Los grabados en Portugal en el siglo xvii: iconografía profética y política de la Restauración (1639-1668)[*]

△

*Talita de Jesús Noronha Sanchez***

con el uso de imágenes como estas
se pretendía causar una impresión
imperecedera en el recuerdo
de los que las vieran

Bouza-Álvarez[1]

Presentación

Con el fin de reflexionar sobre los mecanismos de expresión política en el siglo xvii, especialmente los medios de comunicación visual, se parte de la idea de la *tríade comunicativa*[2] y un desacuerdo historiográfico sobre el impacto de la Restauración en Portugal durante todo el siglo xvii,[3]

[*] Este texto é resultado das reflexões realizadas a partir das indicações dos professores Bruno Feitler e Flavia Galli Tasch —a quem agradeço a cuidadosa arguição do meu relatório de Qualificação. Agradeço também ao meu orientador, o professor Luís Filipe Silvério Lima pela orientação atenta e paciente da pesquisa de mestrado intitulada *Uma Iconografia Profética da Restauração: a tópica de Ourique e as disputas políticas nas gravuras de 1639 a 1668*, desenvolvida na Universidade Federal de São Paulo com financiamento da CAPES.

[**] Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, <talitansanchez@gmail.com>.

[1] Fernando Bouza-Álvarez, *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid, Akal, 2016, p. 94.

[2] Fernando Bouza-Álvarez, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

[3] Diferencias interpretativas historiográficas entre Fernando Bouza-Álvarez, *Portugal no Tempo dos Filipes: política, cultura e representações (1580- 1668)*, Lisboa, Cosmos, 2000; Rafael Valladares, *"Por toda la Terra": España y Portugal: globalización y ruptura (1580-1700)*, Lisboa, Centro de História D'Aquém e D'Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa/Universidade dos Açores, 2016; *La rebelión de Portugal. 1640-1668. Guerra, conflicto y poderes en la monarquía hispânica*, Sevilha, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998.

Así, se buscó pensar la iconografía de imágenes impresas (grabados) en textos de contenido restauracionista, en el periodo 1639-1668, identificando la constante referencia a las formulaciones proféticas como legitimadoras del poder real de la casa de los Braganza en la producción visual del periodo.[4] Se buscó *1)* entender el papel de las imágenes en los discursos políticos y proféticos; *2)* mapear los lugares comunes a los que recurrían estas composiciones, *3)* poner de relieve la relación entre el texto y el grabado en la Restauración portuguesa, y *4)* reunir grabados (e imágenes en otros soportes) a fin de constituir una *iconografía de la Restauración* que pueda ser utilizada como *corpus* documental además de los otros medios, fuentes y estructuras ya investigadas por la historiografía acerca de la Restauración.

En este texto, sin embargo, solo será posible arrojar luz sobre algunos de esos objetivos. Se prefirió destacar la importancia de las fuentes visuales para el estudio del periodo. De este modo, el recorrido metodológico de la investigación será presentado a fin de percibir la importancia y operatividad de la "tríada comunicativa", de las discusiones sobre paratextos y la centralidad de las imágenes en frontispicios en el periodo. Además, se presentarán datos sobre el levantamiento de imágenes realizado, a partir del cual se piensa en la situación del mercado editorial luso seiscentista. Por último, se inclinará en la "guerra de imágenes" existente entre dos importantes textos en disputa del periodo, el *Philippus Prudens*, de Caramuel Lobkowitz (1639), y el *Lusitania Liberata*, de Antonio Sousa Macedo (1645). Se concluirá que las imágenes son importantes fuentes para revisar temas clásicos de la historiografía, trayendo nuevas lecturas sobre temas tradicionales.

En cuanto elemento que dialogaba con las expectativas políticas relacionadas con la dinastía de los Braganza, la visualidad podía percibirse notablemente como partícipe de los argumentos y discursos políticos. Es importante retomar a José Antonio Maravall, quien afirmaba que en el periodo no se intentaba "conceituar a imagem, mas dar o conceito feito ima-

[4] João Lúcio Azevedo, *A Evolução do Sebastianismo*, Lisboa, Presença, 1984; José Van Dem Besselaar, *Sebastianismo: história sumária*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987; João Adolfo Hansen, *Vieira: tempo, alegoria e história*, Brotéria, vol. 145, núm. 4/5, out/nov, 1997; Jacqueline Hermann, *No reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal*, São Paulo, Companhia das letras, 1998; Luís Filipe Silvério Lima, *O império dos sonhos: narrativas proféticas, sebastianismo e messianismo brigantino*, São Paulo, Alameda, 2010; Alcir Pécora, *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*, Campinas, Editora da Unicamp; São Paulo, Edusp, 1994.

gem".[5] La relación entre texto e imagen, en esa perspectiva, indica una dimensión visual, a partir de la cual se hablaba de conceptos, profecías y esperanzas. En los seiscientos, palabra e imagen se asemejan de modo que la producción poética y visual debería producir "alegorias visualizantes, ordenadas por operações dialético-retóricas do juízo".[6]

Para manejar la potencia visual del periodo se recurrió a autores como Chartier, Palos y Meneses. Según Roger Chartier, es preciso investigar los modos de ver propios de cada época teniendo en el horizonte el contexto específico y categorías que no sean externas a la imagen. Por ese proceso de historizar la fuente visual es posible entender que la imagen no da acceso al pasado, sino a las visiones de ese pasado, a visiones propias de la época en que fueron formuladas. Por tanto, son representaciones. Por su parte, Joan Lluis Palos alerta sobre la necesidad de considerar el mayor postulado que las imágenes visuales dan a los investigadores: "la verbalidad", es decir, la capacidad que las imágenes tienen de comunicar y formar un discurso iconográfico.[7] Además, como indica Ulpiano Bezerra de Meneses, es preciso observar, de modo sincrónico y dialógico, la sociedad y sus imágenes, de forma que se pueda pensar la imagen contextualizada socialmente y pensar la sociedad en sus posibilidades creativas imagéticas.[8]

Acudir al aparato metodológico de la historia del arte, la visualidad y la cultura visual es fundamental para los objetivos aquí planteados, puesto que la Restauración de Portugal se ha estudiado principalmente en fuentes textuales manuscritas e impresas. Incluso cuando los investigadores se remiten a las fuentes orales del periodo, encuentran las transcripciones de sermones clavados, analizando siempre materiales textuales. El historiador João Francisco Marques, en *A Paranética Portuguesa*, reunió cientos de sermones importantes del siglo xvii. La persuasión por medio de la voz, como en estos sermones, fue ciertamente un recurso primordial, una "primeira cartada", según afirma Bouza-Álvarez. Esto, sin embargo, no podría indicar una reducida capacidad de lectura de las personas en ese contexto, ya que en la expresión oral se esperaba más que la pronunciación de

[5] José Antonio Maravall, *A cultura do Barroco*, São Paulo, Edusp, Imprensa Oficial, 1997, pp. 389-390.
[6] Hansen, *op. cit*., 1997, p. 114.
[7] Joan Lluís Palos, *El rencuentro de los historiadores con las imágenes*, en Carlos Barros (ed.), ii Congreso Internacional Historia a Debate, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe ii y Carlos v, Madrid, S/D, p. 205.
[8] Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, "Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares", *Revista Brasileira de História*, vol. 23, núm. 45, 2003.

palabras escritas previamente. En los ritos retóricos del periodo, la elocución y el desempeño también participaban en el mensaje.

El historiador Bouza-Álvarez afirma que las imágenes eran soporte para la expresión de cualquier concepto.[9] Su carácter propagandístico derivaría de la capacidad de las imágenes, conmover y convencer, así como en la capacidad de ser fácilmente comprendidas, ya que no dependen del dominio de ninguna técnica de lectura o escritura para ser decodificadas.[10]

Al observar las fechas de publicación de los grabados, se entiende que las representaciones visuales, no acompañaron los conflictos militares del período de la Restauración. De todos modos, parecía ser latente la necesidad de legitimar la nueva casa dinámica por otros medios, además del bélico.[11]

Para hacerlo se recurrió a los libros impresos que, en la época, actuaban como "arma política" en el contexto de las guerras restauracionistas.[12] Los grabados surgían en ese escenario. Por eso es importante relacionar textos e imágenes tanto en la perspectiva de la emblemática, como en la clave de la *tríade comunicativa* de Bouza-Álvarez. El historiador destaca que no habría, a lo largo de los siglos XVI y XVII, cualquier jerarquización entre los sentidos y sus soportes. Este periodo habría sido "idade da eloquência". Recurrir al medio visual, oral o textual (impreso) dependería de las "necessidades distintas que era preciso satisfazer, as características comunicativas que eram peculiares, ou as capacidades de preservação que se atribuía a cada uma delas".[13]

Las imágenes localizadas constituyen un *corpus* restringido, en relación a la producción de sermones y de textos impresos y manuscritos en el periodo de la Restauración. Se identificaron 60 grabados en textos de contenido restauracionista que poseen elementos visuales en diálogo con la

[9] Fernando Bouza-Álvarez, "Comunicação, conhecimento e memória na Espanha dos séculos XVI e XVII", *Cultura. Revista de história e teoria das ideias*, vol. 14, 2ª serie, Lisboa, Centro de História da Cultura, 2002, p. 124.
[10] *Ibid.*, pp. 126-128.
[11] Joana Fraga, *Three Revolts in Images: Catalonia, Portugal and Naples (1640-1647)*, tese de doutorado apresentada a Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història. Department d'Història Moderna, Societat i Cultura. Sob orientação de Joan Lluís Palos Peñarroya e de Pedro Almeida Cardim, Barcelona, 2013, p. 190.
[12] *Ibid*., p. 215.
[13] Bouza-Álvarez, *op. cit*., 2002, p. 119.

disputa sucesoria del reino.[14] La mayoría de las veces estos grabados indican un debate en torno a la tradición profética y visual del Milagro de Ourique. Así, esa iconografía retoma elementos del pasado del reino, arreglándolos para crear una narrativa de predestinación. El destino de Portugal, a continuación, pasa a ser representado desde el episodio de Milagro de Ourique (1139), que se consolida como género profético para crear una estructura retórica visual y basado en las referencias bíblicas.[15]

En el episodio de Ourique, Cristo habría elegido a Alfonso Henriques y su gente bajo su protección a cambio de la divulgación y defensa de su nombre contra los infieles. El hijo de Dios apareció clavado en la cruz, diciendo: *in hoc signo vinces* (con esta señal vencerás) y entregando al rey el símbolo del reino que lo aclamaría. Los símbolos representarían las llagas de Cristo y las monedas por las que se vendía. La narración, formulada en el siglo xv bajo la dinastía de Avis, continuó siendo representada visualmente hasta al menos el siglo xix, envuelta en relatos maravillosos y míticos para atribuir una fundación divina del reino.

La heráldica de Portugal recupera Ourique en la constitución de las armas lusas, eso porque las monedas y escudetes presentes en el blasón de armas portugués hacen referencia a ese episodio. El blasón de armas representa 89% de las grabaciones arqueadas. Los blasones se localizan a menudo en el frontispio o en la portada del texto impreso. La presencia del blasón en contacto directo con su público objetivo, sea en el frontispicio o en la portada, revela una intención de comunicación discursiva específica. Algunos autores afirman que esa ubicación de las imágenes puede servir como fuente para investigaciones sobre la recepción de los impresos en el periodo. En esta perspectiva, los autores entienden que el frontispicio puede influenciar al lector en elegir o no el texto.[16]

[14] De los 60 grabados identificados, 5 son representaciones de Ourique; 2 son imágenes en disputa entre *Philippus Prudens* (1639, Caramuel Lobkowitz) y *Lusitania Liberata* (1645, Antonio de Sousa Macedo); y 53 son capas de Avis Casa de Bragança y blasóns de armas de Portugal.

[15] João Francisco Marques, A *parenética portuguesa e a dominação filipina*, Porto, inic, 1986, p. 1.

[16] Véase María Luisa Brizuela Castillo, *Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca*, tese de doutorado apresentada ao Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura da Facultad de Filología da Universidad Nacional de Educación a Distancia (uned), Madrid, 2015, disponible en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Mlbrizuela/BRIZUELA_CASTILLO_Luisa_Tesis.pdf>. Y María Mercedes Rodríguez Temperley, "Ecdótica e iconografía: reflexiones sobre el arte de editar textos con imágenes", *Olivar*, vol. 15, núm. 22, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2014, disponible en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a10>.

Paratextos visuales y frontispicios

Es importante ahora presentar las perspectivas de algunos investigadores que se dedicaron a identificar, definir y comprender los elementos paratextuales de un documento impreso. Estas investigaciones se concentran fundamentalmente en el Siglo de Oro hispano y en textos literarios, como el éxito editorial de Don Quijote. La investigadora Anne Cayela afirma que el concepto de paratexto tomó forma solo con la materialidad tipográfica del siglo xvii, cuando empezaron a destacar las "preliminares" de los textos oficiales, jurídicos, eclesiásticos y literarios.[17] Michel Moner define paratexto como cualquier elemento textual o gráfico que aparece en un impreso y que establece alguna relación de introducción, explicación y comprensión de su lectura.[18] Genette se dedica a los estudios en torno a elementos textuales (o verbales) que acompañan a los impresos. Los paratextos textuales están compuestos por título, autoría, prefacios, introducciones, índices, entrevistas, etc., o sea, todos los elementos que no son el corazón del texto, pero que comparten su estatuto lingüístico: "no mais das vezes, portanto, o paratexto é um texto: se ainda não é *o* texto, pelo menos já é texto".[19]

Además de los paratextos textuales, el autor describe rápidamente los elementos icónicos y tipográficos como manifestaciones paratextuales de la publicación. Genette afirma que las primeras páginas de un conjunto impreso eran "local essencial do paratexto editorial".[20] Así, junto con el nombre del autor, el título, el nombre de los impresores o de la casa impresora, de los traductores o prefectores y de las dedicatorias, podría venir alguna imagen como emblemas de los involucrados en la impresión, adornos variados o incluso una portada arquitectónica, "espécie de entrada em forma de pórtico mais ou menos monumental chamado frontispício".[21]

El historiador Pierre Civil, además de considerar los frontispicios como paratextos, afirma que ellos pueden ser fuentes de investigaciones sobre relaciones de poder debido al complejo sistema de comunicación visual

[17] Anne Cayuela, *Le paratexte au Siécle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe. siècle*, Genebra, Librairie Droz, 1996; "De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro", *Criticón*, núm. 79, 2000, pp. 37-46.
[18] Michel Moner, "Introducción", en María Soledad Arredondo, Pierre Civil, Michel Moner (org.), *Paratextos en la literatura española. Siglos xv-xviii*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, p. XI.
[19] Gérard Genette, *Paratextos Editoriais*, São Paulo, Ateliê, 2009, p. 14.
[20] *Ibid*., p. 27.
[21] *Ibid*., p. 35.

existente en los seiscientos. El autor afirma que había una multiplicidad de formatos en frontispicios ilustrados que podrían introducir un texto impreso, tales como "puerta, portal, umbral, arco de triunfo, fachada, retablo, retrato, rostro del libro, teatro, espejo, cartel, captatio".[22] La función de esas imágenes en los frontispicios era la de presentar y orientar la lectura, particularizando el libro impreso e instigando al lector. Estas estructuras arquitectónicas fueron incorporadas por grabadores del norte europeo a fin de organizar la presentación del texto sin, no obstante, desconsiderar la dimensión estética y decorativa del propio frontispicio.

Mientras que, para el paratexto iconográfico, el frontispicio podría actuar como uma "arma de papel" una vez que las imágenes poseían una ingeniosa retórica en relación a los textos. Así, frontispicio y texto (o paratexto iconográfico, paratextos textuales y texto) se relacionan a partir del contenido de la obra. Para Pierre Civil, "mediante la combinación de imagen y texto, se suele adelantar el tema sobre el que versará el libro. Composiciones plásticas con retratos, alegorías, escudos y emblemas ilustran el asunto principal, identifican a los protagonistas de la obra o aclaran los conceptos morales bajo los que se ha escrito la obra".[23]

Esta relación texto-imagen existente a partir de los frontispicios es posible, en el siglo xvii, por medio del uso de la máxima horaciana del *ut pictura poesis*. Pierre Civil afirma que, en esa relación, se destacan los efectos de las prácticas de lectura iniciadas por un elemento paratextual iconográfico. La mediación de la imagen, según el autor, pasaría a determinar el soporte visual de la lectura, de modo que se debe "considerar el dispositivo inaugural del libro según un esquema distinto que propone mirar la imagen, luego ler el texto y, por fin, volver a ler la imagen como reticulación de signos".[24]

Considerando el *ut pictura poesis*, el texto y la imagen se complementan. El frontispicio ilustrado, en cuanto imagen, ofrecía al lector la posibilidad de visualizar simultáneamente el discurso, mientras que el texto, particularmente, demandaba la lectura continua de la secuencia de páginas que formaban unidad solo cuando eran consideradas como un todo. De este modo, el texto y la imagen son una composición en los frontispicios.

[22] Pierre Civil, *El frontispicio y su declaración en algunos libros del Siglo de Oro español*, en Arredondo, Civil y Moner, *op. cit*., p. 519.
[23] *Ibid*., p. 521.
[24] *Ibid*., p. 539.

Estos investigadores indican que la atención dispensada a los escritos, por sus autores e impresores, es la misma que dedicaban a los frontispicios ilustrados. La ordenación retórica de textos e imágenes los hacía indisociables en el producto final impreso, a fin de que fuera leído como una unidad. El investigador Louis Marin ya anunciaba que la función del frontispicio era ser un prefacio visual,[25] que elegía el grabado como el elemento visual más importante de todo el material impreso. Porque anunciaba al lector el contenido, sentido y posicionamiento del texto. El frontispicio, así, poseía un carácter elocuente, relacionándose con todos los demás elementos paratextuales, así como con el texto en sí, para presentarlos de modo pedagógico y en otra clave de lectura, independiente del dominio de las letras.

Los historiadores Joana Fraga y Lluís Palos afirman que en el contexto político del siglo xvii los textos impresos se convirtieron en un instrumento indispensable aliado a todo el sistema de comunicación visual que la Iglesia había creado en los espacios ibéricos.[26] Las imágenes, entonces, pasaron a ser insertadas en los textos y muchas veces circularon de forma autónoma, después de ser extraídas de forma mecánica, por medio de cortes o rompimientos, de sus soportes originales. A pesar de ser impresos, los textos eran a menudo cargados en hojas, sin la costura de la encuadernación, lo que facilitaba la inserción de grabados sueltos incluso después de la evaluación de las instituciones censales.[27] Los propios grabados sueltos podían alcanzar una circulación paralela a los textos impresos; así, las imágenes originalmente impresas en los textos, podían ser recortadas, lo que resultaría en el establecimiento de otros usos e, incluso, la ocupación de otros espacios de circulación. Según Fraga y Palos, gran parte de esas imágenes poseía un mensaje tan explícito que no dejaban dudas en cuanto a sus intenciones.[28]

La mayoría de los grabados en los impresos están ubicados en el frontispicio, lo que indica, en el contexto restauracionista, una alineación

[25] "Le frontispice est on le sait, une espèce de préface en image, une image em lisière de livre et de lisière de as lecture", Marin, Préface en image: le frontispice des *Contes* de Perrault, en *Europe,* núms. 739-740*,* noviembre-diciembre de 1990, p. 114.
[26] Joana E. Fraga, Joan-Lluis Palos, *Trois révoltes en images: la Catalogne, le Portugal et Naples dans les années 1640*, en Alain Hugon, Merle Hugon, Alexandra Merle (eds.), *Soulèvements, révoltes, révolutions*, Madrid, Casa de Velázquez, núm 158, 2016, p. 122.
[27] Maria Teresa Esteves Payan Martins, *Censura literária em Portugal nos séculos xvii e xviii*, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a ciência e a tecnologia, s/c, 2005.
[28] Fraga, Palos, *op. cit.*, p. 123.

política del autor o impresor del texto. Esta perspectiva parece ser muy apropiada cuando se estudian las portadas de los textos restaruacionistas circulado por Portugal. El mayor embate, incluso llamado "guerra de imágenes"[29] por algunos historiadores, se da entre dos frontispicios de obras coetáneas, a saber, el texto de Caramuel Lobkowitz *Philippus Prudens*, de 1639, y el de Antonio Sousa Macedo *Lusitania Liberata*, de 1645.

En ambas páginas existe la mención de Ourique a través de la capa de la presencia de Portugal. Esto, "reforça a origem do reino e da casa real, algo constante em outras representações e documentos genealógicos e heráldicos, em especial, nos ligados às armas portuguesas".[30] Como se mencionó antes, 89% de los grabados impresos en textos son de blasones de las armas lusas —hecho que indica el uso de ese símbolo de modo alegórico y emblemático por diferentes autores, impresores y grabadores en el periodo 1639-1668—. Recurrir al blasón indica al menos un argumento común, un mismo *topói*: el de Ourique. Aunque las fuentes utilizadas llevasen a una narrativa, o a un texto de género deliberativo, todos partieron del argumento profético ligado a la fundación y al destino del reino.

A pesar de las dificultades técnicas mencionadas por la historiografía del periodo, las imágenes eran hechas para circular y para crear una línea argumentativa que legitime al nuevo rey. Así, los involucrados con las impresiones esperaban apoyo financiero, privilegios y mercedes en su lucha contra los "agentes espanhóis".[31] Ejemplo de ello es la actuación del taller craesbeeckiano que supo recoger la preferencia de d. Juan iv, incluso después de haber trabajado a favor de la divulgación de las entradas reales de Felipe ii.

De acuerdo con Bouza-Álvarez, "essas imagens representam o poder, reduplicando-o e dando-lhe prestígio, seja por serem tomadas como expressão de um título justo, seja porque se convertem em instrumentos da transformação do poder".[32] Aunque las referencias hayan sido reapropiadas de un momento bastante anterior, el episodio de Ourique, ellas pasaron por una "operação de maquiagem política",[33] en favor de las guerras restauracionistas. Si en un frente se peleaba con ejércitos, en otro con

[29] María Inmaculada Rodríguez Moya, *Caramuel, Felipe iv y Portugal: genealogía e imagen dinástica en el contexto de la pérdida del reino*.
[30] Lima, *op. cit.*, p. 116.
[31] *Ibid*., p. 241.
[32] Bouza-Álvarez, *op. cit.*, p. 67.
[33] Fraga, Palos, *op. cit.*, p. 132.

diplomáticos, en otro con la voz, el cuerpo y la retórica de miembros de la Iglesia, había aún un frente en el que las armas eran papel, tinta y toda la iconografía ya conocida en el periodo.

Mercado editorial de los seiscientos en Portugal

El historiador Diogo Ramada Curto, al proponer a una historia de los impresores y libreros en Portugal, dice que las prácticas de escritura e impresión en los quinientos se dispusieron a partir de una cultura política basada en las relaciones de patrocinio y permisos de distribución real.[34] De este modo, los sujetos que participaban en esos oficios estaban sujetos a fuertes presiones sociales, a la lógica de distribución de privilegios y, de alguna forma, siempre con fuertes implicaciones políticas.[35] Se puede ver que en los 60 impresos insertados en los esfuerzos legítimos de la nueva casa dinástica, producidas desde 1639 hasta 1668, aparecen 58 grabados del blasón de armas de Portugal; 34 de estos son los blasones de Portugal, es decir, por lo general coronado o cubierto con cascos pero no otros atributos que implican las dinastías; 15 son blasones de la casa de Avis, compuestos por dos ángeles, en los laterales, que cargan trompetas, bastiones, o apenas sostienen el propio blasón; y 11 son blasones de la casa de Braganza, que siempre aparecen con un dragón encima de las armas reales, a veces también coronado —hay todavía dos blasones que están compuestos tanto por los símbolos de la Casa de Avis, como por los de Braganza—.

En este escenario amplio, interesa más discutir las composiciones simbólicas en relación a las paratextuales, que el modesto arrollamiento de los blasones. Esto se debe a que los procesos de impresión favorecen la reproducción de estas imágenes. Las chapas que servían a la reproducción de los blasones también podían circular entre las casas impresoras, permitiendo que una misma imagen fuera impresa por diferentes impresores. Además, un impresor podía tener más de una placa con el tema "blasón de armas de Portugal."

[34] Diogo Ramada Curto, *Para a história dos livreiros e impressores em Portugal: notas a propósito da oficina de Plantin*, en Júnia Furtado, Íris Kantor, Eddy Srols, Werner Thomas, *Um mundo sobre papel: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII)*, São Paulo/Belo Horizonte, Editora da Universidade de São Paulo/UFMG, 2014, p. 153.
[35] *Idem*.

En el periodo del proceso restauracionista se identificaron nueve impresores que trabajaron en Portugal y tres en territorios extranjeros (Amberes, Gran Bretaña y Francia). Este número es significativamente menor de lo que menciona Ramada Curto sobre el siglo anterior. El historiador ha identificado 20 libreros en Lisboa en 1552 y 31 libreros e impresores en 1565. Sin embargo, entre estos nueve impresores se encuentran los cuatro que la investigadora Ana Cristina Torres puede identificar como activos en Lisboa, a partir de una documentación inquisitorial.[36]

Al igual que otros investigadores, Ramada Curto dice que el mercado de la edición portuguesa sufrió una fuerte competencia por la calidad y la estructura del material de producción extranjera. Sin embargo, al menos en la causa restauracionista, solo se identificaron tres impresores fuera de Portugal: Guillelmo Monnier, impresor real que imprimió en Francia, en Nantes, el *Resorreiçam de Portugal, e morte fatal de Castella: dividida em duas partes* (1642) de Manuel Homem, pseudónimo de Fernão Hombre de Figueiredo; Balthasar Moretti, del taller Plantiana, que imprimió en Amberes el texto de Caramuel Lobkowitz, *Phillipus Prudens* (1639), y Richard Heron, que imprimió en Londres una respuesta de Antonio de Sousa de Macedo, *Lusitania Liberata* (1645) al texto de 1639.

Entre los otros nueve impresores, al menos en cuatro se encontró que posesían chapas de diferentes blasones. El taller craesbeekiano se destaca por haber publicado tres chapas: de 1641 a 1644, el blasón de Avis y el blasón de armas de Portugal; en 1645, los blasones de Bragança y el blasón de armas de Portugal, al año siguiente solo este, y en 1647 solo el de Avis; en 1649 se imprimió el de Avis y el de Bragança; en 1650 solo el de Braganza; en 1653, nuevamente el de Avis y el de Bragança; para volver, en 1655, a imprimir el escudo del blasón de armas de Portugal; en 1657 el de Braganza; y en 1668 el blasón de armas de Portugal.

Toda la producción de impresos del taller craesbeeckiano se inició en Amberes, donde Pedro Craesbeeck aprendió la función en el taller plantiano, comandado por Cristóvão Plantin y Baltasar Moretus. Esta casa impresora fue una de las más importantes durante los siglos xvi y xvii y tuvo grandes ramificaciones en todo el mundo ibérico e hispanoamericano. Cuando Felipe ii entró en Portugal, el Craesbeeck publicó varios textos,

[36] Ana Cristina Torres, "A marca tipográfica e outros símbolos dos impressores de nome António Álvares", *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*, iconografia do livro impresso. vol. 33, 2014, disponible en <https://cultura.revues.org/2390>.

ganando influencia con el rey. Después de enfrentarse, entre 1630 y 1640, a una baja en el número de impresiones la casa impresora se dedicó a publicar diferentes textos de cuño restauracionista, a fin de acercarse al nuevo gobierno —hasta conseguir el título de impresor del rey.[37]

En lo que concierne al periodo restauracionista, Baltasar Moretus fue el responsable de la impresión del texto de Caramuel Lobkowitz, *Phillipus Prudens* (1639). Los hijos de Craesbeeck continuaron el negocio familiar, teniendo una imprenta en Coimbra y otra en Lisboa, bajo las órdenes de Lourenço de Anveres —que utilizaron el blasón de armas de Portugal en 1642 y el blasón de Bragança este año y en 1644—. Como señala Sousa Viterbo, se debe relacionar la existencia de tipos y planchas iguales en los dos talleres por los lazos "patricios".[38]

En el taller de Antonio Álvarez se imprimió el blasón de armas de Portugal (1641) y el blasón de armas de Avis (1643). Esta casa impresora habría funcionado de 1585 a 1659, Antonio Álvarez tenía origen castellano, donde aprendió el oficio y lo perpetuó en su familia. Solo en 1618, su hijo solicitó permiso para abrir una tienda de librero, que le fue negada, a pesar de que efectivamente había actuado como librero, vendiendo y editando textos.[39] El nieto homónimo de António Álvares sucedió a Lourenço Craesbeeck, tras su traslado a Coimbra, habiendo sido nombrado impresor regio por d. Juan IV.[40]

Más tarde vemos el trabajo de Henrique Valente de Oliveira, que publicó el blasón de armas de Portugal en 1656 y el blasón asociado con la dinastía de Avis en 1659. Sin embargo, no se cuenta con más información sobre el trabajo de este impressor.

Además de ellos, imprimieron blasones de armas de Portugal: Jorge Rodrigues, dos veces en 1641 y de nuevo al año siguiente; Manoel da Silva, que también lo imprimió dos veces en 1641; Domingos Lopes Rosa imprimió ese mismo blasón en 1642 y 1647; Domingos y Carneiro en 1661. Estas impresiones de blasones de armas de Portugal en los textos restauracionistas pueden estar relacionadas con la alineación política que busca favorecer a los autores y/o la impresión. El investigador Artur Anselmo afirma que ese era un hábito recurrente cuando

[37] Fraga, *op. cit*., pp. 246-247.
[38] Sousa Viterbo, *A gravura em Portugal. Breves apontamentos para a sua história*, Lisboa, Typo Da Casa da Moeda e Papel Sellado, 1909.
[39] Torres, *op. cit*.
[40] *Ibid.*

> …eles próprios usavam a sua arte para homenagearem os seus patrocinadores, imprimindo em lugar de destaque os símbolos nacionais ou os brasões de famílias nobres. Sucedeu isso também na generalidade dos países europeus, e mais ainda naqueles em que a identidade nacional era mais viva.[41]

Paralelamente a la actuación de los impresores, es importante destacar la acción de los grabadores. De acuerdo con Joana Fraga, y otros autores que se suman a esta constatación,[42] el grabado en Portugal nunca recibió la atención de los investigadores, ni la de los historiadores del arte, porque sería de baja calidad estética.[43] Además, es difícil encontrar información sobre la autoría de los grabados, ya que muchos no venían firmados. Para esto se necesita una investigación sistemática en torno a las redes establecidas en el mundo de la imprenta en Portugal desde los siglos xvi y xvii.

Con los impresores mencionados arriba se puede ver la obra de tres escritores que trabajaron en Portugal: Agostinho Soares Floriano, firma las impresiones de Antonio Álvares, y con la familia de Craesbeeck, y ha hecho imágenes del blasón de Avis; Cristiano Lobo, que trabajó con Lourenço de Anveres, grabando un blasón de Braganza y João Batista que también actuó al lado de António Álvares confeccionando um blasón de Avis —la bibliografía añade otra información sobre las relaciones de los grabadores con los impresores. En los textos impresos fuera de Portugal, aparecen como grabadores: Jacob Neefs, que trabajó para el taller plantiana, en los grabados del texto de Caramuel Lobkowitz; y John Droeshout, que firmó los grabados del *Lusitania Liberata* impreso por Richard Heron.

Según Joana Fraga y Joan-Lluís Palos, los grabadores que aceptaban trabajar para la constitución de una nueva imagen real, a pesar de la mala calidad, se esforzaban para crear con eficacia una "dignidad real". Para ello, ciertamente, recurrían a lugares comunes ya establecidos en la cultura lusitana, tales como Ourique.[45] Los autores afirman que no habría mucho que hacer en Portugal, teniendo en cuenta las condiciones de producción artística. Escaseaban también, en este contexto, pintores para retratos reales, por lo que se recurría a los grabadores que, "por falta de alternativa,

[41] Artur Anselmo, "Armas nacionais portuguesas como marcas tipográficas", *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*, iconografia do livro impresso, vol. 33, 2014, disponible en <https://cultura.revues.org/2409>.
[42] Sousa Vitermo lo clasifica como "embrión" de la historia del grabado portugués y Rodrigues da Costa, dice que es "muy pobre".
[43] Fraga, *op. cit*., p. 22.
[44] Fraga, Palos, *op. cit*., p. 135.

muchos de estos impresores optaban por reciclar imágenes existentes y asignar nuevos significados, lo que les permitió reducir los costos y garantizar una difusión mínima".[45] En la mayoría de los casos, según Fraga y Palos, las imágenes que lograron sobrevivir fueron ejecutadas fuera de las fronteras lusas.[46]

Guerra de imágenes: *Philippus Prudens vs. Lusitania Liberata*

Antes de entrar en la disputa de la "guerra de imágenes", es necesario precisar la definición de emblema, ya que las interacciones visuales en los frontispicios pueden ser ordenadas a partir de la lógica retórica emblemática. Así, se destaca que el emblema se compone de tres partes, en las cuales los elementos textuales y los visuales aparecen de modo orgánico y complementario. Es evidente, para esas composiciones, la influencia de la máxima horaciana del *ut pictura poesis* aunque, en general, ni la imagen sea una pintura, ni el texto sea una poesía (a pesar de estar organizado en la lógica de la poética). En el emblema, cada parte posee un significado propio, pero en la interacción paratextual y emulativa de texto e imagen, el emblema adquiere un significado como un todo.[47]

En el frontispicio, la imagen puede ser vista como emblema, ya que el emblema no es solo una representación dentro de un libro de ese género. Dada su popularización desde, al menos, el siglo xv, el emblema pasó a ser entendido como una "manifestación cultural", como un modo de construir y decodificar mensajes. Los emblemas, o las imágenes emblemáticas aparecían, evidentemente, en los "libros de emblemas, en fiestas públicas, en el teatro, en los pasquines satíricos, en retratos, en frontispicios, en las marcas del impresor, en adornos de techo o de paredes en las casas, palacios, conventos o buques".[48]

En esta clave, se piensa en los frontispicios de la "guerra de imágenes" entre el frontispicio del texto de Caramuel Lobkowitz, *Philippus Prudens*,

[45] Traducción libre de: Faute d'alternative, bon nombre de ces imprimeries optèrent pour recycler des images existantes en leur donnant de nouvelles significations, ce qui leur permettait au passage de réduire les coûts et de garantir une diffusion minimale. *Ibid*., pp. 125-126.
[46] *Idem*.
[47] Disponible en <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/7030/emblema/>.
[48] Sagrario López Poza, "Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual", en Roger Chartier y Carmen Espejo (eds.), *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*, Marcial Pons Historia, 2012, p. 38.

de 1639 y el del texto de Antonio de Sousa Macedo, *Lusitania Liberata*, 1645. Es importante destacar que muchos investigadores ya se ocupan de estos asuntos. El historiador Rafael Valladares, por ejemplo, muestra el proceso de 28 años que resultó en la independencia efectiva de Portugal del dominio Habsburgo como un periodo de varios enfrentamientos diplomáticos, guerra y los intereses económicos que surgen del "golpe [que] se llamó Restauración"[49] —por otra parte, Valladares marca el final de la "rebelión" de Portugal en 1680, extendiendo la temporalización adoptada por la historiografía de la época—.

Además de las demostraciones de fuerza y violencia, "el poder también se expresa de formas no coercitivas y que entre estos expedientes no violentos se encuentran las imágenes".[50] El historiador Fernando Bouza-Álvarez, enuncia la "guerra en imágenes" entre los frontispicios de Caramuel y la respuesta de *Lusitania Liberata* —a pesar de eso, el autor no analiza ni reproduce las figuras en su capítulo "Retórica de la imagen real. Portugal y la memoria figurada de Felipe II".[51] Otros investigadores trabajaron con esas imágenes, principalmente con el contenido de sus textos, tales como Lilian Pestre de Almeida, que se dedicó al estudio de la obra de António de Sousa Macedo, *Lusitania Liberata* (1645),[52] o María Inmaculada Rodríguez Moya que analizó el frontispicio de Caramuel Lobkowitz, *Philippus Prudens* (1639), relacionándolo con las imágenes del *Lusitania*,[53] y Joana Fraga cuya tesis doctoral trabaja con imágenes de tres revueltas en el periodo 1640-1647 (Cataluña, Portugal y Nápoles), que conecta las portadas de *Lusitania Liberata* y *Philippus Prudens* otras imágenes centrales para otros conflictos analizados.[54]

El texto de Caramuel Lobkowitz fue encargado por Manuel de Portugal, hijo de Antonio Prior de Crato, que había solicitado sus derechos de sucesión a la corona real en 1580. Caramuel y Manuel de Portugal se reunieron e intercambiaron correspondencia, como lo muestra Bouza Ál-

[49] Rafael Valladares, *La rebelión de Portugal. 1640-1680. Guerra, conflicto y poderes en la monarquía hispânica*, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1998, p. 228.
[50] Bouza-Álvarez, *op. cit*., 2016, p. 64.
[51] *Idem*, pp. 58-94.
[52] Lilian Pestre de Almeida, A Lusitania Liberata ou a Restauração Portuguesa em Imagens: análise iconológica do conjunto das gravuras da obra de António de Sousa de Macedo. *TALIA DIXIT: Revista Interdisciplinar de Retórica e Historiografia*, núm. 6, 2011.
[53] Moya Rodríguez, *op. cit*.
[54] Fraga, *op. cit*.

varez, con el fin de acordar el contenido y el tono del texto. Con eso, el heredero del Prior del Crato pretendía demostrar su apoyo a los Felipes, evidenciando que no poseía ninguna pretensión sucesoria, destacándose de su padre.[55]

Manuel de Portugal pensó posicionarse en favor de los Habsburgo debido a los cambios de Évora, de 1637, cuando las medidas del duque de Olivares hicieron cada vez más impopular la creación de nuevas instituciones y oficinas para el gobierno de Portugal, pero dirigida por personas vinculadas a la monarquía hispánica. Algunos historiadores identifican los cambios de 1637 como el estopín para la Restauración de 1640.

Al establecer el orden del texto, Manuel de Portugal habría entregado a Caramuel una serie de papeles de su padre, que guardaba desde 1578, para reforzar la intención apologética del texto en relación a la sucesión y al gobierno de los Habsbrgo. Esto porque los cambios de Évora modificaban y cuestionaban los privilegios establecidos en el Estatuto de Tomar, en 1581. Estos cambios, para Bouza Álvarez, habrían dado al movimiento de 1640 la elite que necesitaba para hacerse efectivo—.[56]

El texto recibió varias respuestas de autores portugueses. La hipótesis de Bouza Álvarez sobre esto es la conjunción de 1637 y el hecho de que fue puesto en libertad después de 20 años de ausencia del Rey en Portugal. La última visita había sido en 1619, también después de un periodo de 38 años de ausencia —la primera visita había sido en 1581—.

No hay referencias a las constantes quiebras del acuerdo de Tomar, especialmente a los acontecimientos de 1637, en todo el texto de Caramuel. La imagen muestra un gran león coronado, empuñando una espada, sobre un dragón que parece derrotado. Los animales están sobre una estructura circular que remite al orbe y presenta referencias astrológicas. El león aparece como un símbolo de España, y el dragón como el representante de Portugal. Por encima de la imagen hay una epigrama en la que se lee sobre la constancia en la disputa entre león y dragón. Según el texto, el león, siempre prudente con sus armas y enterado de sus derechos, se defiende de la fuerza del dragón.[57]

La imagen procede de Erasmus Quellinus, grabado por Jacobo Nefs en el taller de Baltasar Moreti en Amberes, un año antes de la Restauración

[55] Bouza-Álvarez, *op. cit*. 2016, pp. 91-92, Notas.
[56] *Ibid*., 2016, pp. 91-93.
[57] Rodríguez Moya, *op. cit.*, p. 562.

Figura 1. Frontispício de Erasmus Quellinus

Fuente: Juan Caramuel Lobkowitz, *Philippus prudens Caroli V. Imp. Filius Lusitaniae Algarbiae, Indiae, Brasiliae legitimus rex demonstratus*, impresso por Jacobo Nefs, na oficina de Baltasar Moreti, oficina Plantiana, na Antuérpia, 1639.

de Portugal. La estructura del texto cuenta con el premio, cinco libros y descripciones genealógicas, en casi 500 folios. A lo largo del impreso, hay 28 imágenes, incluyendo la primera página, imágenes de los reyes lusitanos y emblema de Portugal. Al crear una genealogía de reyes de Portugal, el autor demuestra y refuerza la legitimidad del poder de los Felipes.

Según Bouza Álvarez, esta portada podría funcionar como un emblema de la política de Olivares, dado que él quitaba la exclusividad de los portugueses en su gobierno, entregándola a los nobles españoles, sosteniendo el dragón al león, que entonces empuñaba la espada y la corona y actuaba como si fuese a decapitar al símbolo luso.[58]

Considerando que el texto de Caramuel fue leído y respondido por muchos tratadistas lusos, aquí es importante destacar el único que lo respondió también visualmente. "António de Sousa Macedo, que primero 'convenció' al cisterciense, luego lo 'ridiculizó' y asimismo, por último, contestó a la portada de su *Philippus Prudens* en la de su *Lusitania Liberata*".[59]

El frontispicio del texto *Lusitania Liberata*, en respuesta al del Caramuel muestra "el mundo al reves",[60] esta vez, con el dragón venciendo al león. El texto de António de Souza de Macedo fue impreso en Londres, en 1645, posee más de 800 páginas y 12 grabados en metal (entre retratos, escudo de armas, árbol genealógico y construcciones alegóricas, letras capitulares decoradas y frisos y viñetas que demarcan el inicio y el fin de los capítulos que componen los tres libros, proémio y apéndice). La estructura del tratado es similar al texto de Caramuel, lo que es evidenciado por la imagen del frontispicio.

La escena destacada muestra a un dragón aplastando a un león, y arriba hay una inscripción afirmando la justicia con que actúa el dragón contra la violencia que le fue impuesta.[61] En el nicho central, enmarcado, está el título del texto y su autoría. La base de la fachada consiste en cuatro tablas: la primera hay el escudo de armas de Portugal; en el segundo un pelícano alimentando las crías dentro del nido, símbolo de Cristo y de la eucaristía; el tercero una cruz que hace referencia a la visión de Alfonso Henriques e, igualmente, a la visión de la cruz del emperador Constantino; y en el cuarto una esfera armilar que representa el dominio sobre el orbe. La secuencia de símbolos aparece marcada por la frase *Stemma Lusitan [estema lusitano]* (blasón). *Insigne Regis Ioan. II.[insignia del reyi João II]* (pelícano) *Ordo Regius Lusit.* (cruz) *[orden régia lusitana] Insigne Regis Emanuel [insignia del rey emanuel]* (orbe) y subescrita por *Reges Lusitani, Qvia Pelicani, In Hoc Signo Vicervnt Orbem (Los portugués como pelícanos bajo este signo han ganado el mundo).*

[58] Bouza-Álvarez, *op. cit*., 2016, p. 93.
[59] *Idem*.
[60] *Ibid*., p. 94.
[61] *O Leão fiando-se nas suas unhas acreditou que tivesse o Dragão mas, porque justo, o Dragão já fez dele ovelha Isso mostra, como exemplo, que a violência depressa perece e como consolação, que a justiça permanece para sempre*. Almeida, *op. cit*., pp. 91-92.

Figura 2: Frontispício de John Droeshout

Fuente: António de Souza Macedo, *Lusitania Liberata*, impresso por Richardi Heron, en Londres, 1645.

La familia de António de Sousa Macedo tenía conexiones con los Bragança. El propio autor participó en la "restauración" de los cargos de poder a familias lusas. Acompañó al embajador d. Antón de Almada a Inglaterra, donde escribió el *Lusitania Liberata*, defendiendo la nueva dinastía y afirmando la genealogía de d. Juan iv como rey legítimo y justo de Portugal. Los grabados a lo largo del texto acompañan los argumentos retóricos del

autor, utilizando emblemas y alegorías de la libertad y evidenciando el linaje de d. Alfonso Henriques.[62]

Entre estos dos textos y autores no hay solo una cuestión argumentativa retórica textual. Según la historiadora Rodríguez Moya, había una "guerra de imágenes", en la que "animales heráldicos luchaban entre sí, bajo símiles celestes y rodeados de inscripciones latinas cargadas de presagios".[63] En las dos obras hay grabados en los que esta "guerra de imágenes" ocurre explícitamente en la disputa entre dragón y león, que ora vence, y en otra es vencido.

Los enfrentamientos sobre la legitimidad de los reyes Habsburgo en Portugal y sobre la legitimidad de un representante de Braganza para reanudar los poderes y áreas lusos se recuperan de los elementos visuales que participan en una retórica profética mesiánica restauracionista. Si por un lado Ourique se solicita como argumento restauracionista que atestigua la genealogía y la profecía acerca de la gloria del destino del reino comandado por un descendiente de Afonso Henriques, por otro se utiliza como justificación para incluir en la genealogía y la profecía a los Felipes españoles, como en el frontispicio del texto de Caramuel. El argumento profético se convertía en "o referencial comum capaz de diluir, no plano das ideias e das crenças, os particularismos regionais, adquirindo eficácia pelos seus efeitos gregários em momentos de particular convulsão política".[64]

Indicaciones de conclusión

Hay un debate historiográfico que ha motivado algunas cuestiones para esta investigación y para este texto. El historiador Rafael Valladares pregunta si la Restauración es una continuidad o una ruptura en la cultura política de Portugal y España. El historiador afirma que, con las Guerras de Restauración, y las variadas formas de resistencia a la monarquía hispánica,[65] muchas estructuras sufrieron alteraciones, no siendo posible pensar

[62] Frago y Palos, *op. cit*., p. 135.
[63] Rodriguez Moya, *op. cit*., p. 568.
[64] Leonor Freire Costa y Mafalda Soares da Cunha, *D. João IV: 1604-1656*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, Temas e Debates, 2008, p. 184.
[65] Rafael Valladares, *op. cit*.

en una continuidad, como propone los historiadores Antonio Hespanha[66] y Bouza-Álvarez. En el libro que organiza sobre la historia de Portugal, Antonio Manuel Hespanha ve una continuidad entre 1620 y 1807. Por tanto, surge la pregunta de cómo se resuelve esto visualmente. A partir de la identificación y el análisis de la iconografía es posible percibir cómo la disputa visual responde a la idea de ruptura o de acomodación de la cultura política practicada durante la Unión Ibérica.

En este texto se logró percibir la relación entre profecía y política por medio de las fuentes visuales. Esto porque toda la iconografía identificada menciona un argumento profético en su ámbito visual. La profecía fue hecha en Ourique y retomada para legitimar el derecho sucesorio de la casa de los Braganza. Por lo tanto, los blasones y la guerra de imágenes derivan de una iconografía basada en las representaciones del Milagro de Ourique. En ese sentido, se puede entender como una gran continuidad entre las representaciones visuales. Sin embargo, hay cambios en las composiciones visuales que son fundamentales para la lógica política. Lo que es posible afirmar, por ahora, es la calificación de esta iconografía como profética, una vez que es inspirada en Ourique y evidencia las disputas políticas identificadas en las propias dinámicas visuales.

Para Bouza Álvarez es necesario pensar las imágenes bajo la ordenación retórica del periodo, debido a su carácter de "imágenes elocuentes", al carácter ejemplar de las imágenes, que al hacer referencias en sí mismas activaban una de las cinco partes de la retórica —la memoria, que debería ejercitarse tanto con imágenes visuales, como orales, "siendo este el mejor método para conseguir que el conocimiento que se quería adquirir o transmitir quedara fijado de forma imperecedera".[67]

Fuentes de consulta

Almeida, Lilian Pestre de, "A Lusitania Liberata ou a Restauração Portuguesa em Imagens: análise iconológica do conjunto das gravuras da obra de António de Sousa de Macedo", *TALIA DIXIT: Revista Interdisciplinar de Retórica e Historiografia*, núm. 6, 2011.

[66] José Matosso (dir.), *História de Portugal. O Antigo Regime (1620-1807)*, HESPANHA, António Manuel, Editorial Estampa, Lisboa, 1998.
[67] Bouza-Álvarez, *op. cit*., 2016, p. 63.

Anselmo, Artur, "Armas nacionais portuguesas como marcas tipográficas", *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias. Iconografia do livro impresso*, vol. 33, 2014, disponible en <https://cultura.revues.org/2409>.

Arredondo, María Soledad, Pierre Civil y Michel Moner (org.), *Paratextos en la literatura española. Siglos xv-xviii*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009.

Azevedo, João Lúcio, *A Evolução do Sebastianismo*, Lisboa, Presença, 1984.

Besselaar, José Van Dem, *Sebastianismo: história sumária*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

Bouza-Álvarez, Fernando, *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 2016.

_____, "Comunicação, conhecimento e memória na Espanha dos séculos xvi e xvii", *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 14, 2ª serie, Lisboa, Centro de História da Cultura, 2002.

_____, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

_____, *Portugal no Tempo dos Filipes: política, cultura e representações (1580-1668)*, Lisboa, Cosmos, 2000.

Brizuela Castillo, María Luisa, *Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca*, tese de doutorado apresentada ao Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura da Facultad de Filología da Universidad Nacional de Educación a Distancia (uned), Madrid, 2015, disponible en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned: Filologia-Mlbrizuela/BRIZUELA_CASTILLO_Luisa_Tesis.pdf>.

Cayuela, Anne, *Le paratexte au Siécle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au xviie. siècle*, Ginebra, Droz, 1996.

_____, "De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro", *Criticón*, núm. 79, 2000.

Costa, Leonor Freire e Mafalda Soares da Cunha, *D. João IV: 1604-1656*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, Temas e Debates, 2008.

Curto, Diogo Ramada, "Para a História dos Livreiros e Impressores em Portugal: notas a propósito da oficina de Plantin", en Júnia Furtado, Íris Kantor, Eddy Srols y Werner Thomas, *Um mundo sobre papel: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos xvi-xviii)*, São Paulo/Belo Horizonte, Universidade de São Paulo/ufmg, 2014.

Fraga, Joana, *Three Revolts in Images: Catalonia, Portugal and Naples (1640-1647)*, tese de doutorado apresentada a Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Department d'Història Moderna: So-

cietat i Cultura, sob orientação de Joan Lluís Palos Peñarroya y Pedro Almeida Cardim, Barcelona, 2013.

Fraga, Joana y Joan-Lluís Palos, "Trois Révoltes en Images: la Catalogne, le Portugal et Naples dans les années 1640", en Alain Hugon y Alexandra Merle (eds.), *Soulèvements, révoltes, révolutions*, Madrid, Casa de Velázquez, núm. 158, 2016.

Genette, Gérard, *Paratextos editoriais*, São Paulo, Ateliê, 2009.

Hansen, João Adolfo, *Vieira: tempo, alegoria e história*, Brotéria, vol. 145, núm. 4/5, oct/nov de 1997.

Hermann, Jacqueline, *No reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal*, São Paulo, Companhia das letras, 1998.

Lima, Luís Filipe Silvério, *O império dos sonhos: narrativas proféticas, sebastianismo e messianismo brigantino*, São Paulo, Alameda, 2010.

López Poza, Sagrario Empresas, "Emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual", en Roger Chartier y Carmen Espejo (eds.), *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*, Marcial Pons Historia, 2012.

Marin, Louis, "Préface en image: le frontispice des *Contes* de Perrault", en *Europe,* núms. 739-740*,* noviembre-diciembre de 1990.

Marques, João Francisco, *A parenética portuguesa e a dominação filipina*, Porto, inic, 1986.

_____, *Parenética portuguesa e a restauração*, 2 vols, Porto, inic, 1989.

Maravall, José Antonio, *A Cultura do Barroco*, São Paulo, edusp, Imprensa Oficial, 1997.

Martins, Maria Teresa Esteves Payan, *Censura literária em Portugal nos séculos xvii e xviii*, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, s/c, 2005.

Matosso, José (dir.), *História de Portugal. O Antigo Regime (1620-1807)*, hespanha, António Manuel, Estampa, Lisboa, 1998.

Meneses, Ulpiano Toledo Bezerra de, "Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares", *Revista Brasileira de História*, vol. 23, núm. 45, 2003.

Palos, Joan Lluís, "El rencuentro de los historiadores con las imágenes", en Carlos Barros (ed.), II Congreso Internacional Historia a Debate. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, s/d.

Pécora, Alcir, *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*, Campinas, São Paulo, Unicamp/Edusp, 1994.

Rodríguez Moya, María Inmaculada, *Caramuel, Felipe IV y Portugal: genealogía e imagen dinástica en el contexto de la pérdida del Reino.*

Rodríguez Temperley, María Mercedes, "Ecdótica e iconografía: reflexiones sobre el arte de editar textos con imágenes", *Olivar*, vol. 15, núm. 22, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2014, disponible en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a10>.

Torres, Ana Cristina, "A marca tipográfica e outros símbolos dos impressores de nome António Álvares", *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias. Iconografia do livro impresso*, vol. 33, 2014, disponible en <https://cultura.revues.org/2390>.

Valladares, Rafael, *"Por toda la Terra": España y Portugal: globalización y ruptura (1580-1700)*, Lisboa, Centro de História D'Aquém e D'Além-Mar/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa/Universidade dos Açores, 2016.

_____, *La rebelión de Portugal. 1640-1668. Guerra, conflicto y poderes en la monarquía hispánica*, Sevilha, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998.

Viterbo, Sousa, *A Gravura em Portugal. Breves apontamentos para a sua história*, Lisboa, Typo. Da Casa da Moeda e Papel Sellado, 1909.

Fuentes de imágenes

1. Frontispício de Erasmus Quellinus <http://purl.pt/14358>.
2. Frontispício de John Droeshout <http://purl.pt/25805>.