron al dar cumplimiento a las cláusulas de Paz de los Pirineos, firmadas en 1659.³⁰ Las narraciones surgidas de dicho conflicto, de la misma manera que en Portugal, tuvieron un impacto visible en los procesos de creación. En ambos territorios se sucedió una trama histórica paralela con un desenlace diferente. Si la corona portuguesa consiguió su independencia del yugo castellano, no sucedió lo mismo en Cataluña.³¹ En Portugal, las élites aristocráticas estaban dispuestas a participar en una rebelión contra la monarquía católica, mientras que en Cataluña la rebelión fue ante todo encabezada por el pueblo.³² Sin embargo, el conjunto de azulejos que configuran *La batalla de los gatos y las ratas* (ilustración 3) ilustra un mismo fenómeno de animalización del teatro de la guerra. Los azulejos, anónimos, son elocuentes. Las tropas francesas y castellanas son animalizadas según un simbolismo que corresponde a la destrucción –las ratas– y a la codicia –los gatos–. Esas escenas del «mundo al revés», donde los gatos se enfrentan a las ratas, pertenecen a la tradición pictórica perennizada por la difusión de grabados que tratan dicho asunto.³³ Ya en 1540 las parodias animalescas se imprimían con el objetivo de ilustrar el combate, tal como la *Batrachomyomachie* –es decir, *El combate de las ratas y las ranas*– parodia a la *Ilíada* de Homero.³⁴ Los perso-

25. «Qu'est-ce que représenter sinon porter en présence un objet absent, le porter en présence comme absent, maîtriser sa perte, sa mort par et dans sa représentation et, du même coup, dominer le déplaisir ou l'angoisse de son absence dans le plaisir d'une présence»: MARIN, L., *Pour une théorie baroque de l'action politique, introduction à G. Naudé. Considérations politiques sur les Coups d'État*. París: Les Éditions de Paris, 1988, pág. 305.

26. «Le pouvoir, c'est la tension à l'absolu de la représentation infinie de la force, le désir de l'absolu du pouvoir. Dès lors, la représentation (dont le pouvoir est l'effet) est à la fois l'accomplissement imaginaire de ce désir et son accomplissement réel différé»; *ibidem*, pág. 12.

27. KIRCHNER, T., *Le héros épique: peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*. París: Maison des sciences de l'homme, 2009, pág. 138.

28. BENNASSAR, B., *Don Juan de Austria*. Madrid: Temas de Hoy, 2000, pág. 210.

29. ELLIOTT, J.; VILLARI, R.; HESPANHA, A.M., et al., *1640: La monarquía hispánica en crisis*. Barcelona: Crítica, 1992, pág. 34.

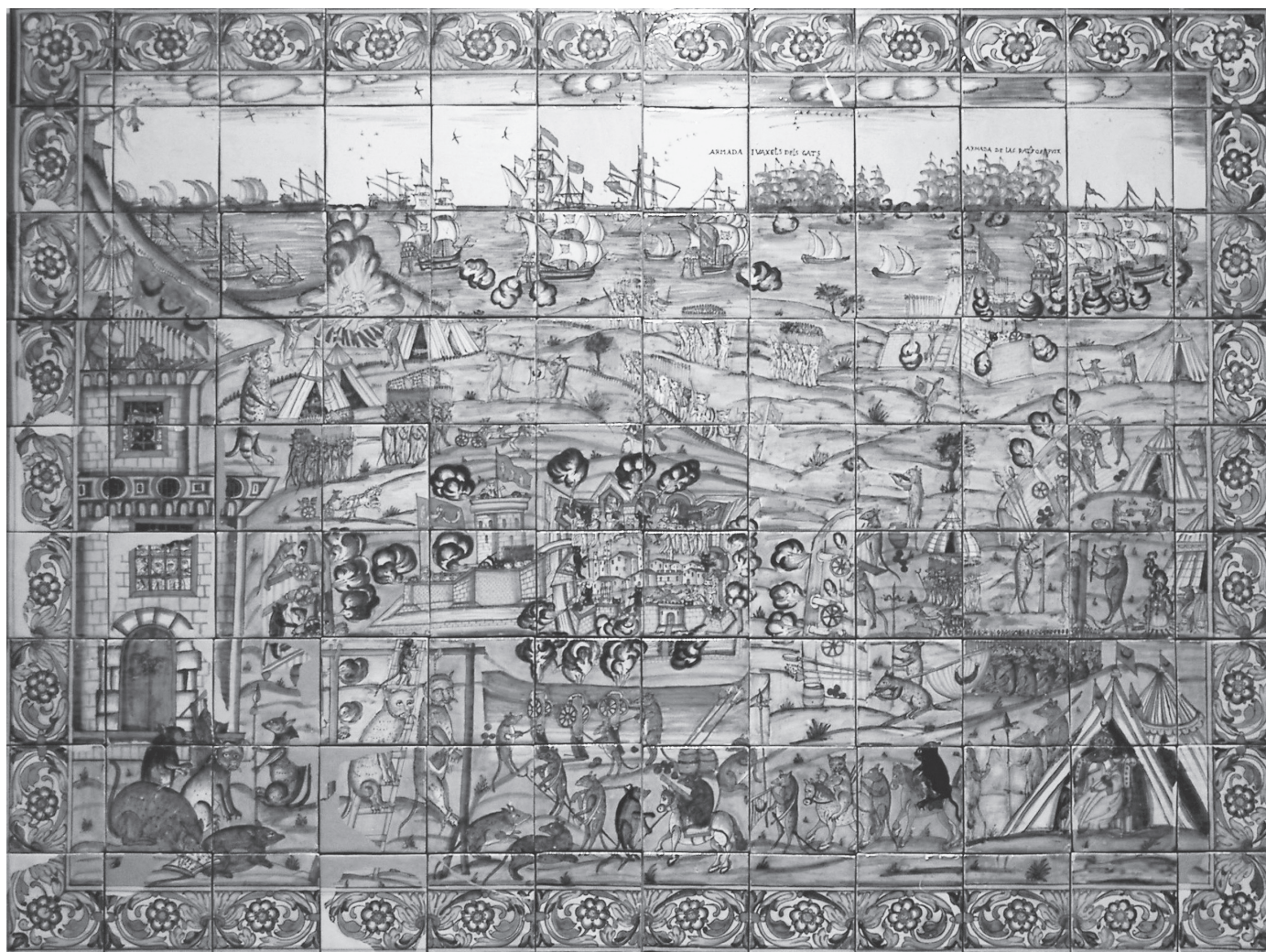
30. ELLIOTT, J., *The Revolt of the Catalans. A Study in the Decline of Spain (1598-1640)*. Cambridge: University Press, 1963, págs. 24-27; VILAR, P., *La Catalogne dans l'Espagne moderne. Recherches sur les fondements économiques des structures nationales*, 3 vols. París: SEVPEN, 1962, pág. 717.

31. PÉREZ SAMPER, M.Á., «Portugal y Cataluña en 1640: una Solidaridad y dos Destinos», en *Primeiras Jornadas de História Moderna. Actas*. Lisboa, 1989, vol. 1, pág. 103.

32. *Ibidem*, pág. 108.

33. GRANT, H., «Images et gravures du monde à l'envers dans leurs relations avec la pensée et la littérature espagnoles», en LAFOND, J.; REDONDO, A., *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du xvr^e au milieu du xvii^e siècle*. París: Vrin, 1977, págs. 20-32.

34. *Le Grand combat des rats et des grenouilles*. París: Chrestien Wechel, 1540.

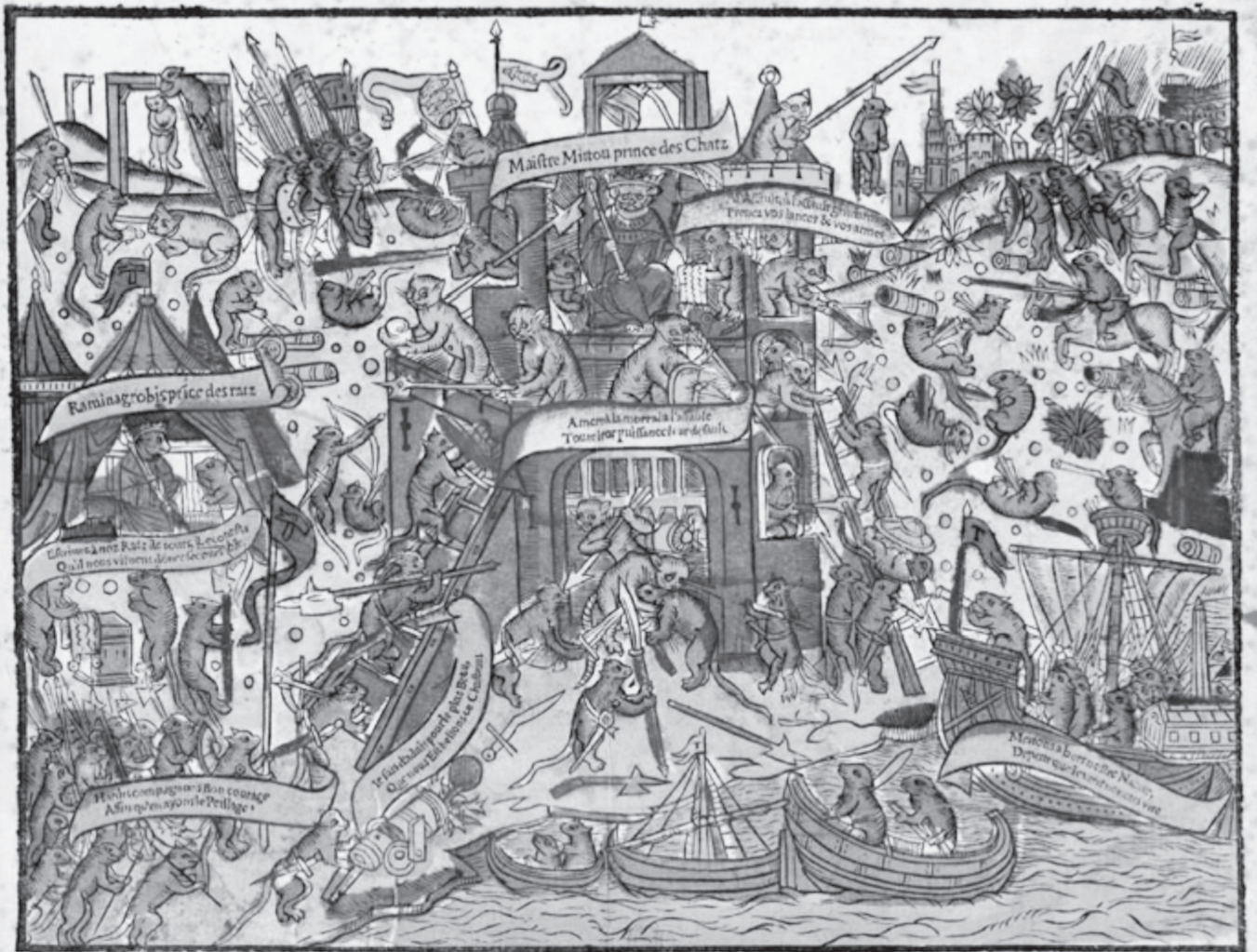


najes van vestidos con uniformes de la época y las acciones manifiestan un realismo evidente en la representación de la violencia y de la crueldad.³⁵ *La batalla de los gatos y las ratas* responde a un objetivo similar y se revela directamente inspirada en un grabado francés, fechado en 1610, titulado *La grande et merveilleuse Bataille d'entre les chats et les rats, qui est la figure d'entre les gros larrons et les petits* (ilustración 4). En él, una ciudad de gatos está asediada por ratas que tratan de atacarla. Los felinos –prisioneros de su propia fortaleza– intentan pelear y consiguen detener, ahorcar o traspasar con flechas a unas ratas. Sin embargo, el conjunto de azulejos invierte a los actores. Delante, son las ratas las que cuelgan a los gatos y las que defienden su fortaleza. La violencia de esas estampas y de la producción cerámica catalana contrasta con la *Escena de guerra* portuguesa, donde solo las tropas castellanas están representadas. Aunque se trate de monos, lo cierto es que la estructura de tales conjuntos se funda sobre una misma organización y una misma finalidad crítica.

La presencia de personajes de dicha índole implica a menudo una perspectiva implícita, la cual, según el contexto político del momento, encuentra una explicación en cuanto a su utilización. Los azulejos de estos conjuntos contemporáneos a la guerra poseen un valor arte-

3. Anónimo
La batalla de los gatos y las ratas, siglo XVII, azulejos, 126 × 168 cm. Museu Municipal Vicenç Ros, Colección Ros, Martorell.

35. BALTRUŠAITIS, J., *Physiognomonie animale. Quatre essais sur la légende des formes*. Paris: Olivier Perrin, 1957, págs. 8-46.



4. Léonard Odet (grabador) *La grande et merueilleuse Bataille d'entre les chats et les rats, qui est la figure d'entre les gros larrons et les petits*, 1610, grabado sobre madera. Bibliothèque Nationale de France, Colección Michel Hennin, París.

sanal a la vez que desempeñan un papel que se corresponde al deseo del cliente nobiliario. Sus contextos creativos comparten también una reivindicación y una crítica contra Castilla. Los animales representados poseen un simbolismo intrínsecamente negativo de mezquindad y grosería. Contemporáneo a la guerra, el repertorio animal refleja un imaginario colectivo en el cual, mediante el tratamiento del «otro», se pone de relieve el papel de los artesanos ceramistas y el impacto de los encargos en el origen de todo un procedimiento de transcripción de la historia y de la sociedad.

En este ámbito de las bromas, todas las fuentes de inspiración que pueden ser empleadas por los artistas fueron abordadas: escenas de costumbres, cuadros de la vida cotidiana del pueblo llano, retratos, alegorías y costumbres. Les gustaba representar tipos de la sociedad del tiempo bajo trazos animales ampliando sobre todo asnos, gatos y monos.³⁶

36. «Dans ce domaine de facétie, tous les ordres d'inspiration qui peuvent tenter les artistes furent abordés: les scènes de mœurs, les tableaux de la vie des gueux, les portraits, les allégories et les modes. Ils s'amusaient aussi à représenter les types de la société du temps sous forme d'animaux, s'attachant surtout aux ânes, aux chats et aux singes»; BLUM, A., *L'estampe satirique en France pendant les Guerres de Religion. Essai sur les origines de la Caricature politique*. Paris: M. Giard & É. Brière, 1972 [1916], pág. 311.

Las monerías, o *macacarias*, permitieron elaborar una crítica original en el seno de palacios de aristócratas y nobles. La carga caricatural reside en la deformación de los trazos físicos humanos hasta conseguir una fisionomía simiesca o felina, burlándose así del enemigo castellano. Los azulejos fueron el testimonio de una época compleja durante la cual la noción de identidad tomó un nuevo rumbo. Esos simples y humildes cuadros de cerámica fueron el receptáculo de un lenguaje no solo ornamental sino también histórico, convirtiéndose en un medio de creación original.