



**A Cópia Pictórica em Portugal,
Espanha e no Novo Mundo,
1552-1752**

Congresso Internacional

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
11-12 de Outubro de 2016

ORGANIZAÇÃO

Instituto de História da Arte – FCSH/NOVA
Medieval and Early Modern Art Studies Research Group

COPIMONARCH. *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)* [HAR2014- 52061-P]



Universidad
de Granada



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD

APOIO



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto [UID/PAM/00417/2013]. E conta com o apoio do projecto COPIMONARCH. *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)* [HAR2014- 52061-P], Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España -Fondos FEDER.



A Cópia Pictórica em Portugal, Espanha e no Novo Mundo, 1552-1752

Congresso Internacional

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
11-12 de Outubro de 2016

O Congresso Internacional "A Cópia Pictórica em Portugal, Espanha e no Novo Mundo, 1552-1752" pretende reflectir renovadamente sobre o fenómeno da cópia nestes territórios num período de dois séculos, iniciando-se esta reflexão em 1552, data da chegada de Antonio Moro a Portugal e concluindo-se em 1752, quando se fundou a Real Academia de Belas Artes de São Fernando em Madrid.

Este encontro científico é organizado pelo grupo Medieval and Early Modern Art Studies do IHA, através dos investigadores Pedro Flor e Susana Varela Flor, e pelo Projecto de Investigação Nacional Espanhol COPIMONARCH, da Universidade de Granada, dirigido por David García Cueto.

COMISSÃO CIENTÍFICA

António Candeias (HERCULES/Universidade de Évora)

Carla Mazzarelli (Università della Svizzera Italiana)

David Garcia Cueto (Universidad Granada)

José Alberto Gomes Machado (Universidade de Évora)

Isabel Mendonça (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

Luisa Elena Alcalá (Universidad Autonoma Madrid)

Maria João Pereira Coutinho (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

Nuno Saldanha (IADE)

Pedro Flor (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa / Universidade Aberta)

Sílvia Ferreira (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

Susana Varela Flor (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

Vítor Serrão (ARTIS – FLUL / Universidade de Lisboa)

COMISSÃO EXECUTIVA

Ana Celeste Glória (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

Raquel Seixas (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

ORGANIZAÇÃO



APOIO



Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto [UID/PAM/00417/2013]. E conta com o apoio do projecto COPIMONARCH. *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)* [HAR2014- 52061-P], Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España -Fondos FEDER.

PROGRAMA PROVISÓRIO

(Sujeito a alterações)

11 DE OUTUBRO

Auditório 3, Fundação Calouste Gulbenkian

9h00 – RECEPÇÃO

9h20 – ABERTURA

Apresentação do projecto “COPIMONARCH”

PEDRO FLOR (Universidade NOVA de Lisboa / Universidade Aberta)

SUSANA VARELA FLOR (Universidade NOVA de Lisboa)

DAVID GARCIA CUETO (Univesidad Granada)

Painel I

Estado da Questão. Projectos de investigação concluídos e em curso sobre o fenómeno da cópia em contexto Ibérico, Ibero-Americano e Asiático.

Literatura artística e cópia

9h50 – *The Copy: state of the studies, research methods and perspectives*

CARLA MAZZARELLI (Università della Svizzera Italiana)

10h10 – *Modelos europeus na pintura colonial brasileira: o estado da questão*

CLARA HABIB ABREU (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

10h30 – *Copia pictórica y difusión de modelos en la literatura artística del Setecientos: El Viaje de España de Antonio Ponz*

JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA (Universidad de Granada)

10h50 – Debate

11h00 – Pausa

Painel II

Estudos de caso (1552-1640), parte I

11h20 – *Copias de pinturas de la colección real en el reinado de Felipe II (1556-1598)*

ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN (Patrimonio Nacional)

11h40 – *Três placas de cobre com cópias de Spranger e Zuccaro no Museu Nacional de Soares das Reis*

PAULA LEITE SANTOS (Direcção Geral do Património Cultural / Museu Nacional Soares dos Reis)

12h00 – *El Camino del Calvario de Scipione Pulzone. Un laberinto de espejos*

FRANCISCO MONTES GONZALÉZ (Universidad de Granada)

12h20 – *Hans Memling, Jan Brueghel de Velours, Juan Pantoja de la Cruz y los lienzos de Flandes del convento de la Aprobación de Valladolid*

MIGUEL VILLÁN (Museo Nacional de Escultura, Valladolid)

12h40 – Debate

13h00 – Almoço

Painel II

Estudos de caso (1552-1640), parte II

14h30 – *Extractum, ostentación, retrato y recepción: El Santo Sudario de la Catedral de Puebla de los Ángeles (México)*

PATRICIA DÍAZ CAYEROS, PABLO AMADOR MARRERO (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México)

14h50 – *De Palermo a Manila: las copias del miracoloso dipinto de los Siete Arcángeles*

ESCARDIEL GONZÁLEZ ESTÉVEZ (Universidad de Sevilla)

15h 10 – *The Reception and Transformation of Western Devotional Images in Japan: The Reproduction of the Virgen de la Antigua in Seville*

YOSHIE KOJIMA (Sophia University of Tokyo)

15h30 – *Copiando al Escorial: la copia pictórica en los santuarios de la Casa ducal de Medina Sidonia*

EDUARDO LAMAS-DELGADO (Institut Royal du Patrimoine Artistique (KIK-IRPA), Brussels)
ANTONIO ROMERO-DORADO (Universidad de Sevilla, CIHAA)

15h50 – Debate

16h00 – Pausa

16h20 – *O sallam das pinturas do (antigo) Paço Episcopal de Lamego. A cópia como meio de afirmação de gosto, de cosmopolitismo e de poder*

ALEXANDRA FALCÃO (Direcção Regional de Cultura do Norte / Museu de Lamego)

16h40 – *Copias sacras y originales profanos: la colección pictórica del arcediano Domingo de Mendiola en el primer tercio del Seicento en Roma*

RAFAEL JAPÓN FRANCO (Universidad Granada)

17h00 – *Madrid como centro de copiado pictórico durante la fase final de la Unión Ibérica (1621-1640)*

DAVID GARCÍA CUETO (Universidad Granada)

17h20 – *Production and Reproduction of the Royal Image in the Reign of Philip IV*

PETER CHERRY (Trinity College Dublin)

17h40 – Debate

17h50 - Encerramento

Auditório 3, Fundação Calouste Gulbenkian

Painel III

Estudos de caso (1640-1752), parte II

9h30 – *Problemas y enfoques en torno al estudio de la copia pictórica en el ámbito hispanoamericano.*

LUISA ELENA ALCALÁ (Universidad Autónoma Madrid)

9h50 – *Rubens in Repeat, or Colonial Cuzco and the Aesthetic of Sameness*

AARON M. HYMAN (University of California, Berkeley)

10h10 – *Copiar para afianzar la tradición o copiar como un camino a la modernidad. Preguntas sobre la originalidad artística en la pintura novohispana*

PAULA MUES ORTS (ENCRYM, México)

10h30 – Debate

10h40 – Pausa

11h00 – *A abelha e o macaco. Cópia e Imitação na construção da Cultura Visual de Setecentos - O caso de André Gonçalves*

NUNO SALDANHA (IADE)

11h20 – *Caravaggio's copies in Spain*

MARIA CRISTINA TERZAGHI (Università degli Studi di Roma Tre)

11h40 – *A pintura de quadratura luso-brasileira: reflexões sobre a (im)possibilidade de copiar*

GIUSEPPINA RAGGI (Universidade NOVA de Lisboa)

12h00 – *"Para copiá-los e trazê-los sob uma nova composição": Johann Moritz von Nassau-Siegen e a prática da cópia pictórica na circulação de imagens do Brasil (1640-1679)*

RENÉ LOMMEZ GOMES (Universidade Federal de Minas Gerais)

12h20 – Debate

12h40 – Almoço

Painel IV

Investigação laboratorial: execução pictórica, desenho subjacente, preparo, conservação e técnicas de análise

14h30 – *Nada parece verdadeiro que não possa parecer falso – considerações sobre a análise de obras de arte*

ANTÓNIO CANDEIAS (HERCULES/ Universidade de Évora)

14h50 – *Usos do retrato no Renascimento - Copiar para quê?*

PEDRO FLOR (Universidade NOVA de Lisboa / Universidade Aberta)

ANTÓNIO CANDEIAS (HERCULES/ Universidade de Évora)

SÓNIA COSTA (HERCULES/ Universidade de Évora)

SARA VALADAS (HERCULES/ Universidade de Évora)

15h10 – *Caravaggio Copies in New Spain*

CLARA BARGELLINI (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma del México), JOSÉ LUIS RUVALCABA, ELSA ARROY LEMUS, MARCO CARDINALI, MARIA BEATRICE DE RUGGIERI

15h30 – *Copiando a Murillo. Estudios de caso sobre copias y procedimiento de copia pictórica en las series del Ecce Homo*

IVÁN REGA CASTRO (Universitat de Lleida)

15h50 – Debate

16h00 – Pausa

16h20 – *Procedimientos técnicos utilizados para la copia de pinturas durante la Edad Moderna, a partir de los recetarios y tratados del Renacimiento y otras evidencias*

MIQUEL ÀNGEL HERRERO, ISIDRO PUIG (Universitat de Lleida)

16h40 – *Retratos de D. João IV: arte, iconografia e laboratório*

SUSANA VARELA FLOR (Universidade NOVA de Lisboa)

ANTÓNIO CANDEIAS (HERCULES/Universidade de Évora)

SÓNIA COSTA (HERCULES/ Universidade de Évora)

ANA MARGARIDA CARDOSO (HERCULES/ Universidade de Évora)

17h00 – Debate

17h10 – Conferência de encerramento:

A 'Rua da Amargura' de Campelo: história de uma obra-prima da pintura portuguesa, do original às cópias, réplicas, variações e retomas.

VÍTOR SERRÃO (Universidade de Lisboa)

17h40 – Encerramento

Última actualização: 07/10/2016



11 DE OUTUBRO

PAINEL I

Estado da Questão. Projectos de investigação concluídos e em curso sobre o fenómeno da cópia em contexto Ibérico, Ibero-Americano e Asiático. Literatura artística e cópia

9h50 – *The Copy: state of the studies, research methods and perspectives*

CARLA MAZZARELLI (Università della Svizzera Italiana)

The paper aims to provide a discussion on the latest openings of criticism and art history on the subject of copying, especially in painting, in the early modern period, an argument that we have witnessed over the last decade to a real proliferation of studies as demonstrated, among other things, by CIHA conference of 2013 dedicated to *Reproductions in Art*. In the light of the guidelines indicated by recent studies it is proposed, moreover, the goal of providing guidelines on the methods and still open research perspectives: the vocabulary issues (copy/fake/reproduction), the theoretical, esthetic and interdisciplinary approach on the theme of "double", the matter of copy in relation with original (in particular exact copy and creative copy and questions of Connoisseurship) the use of sources and the practices of training, the dissemination of models and the art market systems (modalities, lines, geographies).

| Nota biográfica / Brief academic curricula

Prof.ssa Carla Mazzarelli, Lecturer, Università della Svizzera italiana. Institute for the History and Theory of Art and Architecture, Institute of Italian Studies. She studied history of modern art and museology at the University of Rome 3 and the University of Florence, and received scholarships from the Foundation for the study of art history "Roberto Longhi", the Accademia di San Luca-British Academy, and the Accademia dei Lincei at the Courtauld Institute in London. She obtained a PhD in History and Conservation of works of art and architecture at the University of Rome 3 in 2005. From 2007 to 2009, she was a post-doc researcher and *professore ex cattedra* in History of art criticism in the university of Calabria. She received in 2014 the Research Support Grant of Paul Mellon-Centre for British Art (Yale University). Her studies deal mostly with classical tradition between the 17th and the 19th c. and with the transmission of models and the reproducibility of art during the early modern period. She edited in 2010 the book *La Cópia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*. Among her most recent publications: *La pittura di storia in Italia* (with G. Capitelli, 2008), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità* (with G. Capitelli and S. Grandesso, 2012), *Palazzo Cenci Bolognetti al Gesù. Architettura, decorazione, restauri* (with F. Mercorelli, 2012) and forthcoming in 2016 and 2017 two volumes: *Dipingere in copia (1750-1870). Da Roma all'Europa. I Teorie e pratiche* and *Dipingere in copia (1750-1870). Da Roma all'Europa. II. I Mercati*.



10h10 – Modelos europeus na pintura colonial brasileira: o estado da questão
CLARA HABIB ABREU (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

O estudo da utilização de modelos europeus na pintura colonial brasileira não é propriamente uma novidade para historiografia da arte no Brasil. Ele foi iniciado, aproximadamente, na década de 1940 pelos pesquisadores que colaboravam com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN. Importante foi o papel da *Revista do Patrimônio*, publicação na qual eram veiculados os estudos dos pesquisadores do SPHAN, dentre eles as pesquisas relacionadas ao tema dos modelos internacionais na pintura colonial. Destaco a contribuição do artigo de Luís Jardim "A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas" - no qual a viabilidade da pesquisa sobre o tema foi apontada pela primeira vez - e do artigo de Hanna Levy "Modelos europeus na pintura colonial" que até hoje é referência fundamental para as pesquisas sobre o assunto. No hiato entre a década de 1940 – período no qual tal fenômeno foi descoberto e explorado pela primeira vez – até a contemporaneidade, percebemos um momento no qual tal processo de cópia de modelos europeus foi desvalorizado pela historiografia da arte brasileira. Atualmente, motivado pelos programas de pós-graduação, um renovado interesse recaiu sobre o tema gerando uma eclosão de novas pesquisas com novas abordagens. A proposta de trabalho em questão pretende fazer um panorama das abordagens historiográficas no que diz respeito ao estudo, no Brasil, da cópia de modelos europeus na pintura colonial brasileira, definir o estado da questão e abordar novas perspectivas de pesquisa.

| Nota biográfica

Bacharel e licenciada em Artes pela UFJF. Mestre em História da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ e doutoranda em História da Arte pela UERJ. Pesquisa trânsito de imagens entre Europa e Brasil, assim como, iconografia da Anunciação após o Concílio de Trento. Possui experiência de docência no ensino básico, atuando como professora de artes.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5169278435589514>



**10h30 – Cópia pictórica y difusión de modelos en la literatura artística del Setecientos:
El Viaje de España de Antonio Ponz**

JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA (Universidad de Granada)

El *Viaje de España* de Antonio Ponz (Madrid, Imprenta de Ibarra, 1772-1794) constituye sin duda alguna una de las obras fundamentales de la literatura artística hispana, una monumental visión periegética de los grandes núcleos urbanos de su geografía peninsular ofrecida al lector bajo la forma de un vasto epistolario de 18 tomos. La doble condición del autor como historiador y artista nos brinda una visión singular sobre el arte español de la Edad Moderna desde la erudición, la crítica y la voluntad enciclopedista del Reformismo Ilustrado. El conocimiento del arte europeo, a tenor de su *Viaje fuera de España* (1785), nos muestra además a un personaje de excepcional valía para la apreciación de las copias de los grandes modelos italianos y flamencos, y su difusión, en el horizonte artístico hispano.

El presente trabajo pretende reunir las noticias aportadas por el abate Ponz respecto a la existencia de copias de grandes pintores a lo largo de su extensa obra literaria, así como enjuiciar los datos obtenidos según diversos parámetros: la distribución geográfica, la difusión del gusto artístico, la importancia del mecenazgo, la existencia de centros de producción, las iconografías dominantes, la fortuna de los diferentes modelos.

| Nota biográfica

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada (1995) y profesor titular en dicha universidad desde el año 2000. Su actividad investigadora se ha centrado en la arquitectura, la historia urbana, el arte efímero y la escultura en la Edad Moderna en España.

Ha escrito diferentes monografías sobre arte y arquitectura en los entornos de Baeza y Granada y ha sido miembro de varios proyectos de investigación, entre ellos Copimonaarch: la copia pictórica en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVIII).



PAINEL II

Estudios de caso (1552-1640), parte I

11h20 – *Copias de pinturas de la colección real en el reinado de Felipe II (1556-1598)* ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN (Patrimonio Nacional)

Felipe II reunió una de las colecciones de pintura más importantes de su época, en parte por herencia de sus antepasados, pero sobre todo por su iniciativa propia. A partir de 1559 desplegará estas pinturas sobre todo en el antiguo alcázar de Madrid, el palacio de El Pardo y el Real Monasterio de El Escorial. Su fama hizo que muchos personajes, empezando por su propia familia, desearan copias, especialmente de cuadros religiosos y de retratos. También la alta nobleza que rodeaba al monarca aprovecharía sus estancias en otros palacios para sacarlas, lo que suponía un gran privilegio.

Asimismo, el rey, en ocasiones especiales, recurrirá a copias cuando no podía hacerse con el original. También recibirá algunas copias de pinturas a través de sus agentes por toda Europa y como presentes diplomáticos. En esta comunicación se analizarán también los autores de estas copias, casi siempre ligados al servicio del rey, como el flamenco Miguel Coxcie o el retratista de origen portugués Alonso Sánchez Coello, aparte de otros menos conocidos.

| *Nota biográfica*

Licenciada en Geografía e Historia (Historia del Arte) por la Universidad Complutense de Madrid. Desde enero de 2002 hasta la actualidad ocupa el cargo de Conservadora del Real Monasterio de El Escorial (Patrimonio Nacional). Su investigación se centra prioritariamente sobre el coleccionismo y mecenazgo en la corte de Felipe II y el Monasterio de El Escorial en el siglo XVI.

Actualmente termina su doctorado sobre el Cardenal Granvela (1517-86) como agente artístico para la Casa de Austria.



11h40 – Três placas de cobre com cópias de Spranger e Zuccaro no Museu Nacional de Soares dos Reis

PAULA LEITE SANTOS (Direção Geral do Património Cultural / Museu Nacional Soares dos Reis)

Em 1998 ficou demonstrada a origem de algumas obras de pintura a óleo sobre cobre do Museu Nacional de Soares dos Reis, pelo confronto entre um termo de entrega passado a 4 de junho de 1834 no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e um inventário do antigo Museu Portuense aberto em 5 de janeiro desse ano. Num estudo de conjunto, que passou pela valorização de um documento inédito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, foi possível reconstituir toda a coleção de cobres provenientes do santuário daquele mosteiro afeto à ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho.

Esta linha de investigação tem vindo a desenvolver-se no âmbito do estudo da pintura do séc. XVII nos museus do Porto e aqui levanta-se a hipótese de ter sido a dedicação a S. Francisco de uma capela-oratório (anterior à última reforma do santuário) o fio condutor da iconografia dominada pela Vida de Cristo e da Virgem.

Recentemente foi possível avançar com certas classificações onde se demarcam pela sua complexidade as três cópias em análise. Duas placas com a Adoração dos Pastores e A Visitação relacionam-se com a presença de artistas neerlandeses em Praga: cada uma a seu modo segue um desenho dado a gravar a Jan Muller por Bartholomeus Spranger, o chefe-de-fila do maneirismo na corte de Rodolfo II. Por sua vez, uma terceira placa reproduz o milagre do túmulo vazio do fresco da Assunção de Santa Trinità dei Monti por Taddeo Zuccaro (concluído pelo seu irmão Federico). A abordagem deixa em aberto algumas lacunas, mas as relações agora estabelecidas com modelos parece interessar ao estudo da irradiação de pintura sobre cobre no noroeste peninsular.

| Nota biográfica

Doutorada em História de Arte pela Universidade de Santiago de Compostela com a dissertação *Marcas do Tempo. Ensaio sobre Pintura de mestres de Antuérpia nos Museus do Porto* (2011) e grau de suficiência investigadora com *A fase portuguesa de Jean Pillement (1728-1808)*. Mestre em Museologia pela Universidade Nova de Lisboa com tese publicada sobre a *Coleção Allen* (1997). Pertence à Direção Geral do Património Cultural / Museu Nacional Soares dos Reis.



**12h00 – *El Camino del Calvario de Scipione Pulzone. Un laberinto de espejos*
FRANCISCO MONTES GONZALÉZ (Universidad de Granada)**

En el año 2012 el profesor Antonio Vannugli dio a conocer una interesante pintura en un anticuario de Milán que recoge el tema iconográfico de la subida de Cristo al monte Calvario. Tras una compleja tarea de documentación, este especialista concluyó que se trataba de una obra realizada hacia el año 1580 por el italiano Scipione Pulzone "Il Gaetano". Para ello se sirvió del testimonio aportado por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* donde narra el trasiego de la pieza desde su ejecución por orden del virrey de Sicilia Marcantonio Colonna hasta su traslado a Madrid con destino al secretario Mateo Vázquez de Leca, y finalmente su llegada a Sevilla en 1607 como parte de la herencia de su sobrino. También Vannugli aportaba una carta inédita en la que el cardenal Fernando de Medici mandaba al mismo autor la ejecución de una copia para su colección particular. Al año siguiente, la Galería Caylus de Madrid adquirió procedente de un palacio sevillano otra versión de la misma, que fue vinculada por algunos estudiosos con la perteneciente a Vázquez de Leca, relegando la pieza milanesa al encargo del purpurado florentino. Recientemente ha sido localizada en un anticuario de Sevilla una tercera réplica inédita que, una vez sometida a los correspondientes análisis y estudios, se atribuye también al maestro italiano. Junto a ésta cabría sumar otros tres ejemplares desconocidos hasta el momento que presentan ciertas disparidades, uno en la iglesia de San Hermenegildo de Sevilla, otro en el real monasterio de la Encarnación de Madrid y el último en la catedral de Burdeos. A partir del material catalogado, el objetivo de esta comunicación será reflexionar en torno a los originales y a las copias existentes calibrando la posible producción seriada de esta aclamada composición en el taller de Pulzone, así como el impacto originado en los círculos artísticos de la época.

| Nota biográfica

Es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Su línea de investigación abarca el estudio de la cultura virreinal americana a través de la iconografía devocional y las representaciones del poder. Cuenta con numerosas aportaciones científicas, entre las que destaca el libro *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*.



12h20 – Hans Memling, Jan Brueghel de Velours, Juan Pantoja de la Cruz y los lienzos de Flandes del convento de la Aprobación de Valladolid.

MIGUEL VILLÁN (Museo Nacional de Escultura, Valladolid)

En 1604 llega a Valladolid, por entonces sede de la corte, la beata Magdalena de San Jerónimo con la intención de fundar un convento en donde acoger y reformar a las mujeres “pecadoras”. Para ello contaba con el apoyo de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, a quien había servido en la corte de Bruselas. En su equipaje, junto con un impresionante lote de reliquias obtenidas esencialmente en Colonia y otras ciudades alemanas, venían un par de lienzos de especial importancia, seguramente donados por la archiduquesa. Uno de ellos, “*Las tentaciones de San Antonio Abad*”, es obra de Jan Brueghel de Velours, y el otro, de un autor flamenco desconocido, representa el “*Martirio de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes*”. Ambos lienzos fueron del agrado de la reina Margarita de Austria y por ello copiados con todo detalle por el pintor real Juan Pantoja de la Cruz con destino al Oratorio del palacio real.

Con el tiempo los lienzos originales, entregados al convento de la Aprobación de Valladolid, fueron desamortizados y pasaron en el siglo XIX a las colecciones del Museo Nacional de Escultura. Por su parte el rastro de las réplicas realizadas por Pantoja se había perdido hasta hace unas décadas cuando se localizó en una colección particular alavesa la del “Martirio de Santa Úrsula”; de la otra nada se sabe pero recientemente ha aparecido en una colección privada francesa una réplica que si bien no puede identificarse con la documentada de Pantoja, es muy posible que se pueda atribuir a su producción, presentando además una singular variación al convertir la escena diurna en un “nocturno”.

Igualmente en esta comunicación se plantea la posibilidad que el lienzo original del “Martirio de santa Úrsula” sea en realidad una copia, realizada en el entorno de los pintores de la corte de Bruselas en los primeros años del siglo XVII, de una tabla flamenca de finales del siglo XV, hoy desconocida, realizada en el entorno de Hans Memling.

| Nota biográfica

Miguel Ángel MARCOS VILLÁN (La Coruña, 1965), licenciado en la Universidad de Valladolid, es desde 1993 Conservador del Museo Nacional de Escultura de Valladolid en su Departamento de Colecciones. Ha participado en la realización de diversas exposiciones organizadas por el propio museo y es autor de diversos textos sobre pintura y escultura de los siglos XV al XVIII, artes decorativas y artesanos.



Painel II

Estudos de caso (1552-1640), parte II

14h30 – *Extractum*, ostentación, retrato y recepción: *El Santo Sudario* de la Catedral de Puebla de los Ángeles (México)

PATRICIA DÍAZ CAYEROS, PABLO AMADOR MARRERO (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México)

El Santo Sudario de la Catedral de Puebla se encuentra entre las pinturas en las que más tempranamente aparece retratada la célebre reliquia de Cristo que poseyeron los duques de Saboya. Entre sus particularidades se encuentra el hecho de no representar tan solo la Sabana Santa sino también el momento de su Ostentación, un ritual que se difundió sobre todo a partir de estampas grabadas. Además, incluye el retrato de quien fuera su propietario al momento de dicha reproducción -el duque Carlos Manuel I de Saboya. Por último, porta una leyenda que explicita que esta sarga, llegada a la catedral en 1595, fue tocada al preciado lienzo original un año antes: el 8 de abril de 1594. Se trata de una notable obra de gran formato, pintada al temple sobre un fino tejido de tafetán de lino, donada por Benito Bocardo, un comerciante de origen italiano asentado en la cercana villa de Atlixco. A pesar de su indiscutible importancia, había sido apenas mencionada en la bibliografía hasta que, en el año 2015, presentamos un primer acercamiento monográfico hacia la misma en un coloquio organizado por la Universidad de Valencia en España. Con el objetivo de profundizar en dicha investigación, nos interesa volver a la pieza con la información recabada en el último año. En particular, proponemos centrarnos en el artífice de la pintura y en la recepción que esta particular copia tuvo en el ámbito poblano y novohispano. No tenemos una obra similar en otras catedrales del virreinato; sin embargo, contamos con varias versiones del tema en la región poblano-tlaxcalteca. Esto nos permitirá mejor ubicar el lugar que esta copia tiene en el marco de la proliferación de reproducciones que se dieron a partir del siglo XVI.



| **Nota Biográfica**

Pablo Amador Marrero, Doctor en Historia del Arte e investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México en su sede de Oaxaca. Es autor de múltiples publicaciones, además de participante en congresos nacionales e internacionales: España, Estados Unidos, Argentina, Brasil y Francia, entre otros. Sus líneas de investigación se centran en los diferentes acercamientos que desde la historia del arte se pueden hacer hacia la escultura virreinal. Entre ellos, presta especial atención a los campos de materialidad y relaciones Europa-América, referentes en los que se apoya para el conocimiento pormenorizado de los ejemplos en estudio y su proyección en la nueva historiografía artística. Entre sus últimos estudios han de señalarse temas como intercambio artístico, inventario y catalogación del patrimonio oaxaqueño, además de los estudios de obras de origen americano que se conservan en Europa y Perú.

Patricia Díaz Cayeros, Doctora, maestra y licenciada en Historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (2004), el *Courtauld Institute of Art* (Londres, Inglaterra) (1997) y la *Universidad Iberoamericana* (1995), respectivamente. Actualmente es investigadora definitiva, titular "A" de tiempo completo, en el *Instituto de Investigaciones Estéticas* de la *Universidad Nacional Autónoma de México* con una antigüedad de 15 años y forma parte del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Conacyt. Asimismo, es docente en el programa de posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus investigaciones giran en torno al arte religioso novohispano (siglos XVI-XVIII); en particular, la escultura devocional, la imagen sagrada y el mobiliario litúrgico dentro de sus contextos ornamentales, funcionales o rituales y de sus respectivos espacios de culto. Entre los años 2009 y 2011 fue responsable del Proyecto *Bajo el Signo de Proteo: la escultura en la Nueva España. Disciplinas en pos de herramientas para el estudio de imágenes versátiles* que permitió la consolidación del "Seminario de Escultura Novohispana" con sede en el IIE. Entre sus publicaciones, se encuentra: *Ornamentación y ceremonia. Cuerpo, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla*, UNAM-IIE, 2012.



14h50 – De Palermo a Manila: las copias del miracoloso dipinto de los Siete Arcángeles
ESCARDIEL GONZÁLEZ ESTÉVEZ (Universidad de Sevilla)

El miracoloso dipinto dei Sette Angeli, descubierto en una capilla de Palermo en 1517, fue copiado en pale d'altare y estampas por comisión de importantes personajes: en Sicilia, el vicario Tommaso Bellorusso y el virrey Pignatelli; y desde Roma por el sacerdote Antonio Duca y la Compañía de Jesús. El hallazgo milagroso del mural de época bizantina, incentivaron el encargo de estas copias ante el temor de una desaparición del original que, finalmente, se produjo antes de que terminara el siglo. De todo ello, hoy solo se conservan dos grabados: el publicado en 1594 en la obra de Duca Septem principum angelorum (Nápoles), que es anterior al célebre de J. Wierix (ca. 1610), además de constituir su modelo. No fue el del antuerpiense, como se ha venido repitiendo desde Mâle, el responsable de la difusión del culto, sino el grabado italiano incluido en el opus de Duca, mencionado por tratadistas posteriores desde Zaragoza hasta Manila. En 1711 el jesuita Andrés Serrano, ordena una nueva copia al grabador Gregorio Fossman para incluirla en su tratado, activando su redifusión dieciochesca en el Nuevo Mundo, especialmente en el virreinato peruano, como evidencian los ejemplares en Lima y Buenos Aires. La copia de este arquetipo conjunto de la iconografía heptangélica, la más ampliamente difundida; pero también otras copias pictóricas implementadas en América, hacen de este un estudio de caso idóneo para abordar la transferencia, recepción y circulación de la copia en la monarquía hispánica.

| Nota biográfica

Profesora Sustituta Interina, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla (Mención Internacional, 2014). Máster en Estudios Americanos por la Universidad de Sevilla (2014). Becas: de Formación de Personal Docente e Investigador (2010-2015); Iberoamérica Jóvenes Profesores e Investigadores (2015), ...Estancias de investigación: Italia (Università degli Studi di Palermo), México (UNAM, U. Iberoamericana), Perú (PUCP), Chile (PUC), Bolivia (Archivo Nacional), Filipinas (University of Asia and Pacific) (desde 2008 hasta la fecha). Participación como ponente en Congresos, Jornadas, Seminarios o Conferencias en España, Reino Unido, Portugal, América y Asia. Publicaciones sobre imagen religiosa en el espacio hispánico durante la Edad Moderna (estudios iconográficos, angelología; tauromaquia en la América barroca), en revistas y capítulos de libro. Proyectos de investigación: Spanish Italy and the Iberian Americas (U. Columbia-Getty Foundation); Copimonarch. La copia en la monarquía hispánica, siglos XVI-XVIII; Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico. Espacio, prácticas y percepción (UNAM, México); Memoria, ritualidad e iconografía de Santiago Apóstol en Chile (Pontificia Universidad Católica de Chile).



**15h 10 – *The Reception and Transformation of Western Devotional Images in Japan: The
Reproduction of the Virgen de la Antigua in Seville***
YOSHIE KOJIMA (Sophia University of Tokyo)

In the period of Christian missionary activity in Japan, from the middle 16th century until the 1630s, several copies—mainly in prints—of important devotional images of the Catholic Church were brought from Europe, and they played an important role in the process of conversion.

After taking a brief look at these religious and artistic circumstances, the conference paper would focus on the reproduction of the *Virgen de la Antigua* from the Seville Cathedral in regard to two main issues: First, the reproductions and reinterpretations of the *Virgen de la Antigua* executed by Japanese disciples of Giovanni Cola, an Italian Jesuit painter who founded a “seminary” for painters in Japan. Second, the drastic transformation of the Virgin’s image by Crypto-Christians (Kakure-Kirishitan) who tried to preserve their faith in an absolutely isolated condition during the persecution of Christians after the decisive ban on Christianity by the Tokugawa Shogunate in the 1630s.

| *Nota biográfica / Brief academic curricula*

Yoshie Kojima (BA and MA, History of Art, Waseda University, Tokyo; PhD. Scuola Normale Superiore di Pisa) is an Associate Professor at the Department of History of Sophia University of Tokyo. Her main areas of research are the reception of Western art in Japan during the 16th-17th centuries, and the Romanesque and Gothic art of Northern Italy. Her publications include “Reproduction of the Image of Madonna *Salus Populi Romani* in Japan,” in *Between East and West: Reproductions in Art* (Cracow 2014), and the book *Storia di una cattedrale: il Duomo di San Donnino a Fidenza* (Pisa 2006).



15h30 – Copiando al Escorial: la copia pictórica en los santuarios de la Casa ducal de Medina Sidonia

EDUARDO LAMAS-DELGADO (Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels IRPA/KIK)

ANTONIO ROMERO-DORADO (Universidad de Sevilla)

En septiembre de 1598, Alonso Pérez de Guzmán (1550-1615), VII duque de Medina Sidonia, acababa de asistir en el Real Monasterio de El Escorial a los funerales del rey Felipe II. Allí tuvo la ocasión de admirar tanto el retablo mayor de la basílica como las esculturas orantes del rey y de su padre el emperador y de sus familiares. Lo que allí observó hubo de transformar el mausoleo de sus padres en el monasterio de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda, pero también marcará la decoración de los santuarios de la Caridad y la iglesia de la Merced Descalza de Sanlúcar que él y su hijo el VIII duque (1579-1636) levantaron para albergar sus respectivas sepulturas. Pero el modelo del Escorial también hubo de dejar una profunda huella en el Monasterio de San Isidoro del Campo, el santuario que hasta entonces había sido el lugar de enterramiento de la Casa ducal. Para la decoración de una parte importante de estos espacios, ambos duques de Medina Sidonia, a pesar de ser los señores territoriales más ricos y más poderosos de la Península Ibérica, parece que privilegiaron la copia pictórica. En esta comunicación analizaremos el papel de esas copias y trataremos de avanzar una serie de hipótesis para explicar este fenómeno.

| Nota biográfica / Brief academic curricula

Eduardo Lamas-Delgado is an art historian and a scholar librarian at the Royal Institute for Cultural Heritage (IRPA-KIK), in Brussels. He obtained his Master degree at the Université de Paris IV-Sorbonne. As part of his Ph-D dissertation, he is preparing the catalogue raisonné of the Spanish baroque painter Francisco Rizi (1614-1685) under the supervision of Pr. Dr. Manuel Couvreur in Université Libre de Bruxelles (ULB). Between his research work at IRPA-KIK he is also working on an inventory of Spanish paintings in Belgian public collections. His research focuses on baroque Spanish painting and drawing, particularly around the court artists in Madrid, but his current interests are also directed towards the study of artistic relations between Spain, Latin America and the Low Countries, and particularly on Flemish painters working in Andalucía during the 17th Century.

Antonio Romero-Dorado is an art historian and a member of a research group based in the University of Seville, which aim is the study on the History of Architecture in Andalusia. He is currently completing his doctoral dissertation on the "Palatine Church of the Dukes of Medina Sidonia." His research interests focus on artistic patronage and forms of representation of power through art during the Middle Ages and Modern Age, with a special interest in the House of Medina Sidonia and its ducal court, the town of Sanlúcar de Barrameda. He is president-founder of the CECONOCA (Centro de Estudios de la Costa Noroeste de Cádiz) and he works as a teacher for the Regional Government of Andalusia since 2006.



16h20 – O *sallam* das pinturas do (antigo) Paço Episcopal de Lamego. A cópia como meio de afirmação de gosto, de cosmopolitismo e de poder

ALEXANDRA FALCÃO (Direção Regional de Cultura do Norte / Museu de Lamego)

Instalado num palácio Setecentista que foi residência episcopal, o Museu de Lamego conserva um núcleo de pintura europeia remanescente da coleção do antigo paço. Com exemplares datáveis entre os séculos XVII e XVIII, constitui um importante testemunho do esforço reformista dos sucessivos prelados na renovação artística desse espaço, que teve nos magníficos D. Luís de Sousa (1670-1677) e D. Manuel de Vasconcelos Pereira (1773-1786) os protagonistas.

Partindo dos exemplares que ornavam o salão de pinturas e que inequivocamente são cópias de obras originárias dos mais importantes centros de produção barroca europeia, como a Itália e a Flandres, representados pelos pintores Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato (1609-1685), Francesco Trevisani (1656-1746), Sebastiano Conca (1680-1764), Agostino Masucci (1691-1758), Christian Berentz (1658-1722) e os irmãos Pieter (1657-1720) e Jan Frans van Bloemen (1662-1749), a nossa comunicação procura explorar o fenómeno da cópia pictórica, como marca distintiva de bom gosto e de estatuto dos seus possidentes, que tinha como referente as igrejas e os palácios romanos.

Do mesmo modo, abordaremos a cópia como reflexo de uma normalização de cenários, à luz de determinados códigos de conduta e sociabilidade inerentes ao múnus episcopal, de que a abundante literatura moderna dava eco.

| Nota Biográfica

Licenciada em História da Arte e pós-graduada em Museologia e Educação, é técnica do Museu de Lamego, no serviço de Investigação e Curadoria. Tem participado em diversos colóquios, congressos e publicações, que decorrem do seu interesse nos domínios da História da Arte, do Património, da Educação e da Museologia, este último enquanto palco privilegiado de articulação entre os anteriores.



16h40 – Copias sacras y originales profanos: la colección pictórica del arcediano Domingo de Mendiola en el primer tercio del Seiscento en Roma

RAFAEL JAPÓN FRANCO (Universidad de Granada)

En esta intervención se presentan los avances conseguidos hasta la fecha sobre el estudio del inventario de las pinturas del arcediano Domingo de Mendiola. Fechado en Roma en 1633, fue redactado con la intención de traer a España la colección de treinta y ocho piezas que se encontraban en la residencia del arcediano de Zamora en el barrio de Sant'Andrea delle Fratte. De entre ellas, en esta ocasión, se da a conocer el análisis de las copias de carácter religioso, a través de las cuales se puede advertir la predilección hacia los nuevos modelos concebidos en la Roma del primer tercio del siglo XVII.

Además, se presentan dos obras originales de temática profana –un bodegón y una escena mitológica–, que por lo inusual de su iconografía permiten formular una hipótesis sobre sus actuales paraderos.

Los datos obtenidos permiten también ofrecer una reflexión sobre la concepción de la copia de obras religiosas en el ámbito hispano, como adaptación de la tendencia italiana en la Edad Moderna. En este sentido, se subraya el importante papel que la comunidad de religiosos españoles jugó en Roma y, como parte integrante de la misma y a modo de ejemplo, se aporta las primeras notas biográficas de Domingo de Mendiola.

| Nota biográfica

Doctorando y becario FPU de la Universidad de Granada. Tesis en proceso de investigación: *La recepción de la pintura italiana en la escuela barroca sevillana*, dirigida por el profesor D. David García Cueto y el doctor D. Gabriele Finaldi; Becario de la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi en el año 2015; Miembro Investigador y webmaster del proyecto I+D "Copimonarch. La copia pictórica en la Monarquía Hispánica, siglos XVI-XVIII".



17h00 – Madrid como centro de copiado pictórico durante la fase final de la Unión Ibérica (1621-1640)

DAVID GARCÍA CUETO (Universidad Granada)

En la última etapa en la que Portugal y España permanecieron unidos bajo una misma corona, la capital de los territorios ibéricos, Madrid, ya se había consolidado como un centro artístico de primer orden, en el que los procesos de copiado pictórico alcanzaron un amplio desarrollo. Al mismo tiempo, la presencia de copias en las colecciones cortesanas tuvo una notable presencia. La demanda precedente de copias de maestros vénetos, como Tiziano o los Bassano, se vio confirmada en aquellos años, en los que surgió un nuevo interés por el copiado de artistas del Seicento como Ribera o Artemisia Gentileschi. Al mismo tiempo, los pintores del rey participaron en la creación y difusión de la imagen oficial del nuevo monarca Felipe IV, proceso en el que jugó un papel fundamental Diego Velázquez. El prestigio de las colecciones madrileñas también alcanzó un nuevo eco europeo a través de prestigiosos copistas extranjeros, como el mismo Pedro Pablo Rubens.

| Nota Biográfica

Profesor titular de Historia del Arte de la U. de Granada. Ha dedicado sus principales esfuerzos investigadores al estudio de las relaciones artísticas entre España e Italia en el siglo XVII. En la actualidad dirige el proyecto I+D Copimonarch. La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII) [HAR2014-52061-P. Ministerio de Economía e Innovación, Gobierno de España].



17h20 – Production and Reproduction of the Royal Image in the Reign of Philip IV

PETER CHERRY (Trinity College Dublin)

This paper considers the typology and functions of reproductions of Velázquez's royal portraits at different points in his career. Velázquez's working practices included the creation of autograph replicas and the employment of assistants responsible for the dissemination of his prototypes. These reproductions were important tools in codifying and controlling the royal image of Philip IV created by the master, and projecting the royal likenesses throughout Spain, the empire, and the European courts.

Stylistic analysis and technical examination can determine more precisely the activities of Velázquez's workshop, and digital technology can be employed to help to determine methods of reproduction. However, this investigation does not limit itself to questions of connoisseurship. Velázquez's assistants enjoyed some latitude in the production of portrait variants of different members of the royal family. Juan Bautista Martínez del Mazo (c.1611-1667) is the most important of these and was the best emulator of Velázquez's stylistic "brand", something which endowed his portraiture with a special status in the period. The responses to Velázquez's portraits by painters outside of his jurisdiction and beyond the palace walls also offer a commentary on the role of the originals.

A broader view of Velázquez's responsibilities as royal painter in forging the imagery of the reign and the role of his studio in this respect will allow for a more meaningful discussion of the significance in different spaces of the entire range of royal portraits which were produced during the reign of Philip IV.

The present writer's interest in this area derives from current research towards a monograph on Velázquez as Portraitist for Yale University Press.

| *Brief academic curricula*

Associate Professor, History of Art, Trinity College Dublin, desde 1990; Fellow de Trinity College Dublin desde 2003. Sus investigaciones se han centrado en la historia del bodegón, la pintura sevillana, y Velázquez. Ahora prepara una monografía sobre Velázquez retratista para la editorial Yale University Press.

Entre sus publicaciones recientes se destacan: "The Fabric of Sainly Proof: Leocadia of Toledo from Orrente to Calderón", con Arantza Mayo, *Bulletin of Spanish Studies*, September 2016, pp. 1-32, publicación online; "Justino de Neve: life and work", en Museo Nacional del Prado, Madrid; Fundación Focus, Sevilla; Dulwich Picture Gallery, London, Murillo and Justino de Neve: the Art of Friendship, ed. Gabriele Finaldi, 2012-13; "Face to face with a new Velázquez portrait", *Ars Magazine*, 4, (12), 2011, pp. 54-65; In the Presence of Things. Four Centuries of European Still-Life Painting, con John Loughman y Lesley Stevenson, Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon, 2010; "Juan Bautista Martínez del Mazo, copista" in *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, actas de congreso, ed. Benito Navarrete Prieto, Seville, Centro Velázquez, Fundación Focus-Abengoa, 2008, pp. 250-57; Luis Meléndez. *Still-Life Painter*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2006.



12 DE OUTUBRO

Painel III

Estudos de caso (1640-1752), primeira parte

9h30 – *Problemas y enfoques en torno al estudio de la copia pictórica en el ámbito hispanoamericano.*

LUISA ELENA ALCALÁ (Universidad Autónoma Madrid)

La historiografía de la copia pictórica en el ámbito hispanoamericano es escasa pese a contar con múltiples noticias y no pocas copias identificadas en iglesias y museos a lo largo de la geografía continental. Se trata por tanto de un tema prácticamente invisible pese a la omnipresencia de copias. Esta ponencia analiza algunas de las cuestiones que pueden ayudar a entender el actual estado de la cuestión. Al mismo tiempo, se esboza una clasificación de las copias pictóricas que circularon desde Europa hacia América - su razón de ser - así como de los diversos procesos de recepción local en los virreinos. Tras esta aproximación sistemática al tema yace el deseo de investigar hasta qué punto es distinto el fenómeno de la copia pictórica en el ámbito hispanoamericano del europeo. ¿Se trata de una historia compartida? ¿O existen parámetros y condicionantes distintivos? Y si es así, ¿cuáles son?

| *Nota biográfica*

Profesor titular del Departamento de Historia y Teoría del Arte en la UAM. Ha investigado y publicado sobre diversos temas relacionados con la pintura y las imágenes de culto en Hispanoamérica, con especial atención a temas relacionados con México, los siglos XVII y XVIII, y la Compañía de Jesús.



9h50 – *Rubens in Repeat, or Colonial Cuzco and the Aesthetic of Sameness*

AARON M. HYMAN (University of California, Berkeley)

This talk stems from a larger project that examines print circulation in the Spanish Empire, and explores “copies” after Peter Paul Rubens in New Spain and Peru. Every single church in Cuzco contains at least one painting indebted to Rubens. The majority of these compositions are repeated, or exist as copies, in various churches across the space of the city.

In this talk, I will present this corpus and trace how such a dense web of copies came to exist; I will chart the prints’s movement across the Atlantic and through local artistic workshops contracted to create paintings according to these prints; and I will analyze understudied artistic contracts that commissioned copies of other works of art—paintings and sculptures—within the city. My research demonstrates that commissioning artists to duplicate an already extant work was common practice in colonial Cuzco; over fifty percent of the artistic contracts from 1650-1750, the temporal focus of this paper, specify production in this way. Yet as paintings began to be copied from other paintings, they lost their connection to the prints that had originally facilitated their existence, and thereby became disassociated from their European origins entirely.

In turn, this talk pivots between the global and the local. I argue that Cuzco’s “aesthetic of sameness” presents a challenge to how art history and post-colonial studies have conceived of the European copy in colonial contexts. These fields have worked to find signs of local resistance to “the European” by attending to differences—most often iconographic—between European models and their local adaptations. I suggest, instead, that the very practice of precise and repetitive copying in Cuzco itself paradoxically functioned to resist Europe’s hegemony, whether this was the intended outcome or not. Through literal and insistent copying, a given composition no longer referred back to a European original, but instead existed within a local intertextual web of pictorial replication. Rubens was made Andean, was localized into a Peruvian pictorial idiom, not through the addition of fantastical local iconographies or details, but instead through pervasive replication. This paper thereby argues that “slavish” copying paradoxically has the power, when done in extreme repetition, to strip or resist Europe’s claims to origin and invention.

| *Nota biográfica / Brief academic curricula*

Aaron M. Hyman is a PhD candidate in the History of Art department at the University of California, Berkeley and currently the Andrew W. Mellon pre-doctoral fellow at the Center for Advanced Study in the Visual Arts (Washington, DC) and a Mellon Fellow in Critical Bibliography at Rare Book School (University of Virginia). He is completing a dissertation entitled “Rubens in a New World: Prints, Authorship, and Transatlantic Intertextuality” and his recent publications have appeared in *Representations*, *Colonial Latin American Review*, and *Oxford Bibliographies*.



**10h10 – Copiar para afianzar la tradición o copiar como un camino a la modernidad.
Preguntas sobre la originalidad artística en la pintura novohispana
PAULA MUES ORTS (ENCRYM, México)**

Me interesa abordar, por medio de ejemplos de caso concretos, dos distintas maneras en que en la pintura novohispana particularmente de la primera mitad del siglo XVIII, se realizaron copias pictóricas, en mi opinión con intencionalidades diferenciadas. Por un lado los artistas locales copiaron escenas creadas en la misma Nueva España, lo que garantizaba la transmisión de una tradición local, y seguramente consolidaba el prestigio de ciertos grupos de artistas. Por otro, algunos de los mismos artífices hicieron copias de obras europeas que los vinculaban con gustos modernos y un lenguaje plástico innovador para ellos. En ambos polos los artífices del pincel solían realizar ciertas adaptaciones y modificaciones para adecuar las obras a sus intenciones discursivas o devocionales, de paso aportando un cierto estilo local.

En algunos casos fueron grabados europeos los que proporcionaron elementos compositivos a un primer intérprete pictórico virreinal. La obra resultante más tarde fue copiada también, habiendo indicios suficientes para asegurar que los artífices se basaron en las pinturas realizadas por sus pares y no en los grabados. ¿Se podrían considerar esas obras como originales respecto a las otras? En el otro extremo en ocasiones no se conocen estampas coetáneas, por lo que es casi seguro que circularan pinturas europeas que los artífices locales replicaron de manera constante.

Indagar acerca de estas distintas formas de abordar "originales", "réplicas" o "copias adaptadas", ayudará a restituir parte de la complejidad de la creación pictórica novohispana y su recepción social, que se estrechan al punto de ser incompletas o erróneas, cuando sólo se identifican las piezas como "carentes de originalidad", y por lo tanto menos valiosas.

| Nota biográfica

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México y asesora de historia en los Seminarios taller de restauración en Escultura Policromada y Pintura de Caballete, y profesora de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (INAH). Es autora libros, capítulos y artículos, sobre el arte pictórico de los siglos XVII. Y XVIII.



11h00 – *A abelha e o macaco. Cópia e Imitação na construção da Cultura Visual de Setecentos - O caso de André Gonçalves*
NUNO SALDANHA (IADE)



11h20 – *Caravaggio's copies in Spain*

MARIA CRISTINA TERZAGHI (Università degli Studi di Roma Tre)

Soon after 1606 Caravaggio's paintings started being copied by a number of artists fascinated by his style. Some of these copies arrived in Spain in the second decade of Seventeenth Century and contribute to spread Caravaggio's manner in the country influencing Spanish Painter such as the original. The first part of lecture focuses on the meaning of Caravaggio's copies, their practice, market and patronage. The second part aims to analyze the most ancient copies after Caravaggio which arrived in Spain trying to understand in which way they can help us in understanding Caravaggio's oeuvre and his fortune in Europe.

| *Nota biográfica / Brief academic curricula*

Maria Cristina Terzaghi is associated professor in History of Modern Art at University of "Roma Tre" and member of the scientific committee of Museo di Capodimonte in Naples (appointed by the Italian Ministry of Fine Arts in 2016). She graduated in Milan, Università Cattolica "Sacro Cuore" (1990) and postgraduated in History of Art (1994). She got involved in the most important exhibitions about lombard painting in XVII century, studying the painters: Giuseppe Vermiglio (1996; 2000; 2010), Daniele Crespi (1996), Tanzio da Varallo (2000; 2014), Cerano (2005), Simone Peterzano (2012; 2015), above all. Her researches on North-Italian Caravaggism lead to the PhD thesis about bankers' art patronage during the first decades of XVII century (Roma, Università La Sapienza, 2004). She won "Erminia Bretschneider per la storia dell'arte" prize, publishing the monograph *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa* (2007). She also published many issues around the protagonists of Roman artistic culture in early Seventeenth Century: Giuseppe Cesari d'Arpino (2002; 2012; 2015), Carlo Saraceni (2002), Pietro and Gian Lorenzo Bernini (2003), Orazio Borgianni (2009), Giusto Fiammingo (2009), Giovanni Baglione (2009), Ottavio Leoni (2010; 2014), and his father Ludovico (2014), Louis Finson (2013); Artemisia Gentileschi (2014) and particularly Caravaggio (2004; 2005; 2008; 2010; 2015; 2016). She curated the exhibitions *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura di primo Seicento a Napoli* (Naples, 2014); *Giuditta e Oloferne di Louis Finson* (Naples 2013); *Caravaggio. Mecenati e pittori* (2010). She got involved in many international conferences. She got a research grant from University of Teramo (2004-2008) and studied the neapolitan painter Paolo Finoglio, publishing essays about Battistello Caracciolo (2010) and Baldassarre Aloisi called Galanino (2010). She also got the Francis Haskell Memorial Fund 2013 for a research about Charles I Stuart's taste for Italian Painting. She was Art Historian at Italian Ministry for Fine Arts (2000-2010) and in the last years she has been working work as an art journalist for important Italian newspapers and magazines, as well.



11h40 – A pintura de quadratura luso-brasileira: reflexões sobre a (im)possibilidade de copiar

GIUSEPPINA RAGGI (Universidade NOVA de Lisboa)

A *quadratura* é um género pictórico *sui generis*: não pode ser transportada e deve ser adaptada ao espaço arquitectónico e à tipologia dos tectos. Isto condiciona as condições de partida dos processos criativos, cujas dinâmicas se diferenciam da produção da azulejaria ou da pintura de cavalete. Assim, a quadratura torna-se âmbito de experimentação e reinvenção peculiar.

A origem não-ibérica da pintura de quadratura permite avançar um olhar comparativo sobre a difusão deste género pictórico no Novo Mundo, onde o Brasil colonial sobressai por quantidade e qualidade.

A comunicação focará em dois estudos de caso. O primeiro é relativo à pintura do tecto da igreja de São Roque em Lisboa. A nova datação (1586-1588) coloca esta obra no panorama da vanguarda experimental, sendo um *unicum* na Europa da época fora dos territórios italianos. O contexto profundamente ligado aos primeiros anos da união ibérica permite reflectir sobre o uso dos modelos italianos, nomeadamente o da igreja veneziana da *Madonna dell'Orto*, e sobre a peculiaridade do gosto dos encomendantes portugueses e luso-espanhois. Esta peculiaridade ajuda a explicar o segundo estudo de caso relativo à explosão da pintura de quadratura em Salvador da Bahia entre 1688 e 1755.

Em Salvador da Bahia, entre 1688 e 1694, desencadeou-se um debate sobre a quadratura que interligava diretamente a capital do Estado da Bahia com Roma e os modelos de Andrea Pozzo, demonstrando autonomia e originalidade da cidade colonial em relação às dinâmicas artísticas vigentes a Lisboa em finais do século XVII. Entre 1735 e 1755 a actividade do quadraturista português António Simões Ribeiro em Salvador determinou o início de um fenómeno artístico de proporções e duração invulgares. A relação entre os modelos italianos, a quadratura portuguesa e as pressupostas “cópias” brasileiras revela o alto grau de reinvenção e inovação atingido pela arte da quadratura no Brasil colonial.

Em conclusão, a comunicação lançará um desafio: porque, face à actividade dos mais afamados quadraturistas italianos em Madrid (Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli entre 1658 e 1662), não se registrou nos territórios coloniais hispano-americanos o mesmo impacto da quadratura que se produziu no Brasil? A comunicação não pretende responder a esta pergunta tão complexa. Aspira, porém, a frisar uma peculiar propensão da cultura portuguesa pelos saberes arquitectónicos, que a diferencia da cultura espanhola e que se reflecte nas dinâmicas artísticas americanas.



|Nota biográfica

Doutora em história da arte (2005) pelas Universidades de Bolonha (Itália) e Lisboa (Portugal). Desde 2009 é investigadora integrada do Centro de História d'Aquém e d'Além-Mar da Universidade Nova de Lisboa. É coordenadora científica do projeto europeu Marie Curie Actions - IRSES *Bahia 16-19*. Seu campo de investigação abrange a arquitetura colonial de Salvador da Bahia, a pintura de quadratura italiana e a sua difusão, a obra de Filippo Juvarra e os teatros régios de época joanina, o mecenatismo da rainha consorte Maria Ana de Áustria. Autora de numerosos ensaios sobre esses assuntos, destacam-se o catálogo da exposição *Ilusionismos. Os tetos pintados de palácio Álvor* (2013) e a monografia de próxima publicação *Le dinamiche della meraviglia: la pittura di quadratura e lo spazio atlantico portoghese*.



**12h00 – "Para copiá-los e trazê-los sob uma nova composição":
Johann Moritz von Nassau-Siegen e a prática da cópia pictórica na circulação de imagens
do Brasil (1640-1679)**

RENÉ LOMMEZ GOMES (Universidade Federal de Minas Gerais)

Entre 1636 e 1643, Johann Moritz von Nassau Siegen foi o governador das conquistas neerlandesas no Brasil e viveu em uma corte instaurada na cidade de Recife. Durante este tempo, o conde manteve como domésticos vários artistas e naturalistas treinados em desenho e pintura. Estes indivíduos – entre os quais estavam Frans Post, Albert Eckhout e George Margrave – tinham como atribuição criar representações da vida nos trópicos. Resultaram deste trabalho centenas de desenhos e pinturas que exibiam aspectos pouco conhecidos das paisagens, homens, animais e plantas vistos nas terras conquistadas aos portugueses.

O conde não encomendou apenas obras originais a seus artistas e naturalistas. Há indícios de que a realização de cópias destas obras fazia parte dos encargos ordinários dos servidores da corte. Reproduções de desenhos de animais e plantas foram enviadas para a República batava, como presentes de Johann Moritz para eruditos. Cópias de suas pinturas integraram as posses de pessoas proeminentes da conquista. Até o vice-rei do Brasil português solicitou ao conde uma cópia do seu retrato, pintado por um de seus artistas que esteve na Bahia.

Após seu retorno à Europa, em 1644, Johann Moritz continuou a incentivar a realização de cópias das obras brasileiras. Sua residência, em Haia, foi decorada com pinturas e tapetes que remetiam a este material pictórico. Cópias de estudos para pinturas, feitos por Albert Eckhout, circularam pelo continente. O próprio conde apresentou outros príncipes com obras originais que integravam sua coleção. Nestas ocasiões (1652, 1654 e 1679), ele assegurou o valor dos presentes afirmando serem obras únicas e originais. Em seguida, não deixou de exortar os agraciados a copiar as pinturas em novas obras, trazendo seus elementos em outras composições.

Esta comunicação analisará os usos que o conde fez da cópia pictórica, na disseminação de pinturas e desenhos criados no Brasil. No estudo, serão explorados os significados desta prática artística para o desenvolvimento do colecionismo nassoviano e as distinções feitas pelo conde entre obras originais e cópias.



| Nota biográfica

Doutor em História e professor de Museologia da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. É especialista em história da arte, história das coleções, curadoria e patrimônio. Participa de vários grupos e projetos de pesquisa, entre eles o projeto "A produção, circulação e utilização de marfins africanos no espaço atlântico entre os séculos XV e XIX", realizado em parceria entre a UFMG, a Universidade de Lisboa e a Universidade de Évora. É subcoordenador da Rede de Museus da UFMG e consultor do setor de cultura da Unesco-Brasil. Autor de artigos e capítulos de livro sobre museologia, arte colonial brasileira e história de Belo Horizonte, tais como: "Pedra Fundamental: O Testamento de Martim Afonso de Sousa e de Dona Ana Pimentel na Galeria Brasileira"; "Jeanne Louise Milde, escultora e educadora"; "Artisticamente lavrados e torneados no Brasil". Jacob Jensen Nordmand, um escultor de marfim em Recife e em Copenhague (c. 1614-1695).



PAINEL IV

Investigação laboratorial: execução pictórica, desenho subjacente, preparo, conservação e técnicas de análise

14h30 – *Nada parece verdadeiro que não possa parecer falso – considerações sobre a análise de obras de arte*

ANTÓNIO CANDEIAS (HERCULES/ Universidade de Évora)



14h50 – Usos do retrato no Renascimento - Copiar para quê?

PEDRO FLOR (Universidade NOVA de Lisboa / Universidade Aberta)

ANTÓNIO CANDEIAS (HERCULES/ Universidade de Évora)

SÓNIA COSTA (HERCULES/ Universidade de Évora)

SARA VALADAS (HERCULES/ Universidade de Évora)

A partir de um estudo de caso, o retrato dito do rei português D. Sebastião (1554-1578) exposto no Palácio Nacional da Ajuda, procuraremos discorrer sobre os usos da retratística durante o Renascimento, bem como a importância da cópia no desenvolvimento da carreira dos pintores e respectivas oficinas e no estabelecimento dos cânones iconográficos da representação. Com base em investigação histórico-artística e nos exames fotográficos realizados, analisaremos a pintura mencionada apresentando alguns dados relevantes quanto ao processo criativo e à execução pictórica na segunda metade do século XVI, sem esquecer uma nova proposta de identificação da personagem retratada.

| Nota Curricular

Pedro Flor é Doutorado em História da Arte pela Universidade Aberta em 2006 com a tese intitulada "A Arte do Retrato em Portugal - entre o fim da Idade Média e o Renascimento". Desde 1998, lecciona várias unidades curriculares na área da História da Arte e da Museologia na Universidade Aberta. É Sub-Director e membro investigador do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde também exerce actividade lectiva desde 2011. Tem desenvolvido diversos trabalhos de investigação no âmbito da arte da Idade Média tardia e do período Moderno (com especial enfoque no Renascimento) participando em diversos encontros de carácter científico nacionais e internacionais e publicando variados estudos da especialidade.



15h10 – Caravaggio Copies in New Spain

CLARA BARGELLINI ((Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México), JOSÉ LUIS RUALCABA, ELSA ARROY LEMUS, MARCO CARDINALI, MARIA BEATRICE DE RUGGIERI

Copies, in full size, of the paintings of a single artist is a phenomenon with a special place in Caravaggio studies. The topic of the *double* has been crucial since the "rediscovery" of the artist by Roberto Longhi, who detected a number of his compositions through copies. Alfred Moir (*Caravaggio and His Copyists*, 1976) was the first to attempt stylistic comparisons and identifications of the copyists. More recently, Maurizio Marini dealt with the problem from a contextual and historical standpoint, as evidenced in his role as scientific consultant for the exhibition *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung* (Dusseldorf, 2006-07).

Roberto Longhi rejected the idea that Caravaggio might have painted multiple versions of an identical composition. Consequently, most research on *doubles* has addressed the detection of Caravaggio's authorship, taking advantage of technical studies and scientific analyses. However, technical art history opens the way for comparative hypotheses and new arguments. It can focus on the study of different copies in a consistent way, and permits closer examination of the possible roles of a number of artists, credited in the sources as Caravaggio's copyists or close followers: Bartolomeo Manfredi, Angelo Caroselli, Spadarino, etc.

This paper focuses on the study of Caravaggio copies in New Spain none of which have ever been examined carefully, and only rarely have they been mentioned in art historical studies. One is presently under technical examination, and two more will be studied in the following months. We shall report on the significant results that we expect from the combined knowledge of a team of art historians, that includes experts on the painting of New Spain, on the painting of Caravaggio, and in technical art history, as well as on the cooperation of colleagues in the physical sciences.

| Nota biográfica / Brief academic curricula

Clara Bargellini obtuvo un doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Harvard. Desde 1980 es Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Actualmente sigue con varios proyectos sobre el arte novohispano y participa en investigaciones histórico-artísticas y de materiales sobre pinturas y grabados de los siglos XVI y XVII en colecciones mexicanas. Es miembro fundador del recién inaugurado Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y la Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC).



15h30 – Copiando a Murillo. Estudios de caso sobre copias y procedimiento de copia pictórica en las series del Ecce Homo

IVÁN REGA CASTRO (Universitat de Lleida)

Este trabajo se basa en las conclusiones de dos estudios técnicos realizados a dos cuadros de estilo murillesco, y con resultados completamente diferentes, llevados a cabo en los últimos años en el Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida. El primero es un original de Bartolomé E. Murillo, titulado *Ecce Homo* (52 x 40'7 cm, h. 1665-1670), procedente del comercio de arte londinense (2008), y actualmente conservado en una colección privada madrileña; y el otro, un *Ecce Homo* de un seguidor o copista de Murillo (98 x 73 cm, posterior a 1660-1670), también de una colección privada de Madrid.

El primero de los lienzos es, además, una obra recientemente reconocida por la crítica y la historiografía, que fue expuesta, y estudiada, por primera vez en 2010 (Company, Aliaga, 2010: 238-242). Es de gran interés, por el hallazgo de una imagen subyacente, descubierta a través del estudio técnico, esto es, la radiografía confirmó que se trataba de un lienzo reciclado, y que la imagen subyacente era una copia del propio Murillo de otro cuadro de Ribera (Navarrete, 2009: 31).

Del segundo de los lienzos, en cambio, desconocemos cualquier dato seguro y concreto, pero la obra fue sometida a un examen técnico estándar que incluyó diferentes técnicas no destructivas/no invasivas (TND) que usan radiaciones electromagnéticas, tanto radiaciones visibles como invisibles al ojo humano, tal es el caso de la fluorescencia inducida con luz ultravioleta (UV), la reflectografía infrarroja (IR) y la radiografía (RX). El estudio técnico aporta una valiosa información sobre la técnica y los materiales utilizados, la cual no asegura la relación con Murillo y/o su obrador, pero permite conocer mejor el ámbito de los seguidor o copista murillescos que están activos entre el último tercio del siglo XVII —después de 1660-1670— hasta el siglo XIX.

| Nota biográfica

Doctor en historia del arte (2010), con mención de Doctorado Europeo, por la Universidade de Santiago de Compostela (USC). Obtuvo una beca del Ministerio de Educación dentro del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU), a fin de cursar los estudios de tercer ciclo en la USC (2003-2006). Fue becario de la Real Academia de España en Roma (2008) y, seguidamente, de la Fundación Caixa Galicia - Claudio San Martín, en el Instituto de História da Arte de la Universidade de Lisboa (2008-2009). En la actualidad, participa en la actividad investigadora del Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) y del Grupo de Investigación Consolidado "Art i Cultura d'Època Moderna" (ACEM) de la Universitat de Lleida (UdL).



16h20 – Procedimientos técnicos utilizados para la copia de pinturas durante la Edad Moderna, a partir de los recetarios y tratados del Renacimiento y otras evidencias
MIQUEL ÀNGEL HERRERO, ISIDRE PUIG (Universitat de Lleida)

Los diversos procedimientos utilizados en la consecución de copias pictóricas (calcos, consecución de papeles transparentes, papeles al carbón, uso de retículas visuales, uso de cuadrículas, estarcidos, uso de instrumentos de óptica, etc.) han sido una cuestión escasamente trabajada, tanto en el ámbito de la Historia del Arte como en el de la investigación técnica y procedimental de las Bellas Artes, puesto que se han relegado a un tercer plano dentro de un tema –el de la copia–, al que ya de por sí se le ha prestado muy poca consideración. Sin embargo, otros aspectos acerca de las copias sí se han abordado de manera más fecunda: comitentes, funciones, dispersión, o valoración y apreciación de este tipo de obras. Desde inicios del siglo XV, y especialmente durante todo el siglo XVI, diversos tratados y recetarios apuntan aspectos metodológicos, técnicos y materiales relacionados con su ejecución y praxis, en parte por el creciente auge de las mismas y, en parte, por la utilidad de dichos conocimientos para aumentar la capacidad expeditiva de los pintores y los talleres. Así, las principales pautas para la consecución de copias pictóricas se establecen durante el Renacimiento, siendo las aportaciones de la literatura artística de inicios de la Edad Moderna las que sintetizan las diversas vías de trabajo para la obtención de duplicados. En este sentido, la literatura de los siglos XVII y XVIII en lo alusivo a metodologías es poco prolija. La presente comunicación propone una revisión de los principales métodos y procedimientos usados para la copia de pinturas, atendiendo, por una parte a la literatura artística del Renacimiento, por otra a evidencias procesuales en copias del periodo y, por último, realizando recreaciones experimentales para diseccionar, comprobar y comparar la eficacia y utilidad de los diversos métodos.

| Nota biográfica

Miquel Àngel Herrero (1984) es Licenciado en Bellas Artes (UPV, 2007), Graduado en Historia del Arte (UV, 2014), y ha cursado estudios de Máster en producción Artística (UPV, 2009), y en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (UPV, 2012). En la actualidad desarrolla sus estudios de doctorado en la UdL, y es miembro del Departamento de Historia del Arte e Historia Social, especializado en materiales y procedimientos pictóricos en la Edad Moderna.

Isidro Puig Sanchis (1969) es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Lleida (1992), doctor por la Universidad de Barcelona (1998) y máster en Conservación y Gestión del Patrimonio Artístico y Cultural por la Universidad de Valencia (UV 2002). Actualmente es PDI del Departamento de Historia del Arte e Historia Social de la Universidad de Lleida y coordinador del Centro de Arte de Época Moderna (CAEM) de la misma universidad.



16h40 – Retratos de D. João IV: arte, iconografia e laboratório

SUSANA VARELA FLOR (Universidade NOVA de Lisboa)

ANTÓNIO CANDEIAS (HERCULES/Universidade de Évora)

SÓNIA COSTA (HERCULES/ Universidade de Évora)

ANA MARGARIDA CARDOSO (HERCULES/ Universidade de Évora)

A presente comunicação insere-se no âmbito de uma investigação pós-doutoral desenvolvida no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e no Laboratório HERCULES da Universidade de Évora. Tem como objectivo o estudo da iconografia de D. João IV a partir de análises de laboratório, envolvendo as abordagens da História da Arte como sejam as autorais, a representação da imagem, bem como a utilização de cópias para a composição da retratística régia.

| Nota biográfica

Susana Varela Flor é doutorada pela Universidade de Lisboa em 2010, com uma tese sobre a iconografia de D. Catarina de Bragança - "Aurum Reginae or Queen-Gold". No presente, é investigadora integrada no IHA/FCSH/NOVA onde desenvolve um projecto de pós-doutoramento na área do retrato seiscentista em parceria com o Laboratório HERCULES da Universidade de Évora e financiado pela FCT, sob o título: O Retrato Barroco em Portugal (1612-1706): história, arte e laboratório (SFRH/BPD/101741/2014).



17h10 – Conferência de encerramento:

A 'Rua da Amargura' de Campelo: história de uma obra-prima da pintura portuguesa, do original às cópias, réplicas, variações e retomas

VÍTOR SERRÃO (Centro ARTIS-IHA-Universidade de Lisboa)

A questão da originalidade de concepção das obras de arte impõe sempre que se determinem rigorosamente as referências formais e ideológicas tomadas pelos artistas na concepção de uma dada obra, e em que medida o discurso artístico preserva, ou tende a perder, a sua *dimensão aurática*. As categorias operativas propostas pela Iconologia, na esteira dos trabalhos pioneiros de Aby Warburg, e o estudo das trans-memórias que as peças patenteiam, são *'pontos de vista'* essenciais na leitura integrada da arte, que merece a maior atenção dos estudiosos. Na Idade Moderna, nem todas as obras de arte seguiam modelos gravados, ao contrário do que muitas vezes se julga; sucede, pelo contrário, que algumas peças consideradas relevantes no seu tempo foram levadas a assumir essa função de *inspiradoras de modelo*, gerando por seu turno cópias, réplicas, variações parcelares e 'retomas' iconográficas. Esse processo de produção, tão comum no labor dos artistas e oficinas em diversas épocas e 'escolas', impõe modelos, réplicas e variantes, cópias e 'citações' formais, e até falsificações e fraudes, reproduções e 'duplos', os quais precisam de ser analisados em conjunto (mesmo que sejam de discreta qualidade, como muitas vezes sucede), num cuidadoso processo de comparação.

Constitui óptimo testemunho para esta nossa reflexão o grande painel *Cristo com a cruz às costas*, uma das obras-primas da pintura maneirista portuguesa, vulgarmente chamada *Rua da Amargura*, pintado por António Campelo por volta de 1560-1570, ao voltar da cidade de Roma, onde aprendera nos círculos da *Bella Maniera* miguelangelesca e exposto no M.N.A.A. Encomendado pelos frades de Santa Maria de Belém, o quadro foi muito elogiado pelas fontes dos séculos XVII e XVIII e, embora muito prejudicado por repintes e perdas de matéria e de valores só em parte resgatados no último restauro, é peça absolutamente original, enquanto aglutinadora dos novos sentidos caprichosos do Maneirismo romano, em cujos modelos teatrais se inspira. Mas o quadro foi, ao mesmo tempo, uma viva fonte de inspiração para uma série de artistas portugueses que, com maior ou menor talento, tomaram a composição para compôr, a partir do original de Campelo, algumas réplicas com cópias parcelares e variações de módulo. Estudam-se casos de pinturas (de qualidade e de bitola diferenciadas) existentes em Évora, Coimbra, Alhandra e Idanha-a-Velha que são sequenciais do modelo da *Rua da Amargura*, abrindo-se assim um campo de trabalho comparatista que é, queremos crer, importante para o apuro analítico-crítico das obras de arte.

O estudo dos *sentidos profundos da criação* das obras de arte constitui um dos problemas maiores da História da Arte quando ela pretende definir a *originalidade relativa* dos objectos em apreço. A verdade é que as obras de arte tanto se assumem numa via entre a busca de



originalidade e de novas formas de expressão como na via de uma retoma mais ou menos consciente (ora conseqüente, ora mais conformada) de 'temas', 'soluções', 'códigos formais' e 'sujeitos de narração' que já foram em algum momento sugeridos no seu discurso estético ou que já estão, mesmo, pré-estabelecidos. É por isso que na obra de um artista (mesmo de um artista que seja indiscutivelmente um 'grande' artista) se cruzam com frequência as soluções de originalidade e as 'retomas', 'pessoalisms' e 'auto-citações', as réplicas directas ou cruzadas, as variações de temas alheios, e o sentido mais ou menos recalcado da cópia e da variação que se mistura com as propostas assumidas no original. Eis um problema fascinante (mais um!) que se coloca para a nossa disciplina da História da Arte e para o ofício dos historiadores de arte.

| Nota biográfica

Vítor Serrão (n. Toulouse-França, 1952) é Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde dirige o centro ARTIS-IHA-FLUL. É autor de muitos trabalhos sobre Teoria da Arte e arte portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII. É vice-presidente da Academia Nacional de Belas Artes e membro da Academia Portuguesa da História e da Academia das Ciências. Formou algumas gerações de mestres e doutores em História da Arte. Desenvolveu muitos projectos de investigação, conservação e restauro e salvaguarda do Património cultural, e organizou exposições, congressos e seminários nestas áreas. Recebeu o *Prémio Nacional José de Figueiredo* da Academia Nacional de Belas-Artes pelo livro *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses* (1983), o *Prémio Nacional Gulbenkian de História de Arte* pela obra *Josefa de Óbidos e o tempo barroco* (1991), e o *Prémio APOM* de melhor catálogo com *A Pintura Maneirista em Portugal – arte no tempo de Camões* (1995).



*A Cópia Pictórica em Portugal, Espanha e no Novo Mundo,
1552-1752* | Congresso Internacional

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa - 11-12 de Outubro de 2016

<http://wdb.ugr.es/~copimonarch/>

<https://institutodehistoriadaarte.wordpress.com/2016/03/11/call-for-papers-congresso-a-copia-pictorica/>