

DE LA VIRTUD AL EXOTISMO: PRESENCIA DE LA MUJER EN EL ARTE DE BRASIL (SIGLOS XVIII-XIX)

Carlos Javier Castro Brunetto

Introducción

En 1875 el escritor brasileño Bernardo Guimarães publicó una novela que posteriormente sería considerada una de las obras decisivas de la literatura del país. Se trata de *Escrava Isaura*, donde se relatan las desventuras de una esclava mulata que sufre toda suerte de vejaciones por no haber accedido a mantener relaciones sexuales con el señor de la Casa Grande.¹ Pero de este libro no sólo interesan los aspectos puramente literarios o las referencias al personaje principal, sino que muestra el papel de la mujer en la sociedad brasileña a finales del siglo XIX cuando, superadas las estructuras de la sociedad colonial, el Brasil imperial ya reflejaba los valores del pensamiento europeo postromántico.

Pero en aquellas fechas las grandes ciudades costeras de Brasil, tan abiertas a cuanto procedía del exterior, no habían evolucionado en cuanto al papel que la mujer debía jugar en la sociedad. Bien por el contrario, *Escrava Isaura* nos muestra a una mujer sometida a los patrones de una sociedad restrictiva, tanto para la esclava como para la mujer blanca.

Sin embargo no podemos considerar a la sociedad brasileña como un reflejo exacto de las europeas porque, simplemente, nos hallamos en un ámbito colonial hasta 1822. Por otro lado, la composición social del país, donde el elemento indígena y el negro se suman a la población blanca, creó formas de aculturación muy interesantes, condicionando una realidad diferente a la del viejo continente y con divergencias también a la del resto de América.

La mujer, como elemento decisivo de la conformación social, era también percibida de otra forma, tanto por los propios brasileños como por los extranjeros que visitaban el país. Así, mientras la mujer blanca, con costumbres diversas en algunos casos a las mujeres europeas, recibía elogios y/o críticas de los viajeros del siglo XIX que por allí pasaban, la visión de las indias poseía un interés antropológico, mientras que las negras eran observadas con gran curiosidad.

A su vez, la sociedad brasileña, tal como se refleja en la novela de Guimarães, mostraba divergencias profundas entre las mujeres blancas y las negras -obvio entre patrona y esclava-, toda vez que las indígenas ocupaban un puesto casi insignificante en la cultura de la colonia apareciendo sólo en los relatos religiosos, militares o tratados descriptivos.

Por todo ello podemos afirmar que en un estudio riguroso debe contemplarse no *la mujer brasileña* sino *las mujeres brasileñas*, entendiendo que existen objetivos diferentes al analizar cada uno de los grupos sociales a los que pertenecen.

El medio artístico se constituye, una vez más, como el mejor reflejo de ese pensamiento social y las distinciones creadas entre blancas, negras e indias según los artistas de la época. La mujer indígena no aparece en las artes hasta el siglo XIX, cuando los viajeros, principalmente franceses, comenzaron a realizar dibujos, acuarelas y litografías de sus actividades.² Las negras, sin embargo, ya están presentes en el arte colonial desde el siglo XVIII, sólo que de manera fugaz y siempre relacionadas con el arte religioso, formando parte de algún lienzo como almas que esperan la redención, o a través de la representación de las santas de raza negra, básicamente Santa Ifigenia, copatrona de muchas de las hermandades religiosas de negros, junto a la Virgen del Rosario y San Benito de Palermo o *São Benedito*, como se le denomina en Brasil.

Mucho más abundantes e interesantes son las representaciones de mujeres blancas en el arte brasileño de los siglos XVIII y XIX, como no podía ser de otra manera en una sociedad fruto de la Edad Moderna, donde se practica el esclavismo. Sin embargo, el género del retrato, tan difundido en la Europa del siglo XVIII, contó con escasos ejemplos en el arte brasileño de esa centuria, y si bien aumentaron en el siglo siguiente, no alcanzaron la importancia social adquirida en Europa y en otras sociedades iberoamericanas.

Tampoco son especialmente brillantes las representaciones de mujeres blancas asociadas a las imágenes religiosas. Efigies de monjas y beatas son escasas, así como no es muy frecuente encontrar a miembros de la sociedad colonial formando parte de los cuadros de piedad, por ejemplo, como donantes. Sin embargo, la llegada de D. João VI a Brasil en 1808, y sobre todo, la arribada de la expedición artística francesa en 1816 trajo consigo un cambio de actitud, puesto que la mujer blanca del Brasil-colonia y del Brasil-imperio, interesó tanto desde una óptica anecdótica y descriptiva como científica.

Así pues, nos encontramos ante un panorama complejo, donde los conceptos sociales sobre la mujer se observan en el interés que los artistas sintieron por las mismas. Por ello, nuestro ámbito de estudio se reduce a los siglos XVIII y XIX. El siglo XVIII porque en él se producen las principales manifestaciones del arte colonial, toda vez que la mayor parte de las representaciones con elemento femenino las encontramos en obras realizadas ese siglo, no antes. En el Ochocientos se introducen conceptos laicos en la visión de la mujer gracias a la influencia extranjera que aporta elementos nuevos, como la simple descripción de la vida femenina en las ciudades, o las costumbres de negras e indias.

Desde el punto metodológico, consideramos que la mejor manera de abordar estas cuestiones es utilizando los planteamientos de la sociología del arte, puesto que estamos ciertamente ante el producto de una sociedad específica, la colonial, donde los presupuestos artísticos y sociales de origen europeo son trasplantados a un ámbito, el americano, que diverge de Europa en su propia composición social.

Así pues, el estudio artístico de la figuración de las mujeres no puede separarse de la percepción de los artistas que las veían más como vehículo de curiosidad científica que como una mera exaltación social de las damas, de la forma en que se hacía en Europa.

Naturalmente, en determinadas obras encontraremos características específicas que acercarán el lienzo a motivos brasileños, imponiéndose entonces un análisis iconológico. Cualquier trabajo científico en historia del arte habrá de mostrar, por tanto, un cruce de

métodos historiográficos que nos conduzcan al objetivo final: la interpretación de la obra de arte nacida en la mente de un artista, en función de un medio e interpretada por una sociedad concreta a la que va dirigida.

En cuanto a las fuentes consultadas hemos distinguido las referidas al período colonial y las que atañen a la época del imperio. Con referencia al primero, ha sido básica la consulta de la bibliografía ya publicada sobre la conformación del patrimonio artístico de ciertas iglesias y conventos a lo largo del siglo XVIII, donde las mujeres intervenían principalmente en calidad de esposas o hijas de los fundadores. También es cierto que en los últimos años se han publicado interesantes libros donde se recogían alusiones documentales de especial interés para nuestro trabajo, tales como mandas testamentarias, fragmentos de documentos fundacionales de conventos, o simple correspondencia epistolar –ya fuera de seglares o religiosas⁻³. Por todo ello, el simple recurso a documentos originales nos parecía en ocasiones innecesario porque, pese a haber consultado numerosos documentos en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, nada original hallamos que desmientan o enriquezcan notablemente las teorías propuestas en los mencionados trabajos.

En cuanto a las fuentes para la época del Brasil-imperio, recurrimos especialmente a las narraciones de los libros escritos por los viajeros que pasaron cierto tiempo en Brasil. La obra de Jean Baptiste Debret titulada *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*⁴, a la cual tuvimos acceso en su primera y segunda edición brasileña, fue escrita por el propio artista entre 1834 y 1839 y publicada en París. Fue ilustrada con numerosas planchas litográficas que muestran aspectos diversos de la sociedad, costumbres y de la propia naturaleza brasileña.

Debret fue miembro de la Misión Artística Francesa que llegó a Río de Janeiro en 1816 invitada por D. João VI con el fin de renovar las artes en la colonia, introduciendo los gustos del Neoclasicismo. Dicha expedición, dirigida por Joachim Lebreton, quien fuera ex-secretario del *Institut de France*, contaba con la participación de numerosos artistas, entre ellos el mencionado Debret, o Nicolás Taunay. Pero quizás, la importancia decisiva de esta *Missão* es que provocó un cambio en el gusto artístico de la sociedad fluminense y, por extensión, brasileña, dejando como fruto palpable la fundación de la *Academia Imperial de Belas Artes* en Río de Janeiro en 1826, en cuyo entorno se formarían los grandes nombres de la pintura brasileña decimonónica, entre ellos Porto-Alegre, Pedro Américo o Victor Meirelles, ya en la segunda mitad de la centuria.⁵

Así pues, la obra literaria y artística de Debret inaugura una nueva visión de Brasil y se convierte en una obra clave como fuente para la historia del arte, puesto que marca ya la diferencia entre las que deben consultarse en el análisis del arte colonial e imperial. Dicha diferencia estriba en que el relator de los hechos luego reflejados en el medio artístico es un extranjero, que aporta su punto de vista laico y descriptivo. A partir de ese momento, hemos considerado otros textos de autores diversos, como John Luccock, Alcide d'Orbigny (1802-1875) o Auguste de Saint-Hilaire, donde se ofrece una contemplación de la mujer que se corresponderá perfectamente con la imagen plástica.⁶

Por lo tanto, la visión de la mujer brasileña en el siglo XIX está filtrada por el ojo foráneo, visión que sería luego asumida por los artistas locales. Por este motivo insistimos

en la división cronológica y estilística entre el arte colonial, que en sentido estricto perduraría hasta 1822 –con motivo de la independencia-, pero de forma efectiva hasta 1816 en Río de Janeiro, eje de la cultura nacional, y el arte creado con posterioridad a esas fechas.

Así pues, la diferencia de las fuentes analizadas no es un capricho del investigador, sino fruto de la reflexión sobre el verdadero sentido de su uso en la historia del arte, partiendo de una metodología sociológica. Procederemos, entonces, a analizar el papel de la mujer en el arte brasileño desde ambas perspectivas: la colonial y la imperial.

La imagen de la mujer en el arte colonial

Si hasta ahora hemos referido un mundo de escasas posibilidades para el desarrollo de la feminidad en los siglos del Brasil-colonia, es lógico comprender que el arte podía reflejar muy poco de esa realidad. De hecho, son dos los factores que más nos interesan al respecto. En primer lugar, la poca importancia que la sociedad colonial en líneas generales concedió al género del retrato, que tanto florecimiento tuvo en la Europa del siglo XVIII. Y en segundo lugar, el escaso o casi nulo papel que el desnudo femenino –que, lógicamente no representa la idea de *mujer*- tuvo en el mismo período.

Pero antes de profundizar en ambos campos de trabajo, hemos de resaltar un hecho, que si bien no tiene nada de específicamente brasileño, si atañe a las artes plásticas. La única imagen frecuente del sexo femenino la vemos recogida en los cuadros alusivos a la Virgen y a las santas, siendo extraordinariamente frecuente la devoción a Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, como apreciamos en el lienzo firmado por el más importante pintor ilusionista del siglo XVIII, José Joachim da Rocha y conservado en el antiguo monasterio de *São Bento* de Salvador.

Naturalmente, por su propia condición de obras devocionales, nada aportan a nuestro estudio, y se hallarían dentro de la tradición cristiana. En cualquier caso, conviene recordar que sí existe un motivo iconográfico que sin ser *brasileño*, al menos muestra un esquema iconográfico muy propio de Brasil. Se trata de la imagen de *Santa Ifigenia*, cuya importancia radica en ser protectora de las comunidades negras, generalmente de esclavos, e incluso de libertos. Imágenes tuyas encontramos por todo Brasil, siendo más frecuentes en las ciudades históricas, tanto por la existencia de una mayor población negra como por la presencia de hermandades de negros, tales como las de Nuestra Señora del Rosario y/o São Benedito, ya desde el siglo XVII.⁷ Como simple ejemplo, baste citar la escultura que se conserva en el *Museu de Arte Sacra da Bahia* en Salvador, donde se aprecian sus atributos característicos: una iglesia en cuyo interior arden llamas, y una cruz.⁸

Pero como anticipábamos en la presentación de este apartado donde primero podemos percibir la imagen de la mujer es en aquellas obras que efigian personajes concretos de la sociedad colonial, o las que representan aspectos específicos de la feminidad.

Es lógico que en lo que al retrato se refiere, las escenas relativas a la religiosidad se hallen presentes en los lienzos del Brasil colonial pues, como ya expusimos, la única opción alternativa al matrimonio para la mujer virtuosa era el ingreso en la vida eclesiástica. No obstante, este hecho histórico-social no se produjo de forma generalizada hasta

mediados del siglo XVIII, porque con anterioridad la escasez de mujeres hacía que el gobierno controlase y, en su caso, prohibiese, la fundación de cenobios en la colonia, instituciones que limitaban la capacidad procreativa.

En palabras de la profesora Algranti:

Controle das populações, incentivo ao casamento, perigo de despovoamento do reino e da colônia, foram aspectos que a metrópole portuguesa jamais ocultou, ao impor medidas que proibiam o estabelecimento de conventos no Brasil. Mas a estes aliaram-se também o descrédito na vida contemplativa e na ociosidade do clero, tão próprios do século XVIII, e os escândalos e os protestos contra a falta de vocação dos religiosos.⁹

Por lo tanto, la vida de las religiosas en la colonia, al menos hasta la segunda mitad del siglo XVIII, es casi “heróica” por las dificultades encontradas para desarrollar la vida cenobítica. Ello explica la escasez de imágenes artísticas que revelen la presencia de la mujer brasileña en clausura. Por otro lado, es posible que los testimonios artísticos hoy conservados no sean más que una pequeña muestra de lo que pudo existir en el pasado y que hoy ha desaparecido por razones diversas.

Sea como fuere, conocemos algunos ejemplos iconográficos de notable interés, no tanto por la originalidad de los temas, sino por lo raros dentro del contexto del arte colonial. En primer lugar, el retrato de *Soror Vitória da Encarnação*, religiosa del *convento do Desterro* de Salvador, fallecida en 1715, tal y como anuncia la cartela situada al pie del retrato.¹⁰ En ella se advierte la gran importancia que debió tener esta monja cuando el propio arzobispo da Vide escribió su biografía. Este prelado fue el promotor de la publicación de las constituciones sinodales de la diócesis de Bahía, así como de la relación de Oficiales de la Justicia eclesíastica y un relato de los obispos de Bahía hasta su persona, obras todas ellas publicadas en Coimbra en 1720.¹¹

Este cuadro no aporta gran cosa a la historia de la retratística monjil, que por lo demás continúa los modelos europeos, mostrando a la religiosa en éxtasis, al pie de un altar y contemplando un crucifijo. Sin embargo, es una prueba de la introducción del género del retrato religioso plenamente barroco –tanto plástica como ideológicamente–.

Más interesante aún nos parece el tema elegido para decorar la cubierta de la nave del convento de *Nossa Senhora da Conceição da Lapa* en Salvador, atribuida al pintor Verissimo de Souza y ejecutada en la segunda mitad del siglo XVIII. En esta obra, bajo la escena de la Coronación de María por la Santísima Trinidad, se sitúa, sobre unas nubes, y asistiendo en arrebató místico a la escena, un grupo de seis monjas que, según Clarival do Prado Valladares, representa a las seis hijas de João de Miranda Ribeiro, quien en 1734 fundara este convento de clarisas, independizándolo del de Nuestra Señora del Destierro.¹²

Carlos Ott, gran estudioso de la pintura bahiana, considera esta obra como una de las más importantes del discípulo de José Joachim da Rocha, cuyo maestro le habría instruido en el arte de la pintura ilusionista, especialidad que dominaría hasta tal punto que Rocha debe ser considerado uno de los grandes pintores del siglo XVIII universal, al menos en ese género. Sin embargo, para el profesor Ott:

As pinturas mais fracas da mesma pintura do teto da nave da Lapa são as seis freiras, consideradas as fundadoras do convento e inventariadas exclusivamente por Veríssimo de Freitas.¹³

Sin embargo, ello es cierto si aludimos a los aspectos puramente plásticos, puesto que su inclusión en la composición parece incluso forzada, empujando un tanto la coronación de la Virgen y comprimiendo la representación de la Santísima Trinidad. Pero un análisis más detallado de la obra llega a sorprendernos por lo novedoso de la inclusión de las hijas del fundador en la escena.

Desconocemos datos concretos al respecto de la génesis de dicha pintura, pues los documentos originales no mencionan más que el hecho concreto de la fundación. Sin embargo, los motivos podrían aventurarse en el mencionado trabajo de la Dra. Algranti, cuando señala los conceptos de *honra* y *virtud* como valores europeos aprehendidos en el Brasil colonial.¹⁴ Así, esta pintura del convento de clariasas de Bahía tendría la intención de mostrar a seis mujeres virtuosas, decididas a abrazar la vida religiosa pese a las dificultades propias de la sociedad colonial.

Tampoco podemos olvidar que esa visión de la virtud religiosa debía contrarrestar la fuerza social que las falsas visionarias habían alcanzado en Europa y que ahora se introducían en Bahía, si bien tímidamente.¹⁵ La pintura sería, pues, un mudo testigo de ese pensamiento, ya que si contemplamos bien la composición de Veríssimo de Souza, las monjas no *forman parte* de la escena sagrada de la Coronación, como si de santas se tratase, sino que, humildemente postradas *participan* en un plano completamente humano de la gracia divina. No son *iluminadas* sino *virtuosas*.

La idea no es, por tanto, nueva ni exclusiva en la iconografía religiosa, pues reitera modelos que pudieron llegar a través de grabados o dibujos tomados de las grandes composiciones italianas de Pietro da Cortona, Giovan Battista Gaulli o Francesco Cozza. Sin embargo, es fiel trasunto de un episodio de la historia bahiana, donde el fundador hace partícipe de su gloria a sus hijas, monjas al fin.

Este tema iconográfico conectaría con otro muy popular en Portugal, España y la América hispana, pero que no alcanzó especial relevancia en Brasil. Se trata del tema de la Virgen del Manto, María como protectora de las órdenes religiosas, hermandades, etc. La escasez de su figuración tiene como explicación, una vez más, las reticencias sociales y políticas impuestas a las órdenes religiosas, teniendo éstas poca libertad para expresarse plásticamente.

Pese a ello conservamos algunos ejemplos donde se figura a religiosas, como el lienzo de *Nossa Senhora do Carmo* pintado por el mismo Veríssimo de Souza a finales del Setecientos y conservado en el pasillo superior de la Orden Tercera de Penitencia de Santo Domingo en Salvador. Aquí, tras la representación de Santa Catalina de Siena aparece un grupo de dos monjas que encierran en sí mismas a la propia Orden.

También es interesante aquella curiosa pintura del *Museu da Inconfidência* en Ouro Preto (Minas Gerais), donde encontramos a otra Virgen del Carmen que protege, en este caso, a unos negros, entre ellos una mujer.

No obstante, dicho tema iconográfico no puede asociarse a un estudio de la mujer, pues que en esos lienzos su presencia no cumple más función que la de una simple alma cristiana, al igual que la representación devocional de una santa.

Por último, no podemos dejar de mencionar un último grupo de imágenes donde se aprecia la presencia femenina, pero no de la mujer. Nos explicamos. Por presencia femenina nos referimos a las pinturas alegóricas de los continentes, así como a ciertas pinturas mitológicas donde aparece el cuerpo semidesnudo. Lógicamente, ambos casos se encuentran recogidos en la tradición iconográfica europea, y serían conocidos a través de grabados en la colonia; así pues, no son temas *de mujeres* sino imágenes que en el mundo laico comparten la misma importancia que la representación de las santas en el mundo católico.

Sin embargo, las incluimos aquí porque son rarísimos ejemplos de un tema que era contrario a la idea de virtud anteriormente expuesta y que se imponía en el contexto de la cultura colonial.

Las más importantes, a nuestro juicio, son las efigies mitológicas pintadas para el *Solar do Ferrão* de Salvador, después de 1759.¹⁶ Se trata de dos pinturas sobre tabla ubicadas como casetones en la cubierta del salón principal de la mencionada residencia. Se muestran dos temas mitológicos: “*Dánae hija de Acrisio*” y “*Céfiro y Flora*”, ambos de un pincel poco experto y desconocedor de la correcta composición de los temas mitológicos. Pero nada de ello resta un ápice de interés puesto que, insistimos, son rarísimos estos motivos en el arte colonial; además, en ambos casos el personaje femenino lleva el busto descubierto. No existe aquí una reivindicación de *la mujer*, pero al menos se introduce un elemento de *feminidad*. Algo que no llamaría la atención en el arte europeo, en Brasil se torna en curiosidad iconográfica.

En lo que respecta al arte colonial, ya indicamos lo escasamente relevante que era el retrato en su conjunto, prefiriéndose los grandes ciclos pictóricos en los templos o la pintura, también religiosa, sobre tela o madera. En ese sentido, encontramos pocos retratos que incorporen mujeres. Tal vez uno de los más hermosos sería el del *Mestre de Campo Theodosio G. Da Silva e sua Mulher Ana de Souza Queiros Silva*”, pintura anónima del siglo XVIII conservado en la *Santa Casa de Misericórdia da Bahia*, recientemente expuesto en la principal exposición realizada en Brasil sobre el Barroco y organizada por varias instituciones brasileñas.¹⁷ En esta obra, la elegancia y buen gusto en la composición contrasta con el curioso retrato de *Maria Epifânia de São José e Aragão*, cuya efigie, pintada a finales del siglo XVIII nos muestra a la representada con bigote, lo más alejado de cualquier patrón clásico de belleza femenina.

La imagen de la mujer en el Brasil-Imperio

La actitud de D. João VI tras establecer la corte en Río de Janeiro fue muy favorable al desarrollo de las artes. Antônio de Araújo, conde da Barca, asesor del monarca, opinaba entonces que era indispensable para la corona un cambio de gusto, el cual debería orientarse hacia la modernidad que suponía Francia.¹⁸ La *Missão Artística* que llegaría a Brasil en 1816 sería justamente la respuesta a esas ansias de cambio que, no lo olvidemos, partía de la propia corona portuguesa, con lo que ello significaba de encargos artísticos e imitación por parte de la nobleza y de la burguesía, de los gustos de la corte.

Además, la expedición, que llegaba con la intención de crear un centro de enseñanzas donde los gustos clasicistas se impusiesen, estaba formada por artistas que mantuvieron fuertes contactos con Napoleón. De hecho, Lebreton fue miembro del *Institut de France* y luego Director General de Bellas Artes, participando en la fundación de varios museos en los antiguos palacios reales, como el Museo de la República en el Palacio del Louvre.¹⁹

Así pues, el nuevo arte arribado a Brasil estaba profundamente marcado por el Neoclasicismo y por la búsqueda de lo exótico. Brasil era tierra virgen en la que implantar un nuevo lenguaje artístico, a la vez que una fuente inagotable de inspiración. Pero también era el paraíso de naturalistas y viajeros, que desde la instalación de la corte en Río comenzaron a desplazarse por el país procurando conocimientos científicos, ya fuesen antropológicos –las comunidades indígenas- como botánicos o zoológicos.

La literatura de viajes es hermana inseparable de la transformación en las artes, de hecho ciencia y arte se dan la mano en las primeras décadas del siglo XIX, puesto que muchos de los naturalistas que allí llegaban eran acompañados en sus expediciones por dibujantes y pintores que luego pasarían sus bocetos a sus colegas residentes en las ciudades, principalmente en Río de Janeiro.

Por lo tanto, los textos escritos por los científicos se convierten en fuentes para la historia del arte. Sería fácil presuponer que por haberse publicado en el extranjero, éstos no servirían de inspiración para los artistas. Pero tal suposición es errónea, porque la propia documentación de la época muestra cómo los alemanes Spix y Martius o el francés Saint-Hilaire conocían e intercambiaban experiencias con los artistas extranjeros residentes en la corte.

Por todo ello sus escritos son testimonios decisivos para comprender correctamente la importancia de los dibujos, acuarelas u óleos salidos de los pinceles de los artistas. Así las cosas, el concepto de la mujer se ve modificado, o dicho de otro modo, la mujer comienza a interesar a científicos y artistas, tanto desde el punto de vista social como antropológico.

El género del retrato, que tanta importancia tenía entonces en Europa, quedó relegado en Brasil a un segundo plano en el interés de los artistas, más preocupados por recoger en sus obras las singularidades de la sociedad brasileña -la vida doméstica de la mujer blanca, las negras y su condición de esclavas o libertas, o el interés científico por las indias- que los rasgos de las damas principales. De hecho, este género no gozó del mismo interés que en la metrópoli, circunstancia que señalaremos más adelante.

Una vez aceptados estos relatos de viajes como fuentes para la historia del arte brasileño del siglo XIX, la principal dificultad estriba en seleccionar una muestra que sirva para nuestros fines, ya que casi todos hacen referencias a la mujer y su contexto social. Finalmente optamos por cuatro estudiosos: Debret, miembro de la *Missão*, pintor y dibujante a la vez que un sagaz estudioso de las costumbres sociales, el inglés John Luccock y los franceses Auguste de Saint-Hilaire y Alcide d'Orbigny.

Todos ellos estuvieron en Brasil en el primer cuarto del siglo XIX, escribiendo sus libros respectivos con una escasa diferencia cronológica. Por tanto, asistieron a las transformaciones producidas en la corte, Río de Janeiro, desde la llegada de D. João VI en

1808, además de contemplar los profundos cambios habidos tras la declaración de la independencia el 7 de septiembre de 1822 y la subida al trono imperial de D. Pedro I.

Comenzaremos por Luccock, quien llegó a Río en 1808, tan pronto como se abrieron los puertos brasileños al comercio exterior. Allí se interesó por escribir un libro sobre las costumbres sociales, dejando interesantes referencias sobre la mujer, aún vinculada a la tradición de la sociedad colonial. Tal vez por ello su visión, la de un inglés de su tiempo, es tan crítica y ácida. Consideraba que las mujeres cariocas iban mal vestidas, sin decoro, a la par que envejecían muy pronto.²⁰ A ello añade la ignorancia como un grave defecto común a la mujer brasileña.

El francés Saint-Hilaire, que permaneció en Brasil entre 1816 y 1822, insiste en las mismas cuestiones, señalando el tipo de actividades domésticas y las actitudes sociales de la mujer, en este caso, en Espírito Santo,²¹ pero sin la dureza del anterior, bien al contrario, parece agradecerle el trato que tuvo con las mujeres.

Algo similar acontece con Alcide d'Orbigny, que escribió su libro entre 1831 y 1836. En él se relata de forma benevolente su contacto con las mujeres, si bien muestra un cierto desagrado en lo relativo a las costumbres de vestuario y domésticas.²²

Todos los textos mencionados recogen en definitiva un interés descriptivo por las mujeres, sin perder nunca de vista la comparación establecida con la mujer europea, ya sea francesa o inglesa. Naturalmente, estos pequeños fragmentos no permiten vislumbrar la profunda importancia de dichas descripciones al existir múltiples testimonios del trato entre hombres y mujeres, la relación entre señoras y esclavas y, naturalmente, la visión aportada sobre las indígenas y sus actividades.

Como ya indicamos, se trata de un *mirar* europeo, con todo lo que tiene de preconceptuoso. Pero son testimonios fieles tanto de la vida de la mujer como de su situación frente a la sociedad en el Brasil imperial. Conociendo estos precedentes, no extraña que los miembros de la expedición artística y sus discípulos brasileños comenzaran a interesarse por estos temas, antes que continuar con los modelos netamente europeos.

Jean-Baptiste Debret es el ejemplo más claro de este cambio de actitud. Su obra ya mencionada *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* se divide en dos partes bien diferenciadas. En primer lugar, describe al modo de otros viajeros todo aquello que encontraba de curioso e interesante, siendo su obra un retrato más de Brasil a comienzos del Ochocientos. Pero una segunda parte, tan interesante como la primera, es la colección de litografías sobre todos los temas que le habían llamado la atención, pasando a las artes visuales los contenidos literarios que había expresado.

De hecho, la obra de Debret es esencial para percibir el nuevo concepto de *Brasil* como motivo de inspiración; en este contexto, el tema de la mujer es muy frecuente entre esas litografías.

Podríamos mencionar numerosos ejemplos. En ellos, en el volumen I las planchas nº 2 *Indica camacã*; nº 24 *India guaraní civilizada a caminho da igreja em trajes domingueiros*,

en el volumen II la nº 5 *Um funcionário a passeio com sua família*; nº 6 *Uma senhora brasileira em seu lar*; nº 10 *Visita a uma fazenda*; nº 32 *Negras livres vivendo de suas atividades*, mientras que en el volumen III, la plancha nº 7 *Mulata a caminho do sítio para as festas de Natal* o la nº 12 *Transporte de uma criança branca para ser batizada na igreja*, son fieles testimonios de ese interés por el tema de la mujer.

En todos ellos lo descriptivo es esencial; se deseaba mostrar en Europa, donde sería publicada la obra, todo lo que de especial aporta Brasil. Por ello las actitudes son casi teatrales; la visión de Debret no es sosegada, como si de un retrato se tratase, sino dinámica y profundamente dramática, verdadero antecedente del cine.

En cuanto a la mujer, se desprende de la obra de Debret un profundo interés por mostrarla tal cual es. También sabemos de su preocupación por la educación femenina. De hecho, dedicó varios párrafos del libro III de su *Viagem...* a este aspecto. Tras mencionar que la organización colonial anterior a 1808 condenaba a la mujer a la ignorancia, afirmaba que la llegada de la Misión Artística en 1816 modificó la situación, abriéndose incluso escuelas públicas para enseñar a las jóvenes cariocas, y añade:

A partir de 1820 a educação começou a tomar verdadeiro impulso e os meios de ensino multiplicaram-se de tal maneira de ano para ano que, já hoje, não é raro encontrar-se uma senhora capaz de manter uma correspondência em várias línguas e apreciar a leitura, como na Europa. A literatura francesa contribuiu bastante para isso, mediante uma seleção agradável de nossas obras morais traduzidas para a língua portuguesa; êsses livros, que se tornaram clássicos, interessam pela sua novidade, ornem o espírito e formam o coração das jovens alunas brasileiras (...).²³

Por lo tanto, Debret se suma a lo opinado por el resto de viajeros, científicos y artistas, creando lo que será la visión de Brasil en Europa a lo largo del siglo XIX. Y una vez más queremos insistir aquí en algo esencial: la mujer brasileña no se contemplará desde una perspectiva romántica, como acontecía ya por entonces en el Viejo Continente, sino desde la curiosidad, bien científica, bien meramente descriptiva.

Consecuencia de todo ello es que el género del retrato apenas alcanzase éxito en el Brasil-imperio, al igual que sucedió en la época colonial, sólo que por razones bien distintas. En definitiva, en la primera mitad del siglo XIX no se modificará la relativa recepción social de este género, y mucho menos del retrato femenino; sólo hacia 1850 apreciaremos un alza de su prestigio, conforme se organizaban las nacientes burguesías carioca y paulista, imitadoras cada vez más de los gustos europeos.

Sin embargo la *pintura de historia* sí se nos antoja mucho más atrayente al asumirse, por primera vez, la participación de una mujer en la historia de Brasil.

Se trata del lienzo del bahiano Manoel Lopes Rodrigues *A visão de Catarina Paraguaçu-Caramuru*, datado en 1871 y pintado para la iglesia de la Gracia de Salvador, el cual sirvió más tarde como modelo para realizar el tema central de la cubierta de la nave del mismo templo, ejecutada por un artífice, discípulo de Rodrigues.²⁴

La figura de esta mujer está asociada a los primeros momentos de la conquista y colonización de Brasil, así como de su evangelización. De hecho, la princesa indígena bahiana Caramuru-açu –o Catarina Alvares, nombre que recibiría tras ser bautizada- es considerada como la primera heroína brasileña, ya que por amor en los primeros años de la colonización de Brasil -hacia 1528- siguió a su esposo, el portugués Diogo Alvares Correia, conocido por los indígenas como “Caramuru”, desde Bahía hasta Francia. Allí recibió las aguas bautismales y tras retornar junto con su esposo a Brasil, se dedicó a manifestar ante los indígenas la necesidad de permanecer fieles al rey de Portugal, por lo que fue premiada con encontrar a través de un sueño la escultura de Nuestra Señora de la Peña, en Vila Velha –Espírito Santo-, la imagen mariana de mayor devoción en el siglo XVI.²⁵

De hecho, el historiador Sebastião da Rocha Pita (1660-1738), en su *História da América Portuguesa*, publicada en Lisboa en 1730, recoge el asunto religioso con las siguientes palabras:

(...) Viviam na Vila Velha, quando por misterioso sonho de Catarina Alvares, acharam a milagrosa imagem da Mãe de Deus, que saíra em uma caixa entre os despojos de um baixel castelhano (...).²⁶

Ese será el aspecto de la historia que interesó al pintor Rodrigues, y en el lienzo recoge a la protagonista representada con la piel oscura de su raza orando ante la imagen de la Virgen –que se le apareciera en sueños- y un templo en segundo plano que, según la tradición, ella fundó en Salvador en honor de la Virgen y que se convertiría más tarde en el monasterio benedictino de Nuestra Señora de la Gracia.

Se asocia aquí la pintura de historia con una cierta reivindicación política de las raíces de Brasil, además de representar la historia del propio monasterio. Pero, insistimos, es la primera vez que se asume en las artes plásticas la decisiva participación de una mujer en el acontecer brasileño, si bien desde un punto de vista más mítico que real. Es decir, nos encontramos ante la primera imagen significativa de la *mujer-Brasil*.

Desgraciadamente, no contamos con otras pinturas de similar interés hasta ya iniciado el siglo XX, pero claro, desde una perspectiva completamente diferente y atendiendo a unos patrones culturales y artísticos novedosos, imbuidos de la estética contemporánea.

Como conclusión, podemos indicar que el balance de la presencia de *la mujer* en las artes de los siglos XVIII y XIX es pobre, porque el propio concepto social de la misma era casi nulo en cuanto a su capacidad. Sin embargo, se distinguen dos momentos claramente diferenciados, el Brasil colonial, de la mujer santa y virtuosa, y el Brasil imperio, de la mujer como objeto de curiosidad y estudio. Ese *mirar* europeo será, precisamente, el que inaugure una nueva posición ante el mundo femenino en Brasil, creándose los primeros estereotipos que, en algunos casos, perduran hasta la actualidad.



Figura 1. *Soror Vitória da Encanação*. Óleo sobre lienzo. Anónimo bahiano c. 5. Convento do Desterro. Salvador.



Figura 2. Cubierta de la nave del convento de Nossa Senhora da Lapa, Salvador. Óleo sobre tabla. Atribuido a Verissimo de Souza, segunda mitad del siglo XVIII.



Figura 3. *Maestre de Campo Theodosio G. Da Silva e sua mulher Ana de Souza Queirós Silva*. Óleo sobre lienzo. Anónimo bahiano del siglo XVIII. Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Salvador.



Figura 4. *India guaraní civilizada a caminho da igreja em trajes domingueiros*. Litografía nº 24 del vol. I de la obra de Jean Baptiste Debret *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil..* c. 1840



Figura 5. *Negras livres vivendo de suas atividades*. Litografia nº 32 del vol. II de la obra de Jean-Baptiste Debret *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. c. 1840



Figura 6. *A visão de Catarina Paraguaçu-Caramuru*. Óleo sobre lã. Manoel Lopes Rodrigues, 1871. Igreja da Graça, Salvador.

NOTAS

- ¹ En el sistema esclavista, residencia de los señores del ingenio o hacienda.
- ² En el siglo XVI se incluyeron en la obra de Hans Staden titulada *Warhaftige historia...* publicada en 1557 algunos grabados con representaciones muy simples de indios e indias. A su vez, el pintor Albert Eckhout viajó entre 1637 y 1644 por Brasil durante el gobierno holandés de Mauricio de Nassau, pintando como fruto de su estancia varios lienzos que recogían mujeres indígenas y criollas. Dichos lienzos fueron regalados con posterioridad por el general holandés a su primo Federico III de Dinamarca, al que gustaban los objetos exóticos del Nuevo Mundo. Pero no podemos considerar dichos grabados y pinturas como precedentes artísticos de nuestro estudio porque en ambos casos no existía la intención de dejar testimonio en Brasil de valores de la cultura colonial que pudieran luego servir de modelos a los artistas locales, sino llevar a Europa una imagen de Brasil dentro de los patrones culturales de lo exótico o lo novedoso, afectos aún al Manierismo.
- ³ Leila Mezan ALGRANTI: *Honradas e devotas: mulheres da colônia*, Livraria José Olympo Editora, Rio de Janeiro, 1993.
VV.AA.: *História da vida privada no Brasil*, vols. I y II, Companhia das Letras, São Paulo, 1997.
VV.AA.: *História das mulheres no Brasil*, Unesp-Contexto, São Paulo, 1997.
Todas estas obras comparten un punto de vista sociológico en sus análisis, estudiando la presencia de la mujer en su entorno social desde numerosas perspectivas –condición social y familiar, trabajo, posición económica, etc.-. Sin embargo, desde la perspectiva artística, es decir, la comprensión del entorno para proceder al análisis de la obra de arte, nos parece esencial el trabajo de la profesora Algranti, quizás, y a nuestro juicio, el más completo sobre la posición de la mujer y el hecho religioso en la sociedad colonial.
- ⁴ Jean-Baptiste DEBRET: *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Livraria Martins Editora, tomo I (1949) y tomo II (1940), São Paulo.
- ⁵ Cfr. Afonso de E. TAUNAY: *A Missão artística de 1816*, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 1956.
- ⁶ Desde el punto de vista meramente plástico habría de incluirse la obra de João Maurício Rugendas (1802-1858), dibujante alemán que acompañó la expedición científica dirigida por Langsdorff y financiada por el zar de Rusia con el fin de conocer Brasil. No sólo realizó los mencionados dibujos, sino que escribió un interesante libro donde se contempla la visión del Brasil de entonces, además de incluirse comentarios sobre la historia del país. En esta obra se añaden igualmente referencias a la vida y costumbres de indios y negros, incorporando un análisis de la presencia europea. No obstante, en ningún momento prestó una atención especial a la mujer, motivo por el cual no puede incluirse como fuente indispensable para nuestro trabajo, sino como una referencia más. Sin embargo, sus dibujos, pasados a planchas litográficas por Engelmann con motivo de la edición del libro en 1835, sí ofrecen una contemplación de las costumbres de los brasileños, donde aparecen mujeres, pero, a nuestro juicio, con menor rigor y espíritu descriptivo que Debret.
Cfr. João Maurício RUGENDAS: *Viagem pitoresca através do Brasil*, Itatiaia-Edusp, Belo Horizonte-São Paulo, 1979.
- ⁷ Cfr. Alaôr Eduardo SCISÍNIO: Voz “Irmandades Religiosas”, en *Dicionário da Escravidão*, Léo Christiano Editorial, Rio de Janeiro, 1997, págs. 182-183.
- ⁸ No existe ningún estudio iconográfico sobre Santa Ifigenia, o, al menos, no lo hemos localizado, lo cual sería extraño porque hace muchos años que trabajamos la iconografía en Brasil. En cualquier caso, sólo Reau hace una referencia a esta santa, indicando lo siguiente:
“Patrona de los negros de Brasil. Hay una iglesia puesta bajo su advocación en Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil)”.
Louis RÉAU: *Iconografía del arte cristiano*, tomo II, vol. IV, pág. 100.

Dicha información es muy insuficiente, puesto que ignora otros muchos templos dedicados a la misma por todo Brasil. Sin embargo, entendemos que la presencia de una maqueta eclesiástica puede referirse a su condición de protectora de los negros en el seno de la Iglesia, y las llamas, a su intervención como defensora en el Purgatorio del espíritu de los negros que pueden alcanzar la salvación. Sería, en definitiva, una abogada de la raza negra ante Dios.

⁹ L.M. ALGRANTI: *op. cit.*, pág. 75.

¹⁰ “Da Venerável Madre Soror Vitória da Encarnação, religiosa de singulares virtudes, que floresceu neste convento e faleceu em 19 de julho de 1715, de idade de 54 anos. Por ordem do Ilustríssimo Senhor Arcebispo Sebastião Monteiro da Vide, que também lhe escreveu a sua vida”.

¹¹ Cfr. Rubens Borba de MORAES: *Bibliografia brasileira do período colonial*, Instituto de Estudos Brasileiros-Universidade de São Paulo, 1969, págs. 408 y 409.

¹² Clarival do Prado VALLADARES *et al.*: *Nordeste histórico e monumental*, vol. IV, Val Editora, 1990, pág. 306.

¹³ Carlos OTT: *A escola bahiana de pintura (1764-1850)*, Editor Emanuel Araújo, São Paulo, 1982, pág. 121.

¹⁴ A este respecto dedica un interesante capítulo del libro donde, al margen de exponerse las cuestiones relativas a la conservación de la virtud y la honra, se presenta un concienzudo estudio y valoración del papel de la mujer en el Brasil colonial.

Cfr. L.M. ALGRANTI, *op. cit.*, cap. 3 “A preservação da honra e da virtude feminina”, págs. 109-156.

¹⁵ A ese respecto, Luiz Mott, y refiriéndose a esas monjas en Brasil, señala lo siguiente:

“Se para muitas almas cristãs recolher-se do mundo e dedicar-se a toda sorte de sacrificios e mortificações tinha como inspiração a busca da verdadeira perfeição mística, para outro tanto de beatos e recolhidas, e sobretudo para sua parentela ou agregados, ter santo, penitente ou beato dentro de casa era garantia de prestígio, visita infundável de devotos e recebimento de polpudas esmolas, prestígio social e vantagens materiais. Famílias carnavais ou irmandades religiosas disputavam com unhas e dentes o “monopólio” de certas beatas e taumaturgos, ávidas de controlar as espórtulas doadas pelos fiéis. Nos processos da Inquisição portuguesa várias são as falsas beatas e embusteiras, algumas degredadas para o Rio de Janeiro ou Bahia, a declara textualmente que passaram a forjar visões e dons preternaturais com vistas ao reconhecimento social e ao usufruto das mordomias proporcionadas pelos devotos”.

Luiz Mott: “Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu”, en *História da vida privada no Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, vol. I, pág. 182.

¹⁶ El profesor Valladares ha estudiado esas pinturas, indicando que la mencionada residencia fue construida entre 1690 y 1701 para José Sotero Maciel de Sá Barreto; a partir de 1756 sería seminario de la Compañía de Jesús y sólo tras la expulsión de éstos en 1759 pasaría a manos de Pedro Gomes Ferrão Castelo-Branco, que solicitaría dichas pinturas.

Cfr. C.P. VALLADARES: *op. cit.*, pág. 59.

¹⁷ Emanuel ARAUJO [Curador]: *O Universo mágico do Barroco brasileiro*, Fiesp-Ciesp-Sesi-Senai-Irs, São Paulo, 1998.

¹⁸ Cfr. J.F. de A. PRADO: *op. cit.*, págs. 39-39.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 39.

²⁰ “(...) o pouco contacto que os costumes com elas permitem, põem a nu a sua falta de educação e instrução (...). Sua aparência geral é maliciosa e faceira, não parecem ter a mínima idéia de que os modelos delas possam provocar repulsa ou, mesmo, que possam deixar de ser objetos de admiração. Têm poucas oportunidades de se comunicar com o outro sexo, mas sempre que uma dessas surge, usam dela com ansiedade (...). Raramente se viam fora de casa, salvo ao irem para a missa, muito cedo, pelas quatro da manhã, nos dias santos, ou dias de obrigatoriedade devocional; mas, mesmo então, o vulto todo e mais o rosto iam de tal forma envolvidos em mantos, ou ocultos detras das cortinas de uma cadeira, que impediam gozar do ar fresco (...). O exercçcio físico que essas damas fazem se reduz ao caseiro; o esforço requerido é diminuto, e êsse mesmo, contrariado por inclinação natural, vivendo cercada de escravos, possuem o privilégio de ser servidas (...)”.

John LUCCOCK: *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, Itatiaia-EDUSP, Belo Horizonte-São Paulo, 1975, págs. 75-77.

²¹ “Na provincia do Espírito Santo as mulheres não se ocultam, como ocorre em Minas; recebem o estrangeiro, conversam como ele e auxiliam a fazer-lhe as honras da casa. Tecelagem de algodão é coisa a que estão acostumadas; quase todas também fazem renda mais ou menos comum e têm o hábito de trabalhar de cócoras em pequenos estrados, de um pé mais ou menos, acima do soalho; é ,certamente, ao exemplo dos índios, que não escondiam as mulheres, que as da Província do Espírito Santo devem a liberdade de que desfrutam e este resultado não é o único neste país, com referência aos costumes dos portugueses em contato com os numerosos indígenas (...)”.

Auguste de SAINT-HILAIRE: *Viagem ao Espírito Santo e Rio Doce*, Itatiaia-Edusp, Belo Horizonte-São Paulo, 1974, pág. 17.

²² Refiriéndose a la vida en Salvador da Bahia “A sociedade da Bahia é amável, polida e conhecida, no Brasil, por sua distinção. A classe alta tem todos os hábitos europeus, com os requintes de luxo comportados pela vida crioula (...). As mulheres e os homens andam sempre bem vestidos, e até com certo requinte, os homens de fraque à moda inglesa e as mulheres, de saia comprida, camisa bordada e uma capa que as envolve quase inteiramente. As mulheres de classe inferior, em geral, saem muito pouco e nem sempre, são admitidas à mesa de seus maridos. Sua ocupação consiste em tecer rendas, cuja qualidade não é das melhores. Os trabalhos do lar, simples e pouco penosos, cabem às negras. São elas que preparam as refeições, sempre temperadas com pimenta (...)”.

Alcide D’ORBIGNY: *Viagem pitoresca através do Brasil*, Itatiaia-Edusp, Belo Horizonte-São Paulo, 1976, pág. 105.

²³ J-B. DEBRET: *op. cit.*, tomo II, pág. 17.

²⁴ C.P. VALLADARES: *op. cit.*, vol.IV, pág. 75.

²⁵ Todos los cronistas e historiadores desde el siglo XVII recogen la figura de Catarina Alvares y su esposo “Caramuru”, entre ellos el P. Simão de Vasconcelos, Rocha Pita y más tarde Jaboatão. Sin embargo, la obra literaria que dio verdadero renombre a este historia de amor, fidelidad a la corona y fervor religioso, fue el poema escrito por el agustino mineiro frei José de Santa Rita Durão: *Caramuru. Poema épico do descobrimento da Bahia...*, Lisboa, na Regia Officina Typographica, 1779. Esta obra, publicada justo en los momentos en que comenzaba a gestarse la independencia de Brasil, supuso todo un aporte poético e ideológico, ya que, por primera vez, se planteaba la existencia de los *héroes* brasileños. Catarina Alvares se convierte en la obra de Durão, tanto en la esposa fiel como en la mujer virtuosa, modelo al que debía aspirar toda brasileña.

²⁶ Sebastião da ROCHA PITA: *História da América Portuguesa*, Itatiaia-Edusp, Belo Horizonte-São Paulo, 1976, pág. 40.