

EL RETRATO DE LA REINA DOÑA MARÍA I Y LA DERROTA DE LA «INCONFIDÊNCIA MINEIRA»

Angela Brandão*
UNIFESP (Brasil)

Este texto presenta aspectos para reflexionar sobre la importancia política del retrato de representantes del poder monárquico en el contexto colonial brasileño. La pintura religiosa en el Brasil colonial prevaleció en detrimento de otros géneros pictóricos como el retrato. En este texto se analizará el retrato alegórico de D. María I, utilizado como parte de la arquitectura efímera para la ceremonia ocurrida en 1792, en Río de Janeiro, cuando se celebró la derrota de la conjura Inconfidência Mineira.

Palabras claves: retrato de D. Maria I; pintura colonial brasileña; Conjura de Minas Gerais de 1789.

THE PORTRAIT OF THE QUEEN DOÑA MARÍA I AND THE DEFEAT OF THE «MINEIRA INCONFIDÊNCIA»
This paper presents some aspects to reflect on the political importance of the portrait of the monarchical power in the Brazilian colonial context. As known, the religious painting in colonial Brazil prevailed over other pictorial genres such as portrait. This text deals with the presence of an allegorical portrait of Queen Maria I, used as part of the ephemeral frame for the ceremony that took place in 1792 at Rio de Janeiro, to celebrate the defeat of Minas Conspiracy from 1789.

Keywords: portrait of Queen Maria I; Brazilian Colonial painting; Minas Gerais Conspiracy from 1789.

Artículo Recibido: 15 de Octubre de 2020
Artículo Aceptado: 30 de Diciembre de 2020

* E-mail: angela.brandao@unifesp.br

Introducción

La mañana siguiente al golpe jurídico-mediático-parlamentario, ocurrido en Brasil en 2016, entre tantas mentiras transmitidas por los medios brasileños, comprometidos con el gran capital y empeñados, junto al poder judicial, en sacar del poder a un gobierno elegido por el voto directo¹, una noticia en especial me llamó la atención. Los últimos retratos de la presidenta electa, Dilma Roussef, fueron retirados de las reparticiones públicas y oficinas en Brasilia. «Ni dos horas después de la decisión del Senado Federal por el *impeachment* de Dilma Roussef, los retratos de la presidenta apartada han sido retirados de los oficios y salas del Palacio del Planalto²» – se leía en los periódicos. Al sentimiento de revuelta y asombro, se sumaba una profunda melancolía. ¿Qué destino tendrán los retratos de los gobernantes después de un golpe de Estado? ¿Qué significado tienen los retratos como afirmación o negación de la imagen del poder?

La situación que vivimos en Brasil nos lleva a reflexionar sobre las relaciones entre la historia del arte, las ideas, la visualidad y las revoluciones. Me propongo buscar algunos apuntes sobre el sentido político del retrato en el contexto colonial brasileño, más específicamente en el siglo XVIII. Traigo aquí

¹ Souza, Jessé, *A Radiografia do Golpe: descubra como e por que você foi enganado*, Leya, Río de Janeiro, 2016.

² Uribe, Gustavo, «Com impeachment quadros de Dilma Roussef são retirado do Palácio do Planalto», *Folha de São Paulo*, 31/08/2016. <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/08/1808869-com-impeachment-quadros-de-dilma-rousseff-sao-retirados-do-palacio-do-planalto.shtml>.

un tema que, a pesar de ser puntual, nos permite discutir la importancia del retrato como afirmación/negación de una imagen del poder.

Sabemos que la pintura en Brasil colonial se volcó casi exclusivamente a la temática religiosa, mientras que géneros pictóricos como el paisaje, la naturaleza-muerta (bodegones) o el retrato, fueron raros³. Elaine Dias afirmó, con razón:

La retratística en Brasil estuvo, durante todo el período colonial, casi por completo vinculada a las instituciones religiosas. En los conventos y santas casas de las principales provincias brasileñas, como Bahía, Río de Janeiro y Sao Paulo, se encontraba una gran cantidad de retratos. No era práctica corriente de la sociedad colonial el encargo de retratos para decorar las casas, tampoco el género constituía un símbolo de estatus social. En el caso de las instituciones, los retratos coloniales estaban estrechamente vinculados a la tradición religiosa de las órdenes, hermandades y cofradías portuguesas y representaban, en su mayor parte, a los benefactores de estas instituciones, honrados, en la vida y después de su muerte, con la producción de sus retratos.

No obstante, intentaremos investigar la presencia de retratos y sus significados políticos a partir de un ejemplo de imagen oficial de la Corona Portuguesa en Brasil, por medio de un relato de 1792 que describe la liturgia en la que se celebró, en Río de Janeiro, la derrota de la llamada *Inconfidência Mineira*.

Para este fin, en primer lugar, cabe explicar algunos aspectos sobre la conjura o conspiración ocurrida pocos meses antes de la Revolución Francesa, en 1789, en Minas Gerais, conocida como *Inconfidência Mineira*. En segundo lugar, me gustaría reflexionar sobre cómo escribir una historia del arte «sin objeto», pues el retrato de Doña Maria I de que queremos tratar ya no existe y quizás su existencia haya tenido sólo el carácter de arte efímero. Por lo tanto, no tenemos nada más que un relato escrito sobre esta imagen «muerta».

³ Traducción libre de: «A retratística no Brasil esteve, durante todo o período colonial, quase inteiramente vinculada às instituições religiosas. Nos conventos e santas casas das principais capitânicas brasileiras, entre as quais Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo, era encontrada uma grande quantidade de retratos. Não era prática corrente da sociedade colonial a encomenda de retratos para decorar as casas, nem o gênero constituía um símbolo de status social. No caso das instituições, os retratos coloniais eram estreitamente ligados à tradição religiosa das ordens, irmandades e confrarias portuguesas e representavam, em sua maioria, os benfeitores dessas instituições, homenageados, em vida e após a sua morte, com a produção de seus retratos.» Dias, Elaine, «A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret», *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol.14, nº1, Sao Paulo Jan./June 2006. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142006000100008>.

Finalmente, intentaremos percibir los significados de este retrato – aunque no lo podemos ver, sino nada más que leer su descripción –, para comprenderlo como afirmación de la monarquía portuguesa en Brasil.

La *Inconfidência Mineira*

La *Inconfidência Mineira* ocurrió en 1789, en el estado de Minas Gerais, centrada en la ciudad de Vila Rica, hoy Ouro Preto. Aunque esta conjura haya antecedido por pocos meses a la Revolución Francesa, es cierto que los hombres que planearon este movimiento de ruptura de la Colonia, Brasil, en relación a Portugal, estaban influidos por los autores franceses y las ideas iluministas que circulaban por sus bibliotecas. Los llamados inconfidentes eran representantes del clero, hombres letrados y, entre sus libros, cuyos títulos son conocidos por sus inventarios, figuraban volúmenes de autores como Voltaire, Montesquieu, John Locke, Rousseau, el Abad de Condillac, Raynal, así como *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, etc. Aunque tales obras pertenecían a sus bibliotecas privadas, circulaban de mano en mano entre diferentes lectores. A pesar de que las acciones de esta «revolución» hayan sido muy limitadas, la *Inconfidência Mineira* fue, sobre todo, una revolución de ideas y de palabras⁴.

El sistema colonial estaba, sin dudas, en crisis. Después de trescientos años de Colonia, se había formado una élite local con intereses propios. Mientras Inglaterra recibía gran parte del oro producido en Brasil, como pago de deudas portuguesas, los ingleses exportaban a Portugal productos manufacturados. Esta tensión hacía que se cobrasen impuestos cada vez más elevados a Brasil. A partir de mediados del siglo XVIII ya se veían señales del agotamiento del oro en esta región donde anteriormente se producía en enormes cantidades. La política implantada por el Rey D. José I y el Marqués de Pombal intentaba moderar la dominación inglesa sobre Portugal mientras que, por otra parte, ampliaba la explotación sobre Brasil con más rigor en la recaudación de impuestos. La fiscalización sobre la producción del oro se acentuó y, por lo tanto, también las tensiones entre los señores, dueños de las minas de oro en Brasil, y los representantes del poder portugués. Tras la muerte de D. José I y la caída del poder del Marqués de Pombal, cesaron los intentos por liberar a Portugal de Inglaterra y por recuperar las manufacturas portuguesas y las industrias en gestación. En consecuencia, Portugal pasó a depender cada vez más de las riquezas provenientes de sus colonias. En 1785, se prohibió la producción de manufacturas en Brasil para no competir con los

⁴ Mota, Carlos Guilherme, *Idéia de revolução no Brasil (1789-1801): estudo das formas de pensamento*, Ática, Sao Paulo, 1996; Frieiro, Eduardo, *O diabo na livreria do Cônego: como era Gonzaga? e outros temas mineiros*, Itatiaia, Sao Paulo, 1981; Villalta, Luiz Carlos, «O Diabo na Livreria dos Inconfidentes», Novaes, Adauto. *Tempo e História*, Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, Sao Paulo, 1992, pp. 372-375.

productos ingleses, y así Portugal se fue endeudando cada vez más con Inglaterra⁵.

Fue en este contexto de tensiones políticas y económicas que surgió la *Inconfidência Mineira*. Una revolución planeada por los poetas más destacados del siglo XVIII brasileño – Claudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto – y por sacerdotes, militares, abogados, hombres blancos, propietarios de minas de oro y de haciendas. Todos tenían enormes deudas impositivas con la corona, a pesar de tratarse de ricos terratenientes, dueños de esclavos. Por ello soñaban con una República como forma de salvar sus fortunas personales. Curiosamente, quien más se dedicó entre los inconfidentes a divulgar las ideas revolucionarias y trabajar para ponerlas en acción, fue el alférez José Joaquim da Silva Xavier, el *Tiradentes* – «sacadientes», porque ejercía también la profesión de dentista práctico.

Los planes de los *inconfidentes* no salieron como esperado. Contaban con que el cobro de la llamada *derrama*, un sistema de recaudación de impuestos muy riguroso, despertara la furia de la población de Vila Rica, ya afectada con un progresivo empobrecimiento debido al agotamiento del oro. Pero esta recaudación violenta, esperada como detonante para una revolución, fue cancelada y simplemente no ocurrió. Los planes de los *inconfidentes* fueron en seguida descubiertos y se inició un largo proceso de punición de los implicados en la conjura, que llegaría a su final en 1792, es decir, tres años más tarde.

Contra los revolucionarios pesaban crímenes de lesa-majestad, pues se consideró que atentaban contra la religión y la monarquía. Todo el proceso judicial está registrado en la documentación conocida como la *Devasa de la Conjura Minerá*⁶. Entre una amnistía general de los culpables y el castigo severo, la Reina Doña María I optó por la punición. Cláudio Manuel da Costa, el poeta, sin embargo, fue encontrado muerto pocos días después de revelada la conjura, por un suicidio aparentemente simulado. Tomás Antonio Gonzaga y Alvarenga Peixoto fueron llevados a prisión y luego al destierro en África. Los sacerdotes implicados en la conjura fueron encarcelados en Río de Janeiro y después de degradados, terminaron de cumplir su condena en monasterios portugueses, hasta la muerte.

El único castigado con pena de muerte fue el más pobre de entre ellos, Joaquim José da Silva Xavier. El *Tiradentes* fue ahorcado, decapitado y su cuerpo desmembrado en pedazos se expuso en distintos lugares públicos a manera de ejemplo⁷. El castigo de Tiradentes era la metáfora de su crimen: el intento de separar la cabeza – la monarquía portuguesa- de su cuerpo, la Colonia. El único castigado con la pena de muerte sería transformado, un siglo

⁵ Maxwell, Kenneth R., *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira: Brasil-Portugal, 1750-1808*, Paz e Terra, Sao Paulo, 2010.

⁶ *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*. Rio de Janeiro, 26-04-1792, Cerimonias religiosas em regozijo pelo malogro da Inconfidência, vol. 7, Câmara dos Deputados, Governo do Estado de Minas Gerais, Imprensa Oficial de Minas Gerais, Brasília - Belo Horizonte, 1982, pp. 291-292. <http://portaldainconfidencia.iof.mg.gov.br/>.

⁷ Maxwell, Kenneth R., *op. cit.*

después, en héroe de la República y patrono de la historia del Brasil independiente – eternizado por la pintura extraordinaria de Pedro Américo⁸. A los demás, aunque condenados, la Reina quiso ofrecer su clemencia y los libró de la muerte, con castigos de expatriación.

El retrato de Doña María I

El Retrato de Doña María I presentado en la misa para celebrar la derrota de la *Inconfidência Mineira*, de 1792, no existe como objeto para la historia del arte. ¿Cómo escribir una narrativa histórico-artística sin la existencia de la obra? Para solucionar este problema, el historiador del arte portugués, Vítor Serrão, desarrolló el concepto de «cripto-historia del arte». La cripto-historia del arte permite que nuestra disciplina no se reduzca al estudio de las existencias, proponiendo la ampliación de nuestra mirada hacia objetos desaparecidos, en ruina o fragmentados, y también hacia aquellos que nunca existieron porque se mantuvieron como proyectos, bocetos o estudios preparatorios⁹.

Para Serrão, nuestra disciplina no debe restringirse al estudio de las obras vivas, sino también debe dedicarse a las obras desaparecidas, que físicamente ya no existen. Se trata de un esfuerzo de memoria ausente, que recurre a las obras muertas que en algún momento formaron parte del tejido de la historia. Se puede, por lo tanto, según él, hacer una historia del arte a partir de «objetos muertos», de «obras inexistentes» por medio del estudio de su memoria diluida y de las cicatrices dejadas como huellas en diálogo con las obras vivas¹⁰.

Siguiendo las ideas de Vítor Serrão, cabe comprender el sentido de un retrato que no podemos ver, pero cuya descripción textual podemos leer. El retrato de la Reina Doña María I fue una obra que quizás se concibió como obra efímera¹¹. A partir de este ejemplo, podríamos añadir a la metodología de la cripto-historia del arte de Serrão el estudio de obras que existieron y que no fueron destruidas por desastres o ataques iconoclastas, sino que fueron planeadas para ser destruidas, obras de arte que no fueron hechas para durar. Este sería el caso de nuestro Retrato de la Reina.

Entre los siglos XVII y XVIII, fue frecuente la organización de importantes escenarios decorativos efímeros para fiestas, proyectos visuales capaces de involucrar incluso a grandes artistas. Tenemos información de estos efectos de decoración luminosa, de coches alegóricos, de desfiles y de escenarios por

⁸ Christo, Maraliz de Castro Vieira, *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado"*, Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2005. <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281081>>.

⁹ Serrão, Vítor, *A Cripto-História de Arte. Análise de obras de arte inexistentes*, Livros Horizontes, Lisboa, 2001, pp. 11-22.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Ver Brandão, Angela, «José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana», *Nava : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem*, Universidade Federal de Juiz de Fora, vol. 1, n° 1 (fev./jul. 2017). https://www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/NAVA4_V2-N2.pdf.

dibujos o por descripciones de fiestas. Del Brasil colonial se conservan algunas importantes noticias sobre fiestas, consideradas esencialmente barrocas, en relatos publicados en el siglo XVIII, como las *Exéquias de Dom João V*¹², *El Triunfo Eucarístico* y el *Aureo Trono Episcopal*¹³. También existe un sinnúmero de relatos en el amplio universo de las fuentes de las cortes y de las iglesias europeas e hispanoamericanas.

A partir de esas descripciones en crónicas de época, podemos conocer parte de los aparatos efímeros diseñados y ejecutados en distintas ocasiones festivas. Estos aparatos de arte efímero (tapices, coches alegóricos, procesiones, desfiles de disfraces, música, decoraciones luminosas, tejidos, comidas, entre otros) caracterizaban una «fusión escenográfica de las artes: arquitectura, pintura y escultura»¹⁴, teatro y música.

En Portugal, desde el siglo XVII, se adaptaron modelos romanos de arte efímero: arcos para entradas regias, fuegos artificiales y montajes muebles para las fiestas reales (nacimientos de infantes, bodas y muertes de reyes y reinas). Muchas celebraciones relacionadas con la monarquía portuguesa eran conmemoradas simultáneamente en Portugal y Brasil – como las celebraciones fúnebres por la muerte de D. João V, con su entierro simbólico en Brasil¹⁵. Arcos y coches alegóricos eran construidos también para festividades religiosas, procesiones o canonizaciones de santos. En estas ocasiones, muchas veces se seguían programas iconográficos inspirados en la mitología clásica, representados entre piedras y nubes, adaptados a las circunstancias de la fiesta. Como parte del espectáculo, algunos coches alegóricos eran programados para autodestruirse con fuegos al final de la celebración¹⁶.

¹²*Oração fúnebre nas exéquias do fidelíssimo rey, e senhor d. Joao V. celebradas pelo senado da Camara da Villa de S. Joao de ElRey, nas minas Geraes da America Portuguesa:: dedicada à augusta magestade da rainha fidelíssima D. Marianna de Austria N. S. (1751).* Disponible en: <https://archive.org/details/oraafunebrenoosalg>.

¹³*Triunpho Eucarístico, 1730. Áureo Trono Episcopal collocado nas Minas do Ouro*, Miguel Manescal da Costa, Lisboa, 1749 en Ávila, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*, Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, 2006.

¹⁴ Apricena, Marianna Brancia di, Gli «Apparati Effimeri e le Cerimonie Portoghesi nella Chiesa dell'Aracoeli», Borghini, Gabriele y Rocca, Sandra Vasco, *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma, 1995 (p.231-246); Ver Magne, E., *Les Fêtes en Europe au XVIIe siècle*, Paris, 1930.

¹⁵ «Oração fúnebre...», *op. cit.*

¹⁶ Los mejores arquitectos eran llamados para colaborar en estos aparatos. Antônio Canevari fue contratado para los fuegos conmemorativos del anuncio de la doble boda entre las Casas Reales de España y Portugal, en 1728. En 1719, Ludovice dibujó las arquitecturas efímeras para el recorrido del Corpus Christi, de acuerdo con la voluntad de D. João V de reformular y aumentar el espectáculo de la fe cristiana. Pereira, João Castel-Branco, «Arte Efêmera», Dir. Pereira, J.F., *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989, pp. 48-51. Sobre las fiestas coloniales en Brasil vid. Fernandes, Cybele Vidal Neto, «As construções efêmeras e as transformações dos cenários para as festas e celebrações na Corte do Rio de Janeiro», Org. Conduru, Roberto y Siqueira, Vera, Beatriz, *Anais do CBHA*, CBHA, Río de Janeiro/Belo Horizonte, 2009 (pp. 255-261). Fernandes, Cybele Vidal Neto, «As estratégias da arte nas celebrações luso-brasileiras», *Arte e suas instituições: XXXIII Colóquio Do Comitê Brasileiro De História Da Arte*, UFRJ, Río de Janeiro, 2013 (pp. 483-496); Fernandes, Cybele

El sentido de integración del arte barroco y rococó y la composición de las decoraciones para fiestas indica que «Si pintores, escultores y arquitectos contribuyeron mucho para la invención de estos espectáculos que constituyen obras barrocas y rococós, las fiestas propiciaron a la pintura, a la escultura y a la arquitectura aquello que ellas les habían prestado. Antes de ser cuadros efímeros (*tout court*), las obras barrocas y rococós fueron cuadros vivos»¹⁷.

Podemos comprender como un cuadro vivo el retrato de la Reina D. María I para celebrar la derrota de la *Incofidência Mineira*, y simultáneamente una obra muerta, según Serrão, porque ya no la podemos ver aunque fue una obra viva, un cuadro vivo, un retrato vivo en su tiempo, en el momento de su función durante la misa, cuando se conmemoró la victoria de la monarquía ante un intento de revolución. La Reina estaba presente por medio de su retrato, para exaltar su clemencia. No sabemos si esta pintura fue hecha sobre lienzo o sobre otro tipo de tejido, ni si fue hecha sobre madera u otro material poco durable. No sabemos sus dimensiones ni conocemos al artista que lo pintó.

A pesar de lo anterior, uno de los documentos transcritos junto a los *Autos de la Devassa da Incofidência Mineira*¹⁸ demuestra claramente la forma de uso del retrato de la realeza en la sociedad colonial, asociada al culto religioso y a las fiestas efímeras. En el día 24 de abril de 1792, se celebraron las ceremonias religiosas en conmemoración por la derrota de la *Incofidência*, en misa solemne en la Iglesia de la Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen, en Río de Janeiro. El objetivo de la celebración, según el relato, era «dar gracias a Dios Nuestro Señor por el beneficio que hizo a esos pueblos al descubrirse la infame conjura preparada en la Capitanía de Minas en tiempo de ser disipada, sin que se pusiese en ejecución, y sin seguir las perniciosas consecuencias que podían experimentar los leales vasallos de Su Majestad».

Otro de los objetivos de la ceremonia era «dar gracias al mismo Señor, de que esta ciudad [de Río de Janeiro] quedase exenta, e ilesa, del contagio de tan infame conspiración». Con la presencia de las autoridades, el Virrey y la Virreina y con un escenario de estructuras y montajes efímeros, la liturgia pretendía «persuadir a los pueblos a la fidelidad a una Soberana, que por felicidad tenemos, tan amable, tan piedosa, tan clemente; y rogar a Dios que le conserve la vida y la salud». Sobre la decoración de la Iglesia de la Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen para la ocasión, el relato describe «la estructura armada fue la más rica y la mejor compuesta que haya habido jamás, concurriendo mucho para su belleza la arquitectura de la dicha iglesia», entre las que se describe una pintura con el retrato alegórico de la Reina Doña María I:

Vidal Neto, «Festas Reais em Portugal e no Brasil colônia: organização, sentido, função social», Org. Bartholomeu, Cezar y Tavora, Maria Luisa, *Arte e Ensaio n° 2 - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ*, UFRJ, Río de Janeiro, 2011.

¹⁷ Roy, Claude y Cortanze, Gérard de, *Promenades Baroques*, Arsenal, Paris, 1995, p.149.

¹⁸ «Autos da Devassa...», op. cit., pp. 292-293.

Ardían más de doscientas velas, además de las que asistían al Santísimo Sacramento en su trono, que todas cambiaban la noche en día. (...) sobre el Arco de la Capilla Mayor se veía en pintura el siguiente emblema. – Estaba la Reina Nuestra Señora sentada en su trono; a su lado derecho se veían las armas del Reino de Portugal, con estandartes, cajas de guerra, piezas, balas, y otros instrumentos bélicos; todo eso guardaba Hércules que estaba con la manzana sobre el hombro, mostrando no sólo la fuerza, sino también la seguridad de la Monarquía¹⁹.

Este retrato de D. Maria I marcaba la presencia simbólica de la Reina en el escenario de conmemoración de la derrota de la *Inconfidência Mineira* y reafirmaba su fuerza e invencibilidad por medio de la representación de las armas. Mediante la evocación del personaje mitológico de Hércules, se evocaba la fuerza de la Corona portuguesa sobre la Colonia inútilmente sublevada. Al lado de la fuerza, la crónica afirmaba también la seguridad que representaba la Monarquía Portuguesa para sus súbditos brasileños.

Al lado izquierdo de Su Majestad, estaba Astrea con todas las insignias de la Justicia, mirando hacia la Soberana, como manifestándole su prontitud en la ejecución de sus leyes. Su Majestad con la mano izquierda tocaba su propio pecho y con el cetro que tenía en la mano derecha apuntaba para la figura de América que, a los pies del trono, puesta de rodillas, de modo reverente le ofrecía una bandeja de corazones, que significaban el amor y la fidelidad de los americanos²⁰.

A pesar del intento por desatar los lazos con Portugal, mediante los planes de la *Inconfidência*, su derrota se celebró afirmando la fidelidad de América y su devoción por la Reina viva y presente en su retrato.

¹⁹ Traducción libre de: «Ardiam mais de duzentas velas, além das que assistiam ao Santíssimo Sacramento no seu trono, que todas trocavam a noite em dia. A armação foi a mais rica, e mais bem composta que tem havido; concorrendo muito para a sua beleza a arquitetura da dita igreja; sobre o Arco Cruzeiro se via em pintura o seguinte emblema. – Estava a Rainha Nossa Senhora assentada em seu trono; ao seu lado direito se viam as armas do Reino de Portugal, com estandartes, caixas de guerra, peças, balas, e outros instrumentos bélicos; tudo isso guardava Hércules que estava com a maçã sobre o ombro, mostrando não só a força, mas também a segurança da Monarquia». Idem.

²⁰ Traducción libre de «Ao lado esquerdo de Sua Majestade, estava Astréia com todas as insignias da Justiça, olhando para a Soberana, como manifestando-lhe a sua prontidão na execução de suas leis. Sua Majestade com a mão esquerda tocava o próprio peito; e com o cetro que tinha na mão direita apontava para a figura da América que, aos pés do trono, posta de joelhos, muito reverentemente lhe oferecia uma bandeja de corações, que significava o amor e a fidelidade dos americanos». Idem.

Más a lo lejos, y como en un campo muy distante, se veían los sublevados, representados por la figura de un indio puesto de rodillas, despojado de sus vestes y armas, con las manos erguidas, y en un brazo una serpiente enrollada protestando el eterno vasallaje, y suplicando la piedad de la Soberana, a la cual daba a conocer que esperaba más de los influjos de su clemencia que de los impulsos de justicia; porque con mucha alegría se veía que la fama llevaba a todas las partes del mundo la gloria de su nombre inmorta²¹.

Curiosamente, los conjurados, en realidad hombres blancos y ricos, fueron representados en el retrato por la figura del indio, como alegoría del Brasil sublevado e independiente, ahora vencido y de rodillas, suplicando la piedad de la Reina. Por otra parte, la América fiel no era un indio. El «salvaje» sólo podría representar la figura de una América infiel que se había conjurado contra Portugal. La Reina, por su vez, entre la justicia – pronta para ejecutar sus puniciones – y la clemencia, optaba por esta última, para afirmar su fama y gloria.

Son conocidos algunos otros retratos oficiales pintados de la Reina Doña María en Brasil, como el que se encuentra en la *Casa de Câmara e Cadeia* de Mariana (fig. 1), Minas Gerais; el retrato del *Instituto Histórico y Geográfico de Bahía*, y quizás, el más conocido, el del *Museo Histórico Nacional de Río de Janeiro*, obra de José Leandro de Carvalho. Realizado en 1808, allí la Reina aparece sola, de medio cuerpo, con la corona de Portugal a su lado. En referencia a D. Sebastián y a la verdadera corona perdida, tradicionalmente, los monarcas portugueses no solían usar la corona ni tampoco se hacían representar coronados. Se conocen también muchos retratos de Doña María I en grabado, importante técnica de difusión de la imagen oficial de la corona portuguesa. Por ejemplo, los grabados en buril de Manuel da Silva Godinho (1789) y de Francisco Pires. En esta misma técnica, una obra de Debrie (1749) muy conocida y divulgada es un retrato alegórico de D. María que representa su coronación. Esta estampa podría haber servido de modelo al retrato efímero del 1792, puesto que allí aparece un personaje que porta una bandeja de corazones y otro arrodillado (fig.2).

El relato de 1792 que describe la ceremonia ocurrida en Río de Janeiro es uno de los raros registros que mencionan de manera tan clara la importancia y

²¹ Traducción libre de «Mais no longe, e como em campo muito distante, se viam os sublevados, representados na figura de um índio posto de joelhos, despojado de seus vestidos e armas, com as mãos erguidas, e em um braço uma cobra enrolada protestando a eterna vassalagem, e suplicando a piedade da Soberana, a qual dava a conhecer que atendia mais aos influxos da sua clemência, do que aos impulsos da justiça; porque com muito alegria se via, que a fama levava a todas as partes do mundo a glória de seu imortal nome». Idem.

el uso político del retrato alegórico utilizado como aparato efímero en el contexto colonial brasileño.



Fig. 1 – Autor desconocido, *Retrato de D. María I.*, óleo sobre lienzo, segunda mitad del siglo XVIII, Casa de Câmara e Cadeia, Mariana. (Fuente: Foto de la autora).



Fig. 2 - Guilherme Francisco Lourenço Debrie, *Alegoría a la Infanta D. María de Portugal*, grabado a buril, 156 x 110 mm, 1749, Sociedade Martins Sarmento, Guimarães, Portugal. (Fuente: <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/sms>).

Conclusión

Los retratos de Dilma Rousseff, la primera mujer en ocupar la presidencia de Brasil, fueron rápidamente eliminados de los oficios públicos federales pocas horas después del Golpe del 2016, como una forma de borrar el pasado-presente de un poder aún palpitante e incómodo. El retrato alegórico de Doña María I, la primera mujer monarca europea que vivió en América, fue utilizado como alegoría ejemplar de la victoria de la Monarquía entre los montajes efímeros para celebrar la derrota de la *Inconfidência Mineira*. Este retrato es

una de las piezas del puzzle que comprueba la manifestación de la potencia política de las imágenes y, especialmente, de los retratos de representantes del poder. Este retrato nos permite, además, pensar acerca de la relaciones entre visualidad y revolución, o mejor dicho, en este caso, entre visualidad y contrarrevolución.

Bibliografía

- APRICENA, Marianna Brancia di, «Gli Apparati Effimeri e le Cerimonie Portoghesi nella Chiesa dell'Aracoeli», Borghini, Gabriele y Rocca, Sandra Vasco, *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma, 1995 (pp. 231-246).
- *Áureo Trono Episcopal colocado nas Minas do Ouro...*, Miguel Manescal da Costa, Lisboa, 1749, en Ávila, Affonso, *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*, Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, 2006.
- *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*. Rio de Janeiro, 26-04-1792, Cerimonias religiosas em regozijo pelo malogro da Inconfidência. Vol 7, Câmara dos Deputados. Governo do Estado de Minas Gerais, Imprensa Oficial de Minas Gerais, Brasília - Belo Horizonte, 1982, pp. 291-292. <http://portaldainconfidencia.iof.mg.gov.br/>. Acceso 30 oct. 2016.
- BRANDÃO, Angela, «José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana», *Nava: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem*. Universidade Federal de Juiz de Fora, vol. 1, nº 1, fev./jul. 2017. https://www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/NAVA4_V2-N2.pdf.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira, *Pintura, historia e herois no seculo XIX: Pedro Americo e «Tiradentes Esquartejado»*, Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, Campinas, Sao Paulo, 2005. <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281081>>.
- CORTANZE, Gérard de, *Promenades Baroques*, Arsenal, París, 1995.
- DIAS, Elaine, «A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret», *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 14, nº 1, Sao Paulo Jan./June 2006 <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142006000100008>.
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto, «As construções efêmeras e as transformações dos cenários para as festas e celebrações na Corte do Rio de Janeiro», Org. Conduru, Roberto y Siqueira, Vera Beatriz, *Anais do CBHA*, CBHA, Río de Janeiro/Belo Horizonte, 2009 (pp. 255-261).
- _____, «As estratégias da arte nas celebrações luso-brasileiras», *Arte e suas instituições: XXXIII Colóquio Do Comitê Brasileiro De História Da Arte*, UFRJ, Río de Janeiro, 2013 (pp. 483 - 496).
- _____, «Festas Reais em Portugal e no Brasil colônia: organização, sentido, função social», Org. Bartholomeu, Cezar y

- Tavora, Maria Luisa, *Arte e Ensaio n° 2 - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ*, UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.
- FOCAS, Júnia Diniz, *Inconfidência Mineira: a história dos sentidos de uma história*, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2002.
 - FRIEIRO, Eduardo, *O diabo na livraria do Cônego: como era Gonzaga? e outros temas mineiros*, Itatiaia, Sao Paulo, 1981.
 - MAGNE, E., *Les Fêtes en Europe au XVIIe siècle*, Paris, 1930.
 - MAXWELL, Kenneth R., *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira: Brasil-Portugal, 1750-1808*, Paz e Terra, Sao Paulo, 2010.
 - MOTA, Carlos Guilherme, *Idéia de revolução no Brasil (1789-1801): estudo das formas de pensamento*, Ática, Sao Paulo, 1996.
 - OLIVEIRA, Almir de, *Gonzaga e a Inconfidencia Mineira*, Itatiaia, Sao Paulo, 1985.
 - *Oração fúnebre nas exéquias do fidelissimo rey, e senhor d. Joao V. celebradas pelo senado da Camara da Villa de S. Joao de ElRey, nas minas Geraes da America Portugueza:: dedicada à augusta magestade da rainha fidelíssima D. Marianna de Austria N. S. (1751)*. <https://archive.org/details/oraafunebren00salg>.
 - PEREIRA, João Castel-Branco, «Arte Efêmera», Dir. Pereira, J.F., *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989.
 - SERRÃO, Vítor, *A Cripto-Historia de Arte. Análise de obras de arte inexistentes*, Livros Horizontes, Lisboa, 2001.
 - SOUZA, Jessé, *A Radiografia do Golpe: descubra como e por que você foi enganado*, Leya, Rio de Janeiro, 2016.
 - *Triunpho Eucarístico, 1730. Áureo Trono Episcopal collocado nas Minas do Ouro*, Miguel Manescal da Costa, Lisboa, 1749, em Ávila, Affonso, *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*, Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, 2006.
 - URIBE, Gustavo, «Com impeachment quadros de Dilma Rouseff são retirado do Palácio do Planalto», Folha de São Paulo, 31/08/2016. <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/08/1808869-com-impeachment-quadros-de-dilma-rousseff-sao-retirados-do-palacio-do-planalto.shtml>.
 - VILLALTA, Luiz Carlos, «O Diabo na Livraria dos Inconfidentes», Novaes, Adauto, *Tempo e História*, Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, Sao Paulo, 1992.