

■ Las imágenes de los cuatro continentes del escultor chileno Virginio Arias (1855-1941)

José Miguel Morales Folguera

En el siglo XVI queda establecida la iconografía de los cuatro continentes, que en los dos siglos posteriores sirven de inspiración para numerosos programas iconográficos. En el siglo XIX el academicismo vuelve a poner de moda estos modelos, que son imitados con algunas variaciones por artistas como el chileno Virginio Arias (1855-1941), que estudia y trabaja a finales del siglo XIX en París, donde realiza varias réplicas de los cuatro continentes, que hoy se encuentran en varios jardines españoles y americanos. Posiblemente Arias se inspiró directamente en obras francesas del siglo XVIII para sus esculturas de los cuatro continentes, muchas de las cuales eran consideradas anónimas hasta este momento.

Iconography of the Four Parts of the World -diffused along XVI century through iconographical cycles- is studied here, pointed to sculptural recreations made by Virgilio Arias at XIX, establishing their relations with French works from XVIII century, attending also to several replicas of them.

La mejora de los medios de comunicación a finales del siglo XIX como consecuencia de la Industrialización favorece el aumento de los movimientos comerciales y humanos entre los continentes europeo y americano, e igualmente una mayor y más rápida difusión de los movimientos artísticos que se están produciendo especialmente en Francia. Los países hispanoamericanos, al igual que España, están en ese momento fuertemente influidos por el arte francés, lo que lleva a muchos de sus jóvenes artistas a trasladarse a Europa con el objetivo de continuar su formación en algunas de las todavía prestigiosas instituciones docentes francesas¹.

Este es el caso del escultor chileno Virginio Arias, nacido en Ranquil, población próxima a Concepción, en 1855, y fallecido en 1941 en Santiago. En 1874 ingresa

MORALES FOLGUERA, José Miguel: "Las imágenes de los cuatro continentes del escultor chileno Virginio Arias (1855-1941)", en *Boletín de Arte* n° 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 53-70.

en la universidad, cursando los estudios de dibujo y escultura, que impartía Nicanor Plaza, el cual al año siguiente lo va a llevar a París, donde estudia en la Academia de Bellas Artes con el escultor Jouffroy y el pintor Laurens². En París residió hasta el año 1900, salvo algunos periodos entre 1890 y 1896, en que volvió a Santiago, donde fue nombrado Director de la Academia de Bellas Artes³.

Su producción artística es amplia y numerosa. Su estilo se caracteriza por un academicismo matizado por una cierta vena romántica, derivada de su formación junto a los maestros franceses Jouffroy y Carpeaux. Trabajó fundamentalmente el mármol y el bronce, con los que, como escultor decimonónico, llevó a cabo un número importante de monumentos urbanos de carácter histórico y nacionalista, destacando los héroes y hechos de armas de Chile en la Guerra del Pacífico, 1879-1881. En esta temática destaca sobre todo el *Roto chileno*. A la temática religiosa corresponde su obra más famosa, *El Descendimiento*, con la que obtuvo la tercera medalla en el salón Oficial de París de 1887 y la medalla de oro en la Exposición Universal de 1889. Pero quizás donde mejor supo expresar su estilo personal fue en obras de carácter mitológico, temática en la que se encuadran las obras *Hoja de laurel*, *Dafnis y Cloe*, y el conjunto de los cuatro continentes de Angol, los cuales fueron ubicados en la Plaza de Armas Benjamín Vicuña Mackenna en torno a un estanque de agua rodeado de grandes olmos péndula. Las cuatro esculturas fueron declaradas monumento histórico nacional en el año 1966⁴. Réplicas de estas obras de Angol son los cuatro continentes de los Jardines de Monforte en Valencia⁵,

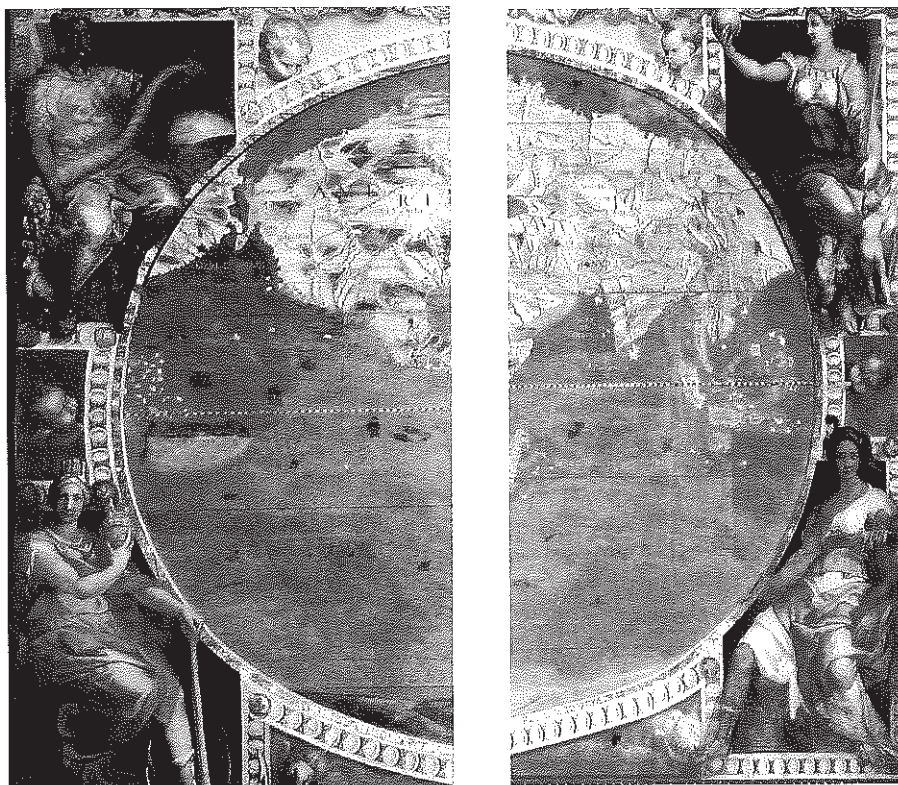
¹ Sobre el tema de las academias en el siglo XIX véase la obra de Nicolaus Pevsner con epílogo de Francisco Calvo Serraller sobre las "Academias artísticas en España", *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982, especialmente los capítulos V y VI.

² MELCHERTS, E.: *Introducción a la escultura chilena*, Valparaíso, Colegio de Periodistas y Círculo de la Prensa, 1982, págs. 57-72.

³ FIGUEROA, V., *Diccionario histórico y biográfico de Chile*, Santiago. ROMERA, A.: "Medio siglo de escultura chilena", *Zig-Zag*, Santiago, 1955. BILLA GARRIDO, A.: "Don Virginito Arias y la ingratitud", *El Mercurio*, Valparaíso. SOLANICH SOTOMAYOR, E.: *Escultura en Chile. Otra mirada para su estudio*, Santiago de Chile, Ediciones Amigos del Arte, 2000.

⁴ IVELIĆ, M.: *La escultura chilena*, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1988, págs. 6-12.

⁵ Las esculturas de los Cuatro Continentes se hallan en el parterre viejo de los jardines valencianos de Monforte, nombre de uno de sus propietarios. Su promotor fue Juan Bautista Romero, quien encargó su realización al arquitecto Sebastián Monleón Estellés (1815-1878). En 1941 fueron declarados de Interés Artístico. Ese mismo año Javier de Winthuysen realiza un proyecto de restauración, describiendo el mal estado de conservación y proponiendo una intervención respetuosa con lo antiguo. En el año 1971 fue adquirido por el Ayuntamiento de Valencia. Se puede ver al respecto el catálogo de la Exposición *Javier de Winthuysen. Jardínero*. Andalucía, comisariada por Carmen Añón, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, 1989, pág. 164. Se pueden consultar más datos en la obra *Jardines artísticos de España*, Madrid, Espasa calpe, 1995, realizada por Carmen Añón, Mónica Luengo y Ana Luengo, págs. 243-250. Llama la atención que en este mismo jardín haya un grupo escultórico de Dafnis y Cloe, tema también tratado por el escultor chileno Virginito Arias. Aunque en este caso ambos grupos no son iguales, su estilo es bastante próximo.



1. América y Asia (izquierda) y Europa y África en la Carta del Mundo del Palacio Farnese en Caprarola

España, los tres continentes de los jardines de la Tamarita en Barcelona⁶, España, y la escultura del continente americano existente en la población cubana de Matanzas.

Como artista clasicista y académico Virginio Arias busca su inspiración para estas obras en los modelos italianos de los siglos XVI y XVII. Es en el siglo XVI, cuando empiezan a realizarse imágenes que representan a los cuatro continentes. A partir de esta época son frecuentes estas obras en enciclopedias, tratados y repertorios iconográficos, libros de viajes, geografía y cartografía. Una de las obras más

⁶ Un análisis de estos jardines fue presentado como ponencia por el autor en el *XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, celebrado en la ciudad de Saltillo, México, del 10 al 14 de noviembre de 2002, con el título "La recreación del viejo mito arcádico en los jardines de la Tamarita de Barcelona". Las Actas se encuentran en proceso de edición por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

monumentales y antiguas es la gran *Carta del Mundo* del Palazzo Farnese en Caprarola (Fig 1), en la que aparece un grandioso mapa del mundo conocido a mediados del siglo XVI con los cuatro continentes representados en los ángulos: América con una cornucopia y un papagayo, Europa con un cetro y una bola del mundo, África con una cornucopia de frutos y la testa de un elefante sobre la cabeza, y Asia con un jarrón o incensario, un barco y un ancla.

En este tipo de obras cartográficas se inspiró Cesare Ripa para los continentes de su libro *Iconología*, obra básica para la fijación y difusión de sus modelos iconográficos⁷. De este modo el número de continentes quedará fijado en la cifra cabalística de cuatro, que acompañará durante siglos a otros célebres cuaternarios: los cuatro elementos, las cuatro estaciones, los cuatro puntos cardinales, los cuatrimestres, los cuatrienios, el cuarteto, los cuatro padres de la Iglesia, las cuatro Virtudes Cardinales, el Tetramorfos, los cuatro ríos del Edén, los cuarteles urbanos, el crucero, el cuadrilátero, las cuatro campas de México y el Tahuantisuyu incaico. Según Jung el número cuatro es un símbolo antiquísimo, seguramente prehistórico, asociado con la divinidad creadora del mundo⁸.

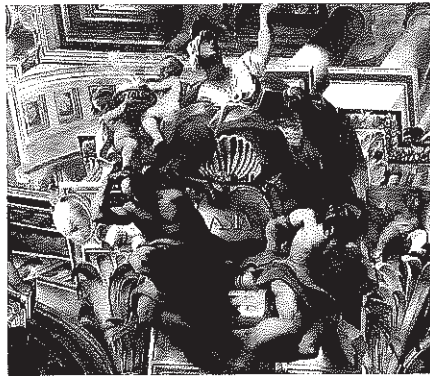
Es un símbolo del orden y de la eternidad. Las imágenes de los continentes representan también a las cuatro razas mundiales —blanca europea, amarilla asiática, negra africana y cobriza americana. Es un tema propio del humanismo renacentista, aunque perdurará en el barroco. Bernini los representó en forma de cuatro ríos en la fuente central de la Piazza Navona, y el padre Andrea Pozzo en la bóveda central de la iglesia de San Ignacio de Roma (Fig 2), posiblemente la obra más importante e influyente del siglo XVII, donde sigue fielmente los modelos de Ripa. América está representada como una amazona y con un león americano, Asia con un camello y un incensario, África con una cornucopia y un cocodrilo, y Europa como una emperatriz coronada con un cetro, una bola del mundo y un caballo. Este parece ser el modelo que Bartolomé Rusca y Félix Fedelli siguieron en la representación de los cuatro continentes del Palacio de San Ildefonso en Segovia⁹: África es representada por una negra con un escorpión en la mano, y a sus costados un león y serpientes; América por una mujer con diadema de plumas, arco y flechas en las manos, y a sus lados un cuerno de la abundancia con monedas y frutos, y un caimán; Europa por una matrona rodeada de frutos, coronas, cetros, un caballo y los atributos de las Bellas Artes; y Asia por una mujer vestida con telas persas, coronada con flores, llevando en la mano una planta de la pimienta, y a los lados un pebetero y un camello¹⁰.

⁷ SEBASTIÁN, S.: *Iconografía del indio americano*, Madrid, Editorial Tuero, 1992, pág. 16.

⁸ JAFFÉ, A.: "El simbolismo en las artes visuales", en Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Biblioteca Universal Caralt, 1977, págs. 241-242.

⁹ MORALES Y MARÍN, J. L.: *Pintura en España, 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 90.

¹⁰ BREÑOSA, R.: *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1884. Reedición de Ícaro (La Granja), 1991, págs. 127-128.



2. América (arriba izquierda), Asia (arriba derecha), África (abajo izquierda) y Europa (abajo derecha) en la bóveda de la iglesia de San Ignacio de Roma

Como precedentes más inmediatos Arias cuenta con la Fuente de los Cuatro Continentes de París, realizada en el año 1867 por el escultor Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875) (Fig. 3). Estas cuatro figuras femeninas se hallan sobre el pilar central de la fuente, formando un grupo, y con sus manos soportan una esfera. Este tema también se pone de moda en la Barcelona comercial e industrial del siglo XIX, donde a comienzos de siglo los escultores neoclásicos Manuel Oliver y Francesc Bover realizaron las esculturas de los cuatro continentes, que hoy se encuentran en el patio de la Casa Lonja del Mar¹¹. No obstante Arias parece que no se inspiró directamente en obras de su época, sino en modelos franceses del siglo XVIII. En el jardín del parterre del Palacio de San Ildefonso hay una escultura de América (Fig. 4),

¹¹ ALCOLEA I GIL, S.: *Escultura catalana del segle XIX. Del Neoclasicismo al Realismo*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1989, págs. 109-110.



3. *Fuente de los Cuatro Continentes.*
Jean Baptiste Carpeaux. Avda. del
Observatorio, París



4. *América en el jardín del parterre
del Palacio de San Ildefonso.* Renato
Fremin

que guarda un extraordinario parecido con la América de Arias. Está firmada por el escultor Renato Fremin y representa a una mujer guerrera con faldellín y diademas de plumas, camisa clásica con mangas de flores y carcaj en la espalda. Con la mano izquierda sostiene un arco y con la derecha se recoge un lado de la amplia capa, atada al cuerpo con una cinta que lleva terciada sobre el pecho. Tiene la pierna izquierda asentada firmemente en el suelo, mientras que apoya la derecha, ligeramente retrasada, sobre el lomo de un caimán que levanta la cabeza amenazadoramente¹². Frente a esta obra hay una escultura de África, obra de Juan Thierrri, cuya iconografía difiere en cambio bastante de la obra de Arias. La diferencia más notable aparece en la testa del elefante, que lleva en una mano, mientras que Arias la coloca sobre la cabeza del continente¹³.

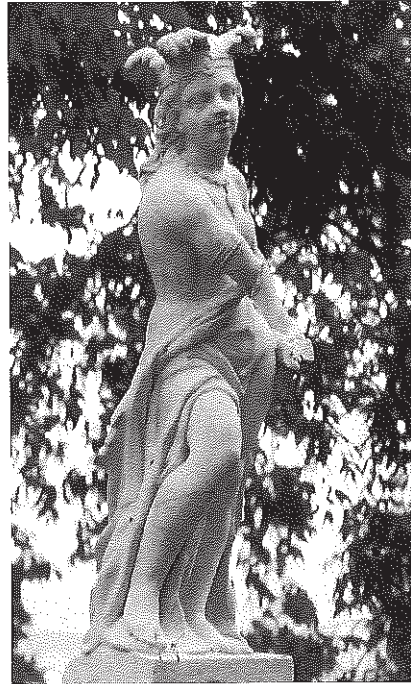
La representación de los cuatro continentes no es frecuente de todas formas en los jardines, donde en cambio abundan las imágenes de las cuatro estaciones, aun-

¹² Vid. BREÑOSA, R.: *op. cit.*, pág. 207.

¹³ *Ibidem.*, pág. 208.

5. América en los jardines del Retiro de Málaga

que no sea totalmente extraña. Otro ejemplo excepcional es la escultura en mármol del siglo XVIII que representa a América en los Jardines de El Retiro de Málaga (Fig. 5). Su presencia en este caso aislada puede aludir a la existencia de árboles y plantas con esta procedencia y a las relaciones comerciales de sus propietarios con el continente americano¹⁴.



Como resultado de la confluencia de todos estos antecedentes Virginio Arias llevó a cabo a finales del siglo XIX la realización de este grupo de *esculturas de los cuatro continentes* que hoy se encuentran en varios jardines de España, Cuba y Chile. Hoy sólo se conservan completos los programas de la población chilena de Angol y de los jardines valencianos de Monforte¹⁵. En el jardín barcelonés de la Tamarita sólo hay tres continentes, los que representan a Asia, África y América, faltando la escultura de Europa, mientras que en Cuba solo conocemos la existencia de la escultura del continente americano. No sabemos qué conjunto es el original y cuáles son réplicas. Tampoco sabemos si Arias realizó ambos grupos en Francia o si estuvo en Barcelona y en Valencia con motivo del encargo o de su ubicación en ambos jardines¹⁶. Lo que sí parece claro es que todas las obras son del mismo autor y, aunque no son copias exactas, lo que es lógico, tienen un extraordinario parecido¹⁷.

¹⁴ MORALES FOLGUERA, J. M.: *Los jardines históricos de El Retiro*, Málaga, Editorial Benedito, 1996.

¹⁵ KLUCKERT, E.: *Grandes jardines de Europa. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, Könemann, 2000, pág. 10.

¹⁶ Recientemente el profesor Rodrigo Gutiérrez Viñuales me ha mostrado una réplica o copia de la escultura de América, que estuvo detrás del teatro Sauto, situado en la población cubana de Matanzas. La obra cubana es casi idéntica a las existentes en Barcelona, Valencia y Angol. En la actualidad desconocemos la ubicación de esta escultura, aunque contamos con una reproducción, que nos permite su estudio y análisis.

¹⁷ Quiero agradecer a la directora de los Jardines de Monforte de Valencia el haberme facilitado las imágenes de los cuatro continentes existentes en dichos jardines.

5. Militar romano en los jardines de la Tamarita de Barcelona

En el caso de los jardines barceloneses de la Tamarita las cuatro esculturas existentes en el Jardín Elíptico han sido consideradas tradicionalmente como representativas de los cuatro continentes. Las imágenes más antiguas que poseemos de estas cuatro esculturas corresponden a una fotografía del año 1990, momento en el que el ayuntamiento de Barcelona procede a la realización de un proyecto de restauración y remodelación de los edificios y jardines de la finca. En esa foto aparecen las cuatro esculturas en una habitación de la residencia. Todavía la figura masculina conservaba la cabeza, de la que hoy carece. Lo que sí está claro es que la figura masculina, que representa a un militar romano (Fig. 6), no forma parte del programa iconográfico, y que en una fecha indeterminada, al faltar la escultura representativa del continente europeo, se agregó al conjunto¹⁸.



La presencia en estos jardines de un programa con las figuras de los cuatro continentes se debe a la búsqueda de un significado profundo, que pretende la creación de un espacio sagrado, un omphalos o un *caput mundi*, una simbología acorde con la mentalidad universal de las influyentes burguesías comerciales del siglo XIX.

¹⁸ Esta documentación me ha sido facilitada por el profesor de la Universidad de Barcelona, Dr. Antoni Remesar, y por el arquitecto Ignasi de Lecea, directores del Inventario de Obra Pública en Barcelona.



6. Asia Colección Privada Mexicana, siglo XVIII

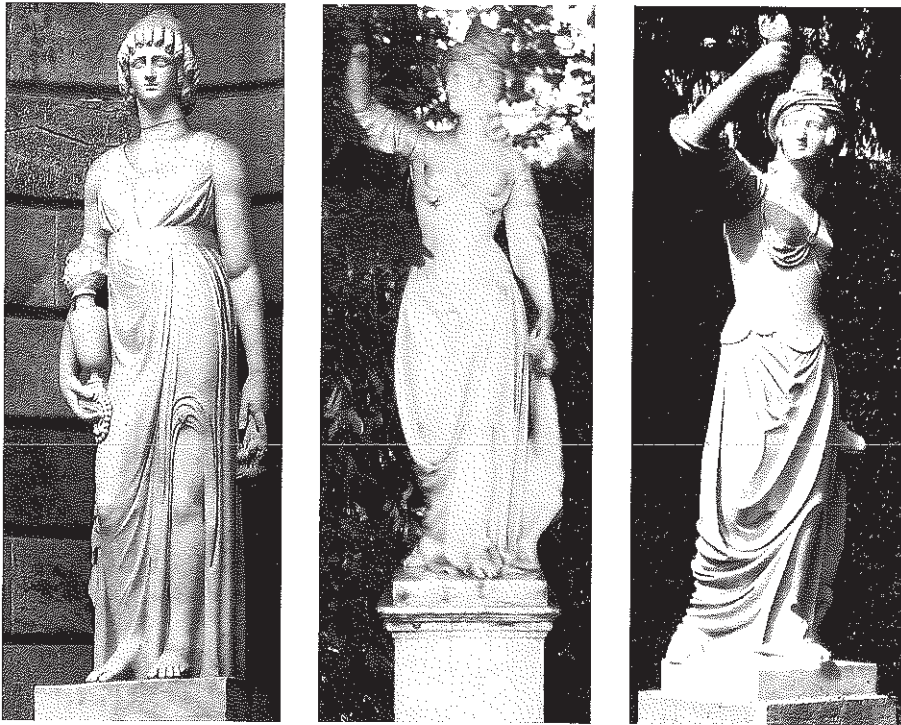
ASIA

Ripa representa a este continente como una mujer vestida con un riquísimo traje. Va cubierta con una bella corona trenzada con flores y frutas variadas, llevando en la mano derecha un ramillete hecho de hojas verdes y frutos de las plantas de la pimienta, el clavo y la cañafistula, mientras que con la izquierda sujeta un incensario, que exhala humo en grandes cantidades. Junto a ella y de forma discreta se halla un camello sentado sobre sus rodillas¹⁹.

La personificación del continente asiático, tanto en la Tamarita como en Angol y en Valencia (Fig. 7), va ricamente vestida, acompañada de la figura del camello recostado sobre las rodillas y situado discretamente en la parte posterior. La figura de la Tamarita llevaba originalmente un ramillete de flores en su mano derecha, hoy seccionada, y un pequeño gorro de forma cilíndrica en vez de la corona de flores, con la que Ripa corona su personificación.

Este continente recibe su nombre de la ninfa Asia, hija de Tetis y del Océano, la cual gobernó sobre todas las tierras de Asia Mayor y Menor. Cada uno de los

¹⁹ RIPA, C.: *Iconología*, Barcelona, Akal, 1987, vol. II, págs. 104-105.



7. Asia en la Casa Lonja de Barcelona, Francesc Bover (izquierda), Asia en los jardines de la Tamarita de Barcelona (centro) y Asia en los jardines de Monforte de Valencia (derecha)

atributos, de los que está dotada, tiene un significado alusivo a las tierras y a las costumbres de los habitantes de este continente. La corona de flores y de frutas se refiere al cielo templado y benigno, que produce toda clase de cosas deliciosas. El riquísimo traje hace referencia a las costumbres de sus gentes de vestirse con preciosos ornamentos. Las ramas de plantas aromáticas se relacionan con la abundancia de especies y, por último, el camello se consideraba en el siglo XVI como el animal más característico del continente asiático.

ÁFRICA

Esta escultura, inspirada también de forma clara en el modelo iconográfico de Ripa²⁰, representa a una mujer negra, ataviada con un bello vestido de seda, ceñido en la

²⁰ *Ibid.*, págs. 106-107.



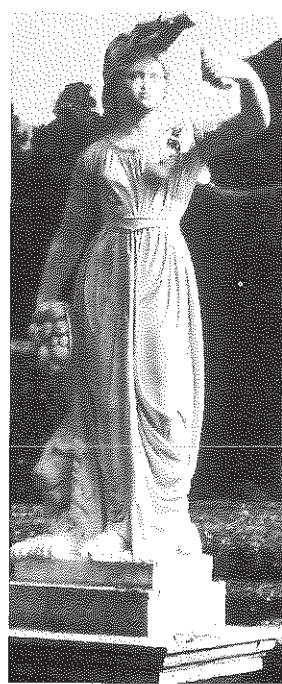
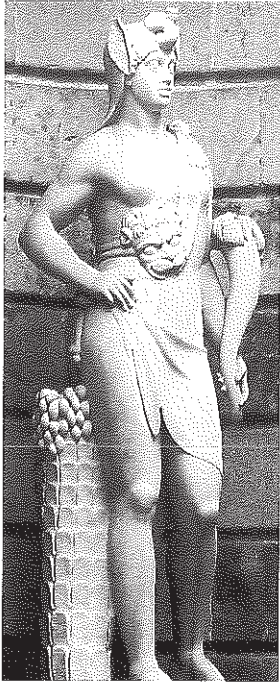
8. África. Colección Privada Mexicana, siglo XVIII

cintura por un cinturón, brazaletes y largos pendientes colgando de las orejas. Con la mano derecha sostiene una cornucopia cargada de frutas y en la izquierda lleva un escorpión. En el lado derecho aparece la cabeza de un león recostado y como casco o cimera porta la cabeza de un elefante.

Según la tradición el nombre de este continente deriva de la palabra latina "*aprica*", que significa dorada por el sol, o bien del nombre de uno de los descendientes de Abraham, llamado Afro.

Su color negro proviene de la tez predominante de sus pueblos, y el bello vestido de seda que cubre su cuerpo sustituye a la semidesnudez original de la imagen de Ripa, que se refiere a la escasez de riquezas de estas tierras, que curiosamente contrasta con la cornucopia, símbolo de la riqueza, aunque en este caso se refiere mas bien a la abundancia de trigo, que produce la doble cosecha que se recoge cada año en sus campos.

La cabeza de elefante, aparte de ser este animal claramente representativo de este continente, proviene de una medalla del emperador Adriano, que pasó algunos años de su vida en este continente, concretamente en Alejandría, a la que consideraba como una de sus ciudades preferidas.



9. (Página anterior) *África en la Casa Lonja de Barcelona. Manuel Oliver (arriba izquierda), África en el jardín del parterre del Palacio de San Ildefonso. Juan Thierry (arriba centro), África en los jardines de Monforte de Valencia (arriba derecha), África en los jardines de la Tamarita de Barcelona (abajo izquierda) y África en la Plaza Benjamín Vicuña de Angol, Chile (abajo derecha)*

AMÉRICA

Aunque también derivada de Ripa²¹, la imagen de esta figura presenta algunas novedades interesantes. El modelo de Ripa representa a una mujer desnuda, apenas cubierta con un velo que le cae desde los hombros y le cubre las "vergüenzas", de color cobrizo, rostro fiero, cabellos revueltos y esparcidos, y lleva a lo largo de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento hecho de plumas de diversos colores. En la mano derecha sostiene un arco, en la izquierda una flecha y sobre el hombro un carcaj. La figura de Ripa pisa una cabeza humana atravesada por una flecha y detrás de sus pies se encuentra un lagarto o caimán de forma discreta.

La personificación del Nuevo Mundo presente en Barcelona, Valencia, Angol y en Matanzas (Figs. 11-13) utiliza como la de Ripa la figura de la Amazona, mujer guerrera de carácter casi mitológico, como símbolo de este continente, aunque emplea algunos de sus atributos de manera diferente. Lleva una corona de plumas y un faldellín hecho también con el mismo material. Igualmente porta terciado sobre el pecho el carcaj, y tras sus pies se halla un caimán. Asimismo en la mano derecha lleva un arco. Aparte de la vestimenta el rasgo más original de esta figura aparece en la piel del puma o león americano, que tiene en el hombro derecho, que de esta forma asocia el nuevo mito americano con el viejo mito del Hércules europeo, del que extrae también sus virtudes, su fuerza y su valentía²².

Esta nueva visión más positiva de los naturales de América viene refrendada por la eliminación de la cabeza humana atravesada por una flecha, que en el modelo de Ripa hacía alusión a la concepción que los europeos tenían de estos pueblos amerindios de practicar el canibalismo, el sacrificio ritual y el esclavismo de las poblaciones vencidas.

En el siglo XVI el animal más representativo de América era el caimán o lagarto *muy notable y abundante, tan grandes y fieros que devoran a los restantes animales y aún a los hombres en ciertas ocasiones.*

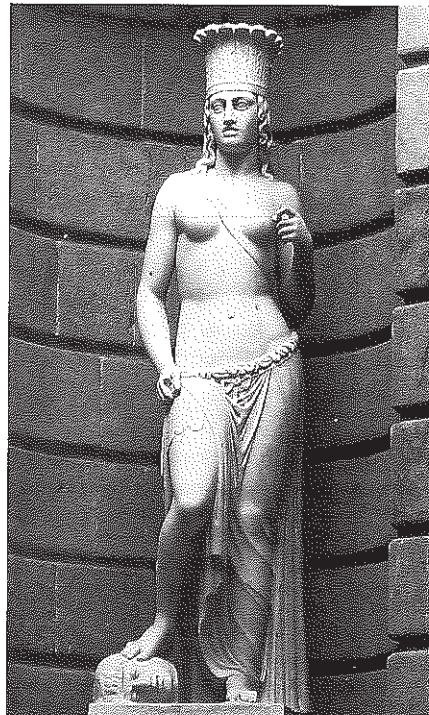
²¹ *Ibid.*, págs. 108-109.

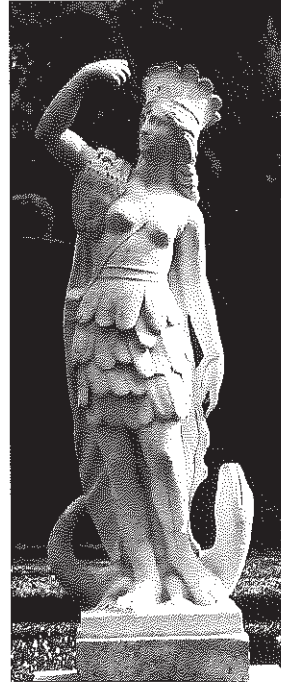
²² La América de los jardines de San Ildefonso, que hemos considerado el modelo más próximo, va castamente vestida y carece de la piel del león americano, posiblemente los dos elementos más novedosos de la figura de Arias.



10. América. Colección Privada Mexicana, siglo XVIII

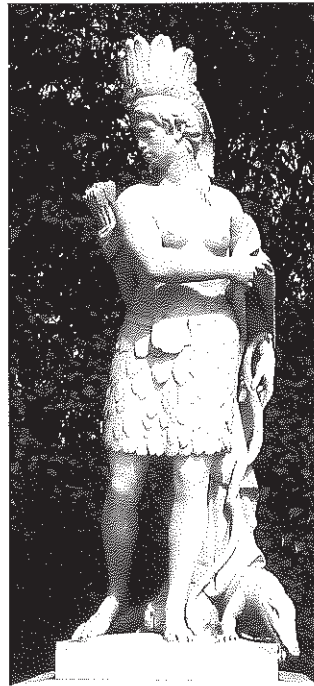
11. América en la Casa Lonja de Barcelona. Manuel Oliver





12. América en los jardines de la Tamarita de Barcelona (izquierda), América en Matanzas, Cuba (centro) y América en los jardines de Monforte de Valencia (derecha)

13. Imagen de América, de finales del siglo XVII donde aún se aprecia la cabeza cortada de un hombre bajo el pie de la escultura. Jardines de Versalles. Fue encargada por Colbert junto con los tres continentes y otros cibeliros cuaternarios para adornar el Parterre del Agua





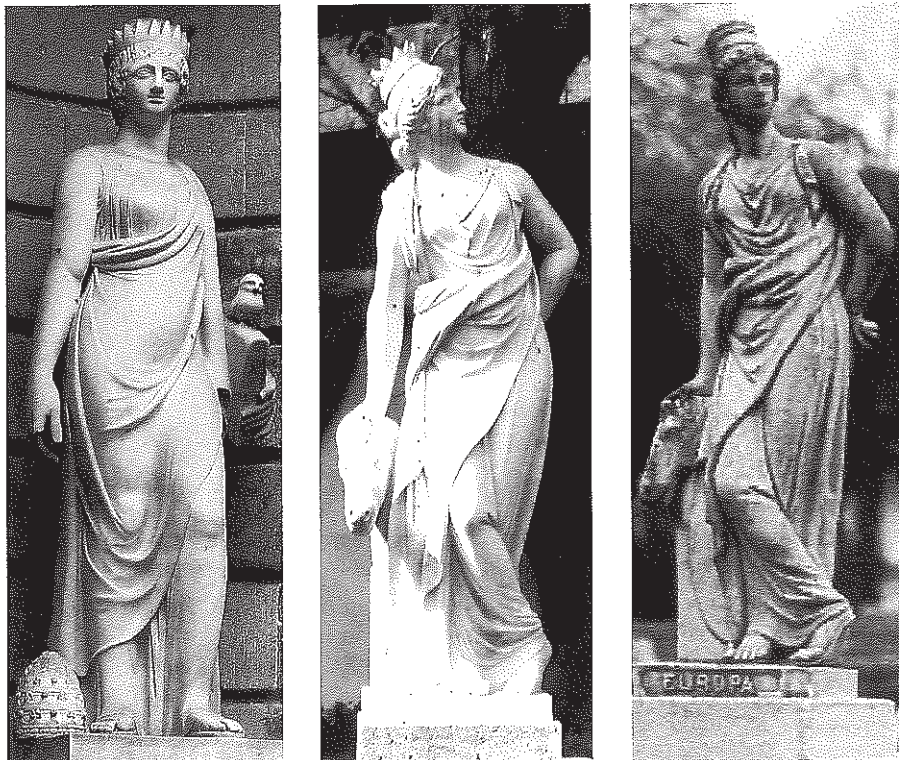
14. Europa. Colección Privada Mexicana, siglo XVIII

EUROPA

La figura que debería representar al continente europeo no está presente en la Tamarita, pero sí en Angol y en Valencia (Fig. 15). No sabemos si existió en la Tamarita y se ha perdido, o si no se llegó a completar el programa iconográfico. Si observamos las obras conservadas, con las que coincidiría la escultura original barcelonesa, se trata de la figura de una mujer coronada, en una posición algo inestable al cruzar la pierna derecha por delante de la izquierda, que le lleva a inclinarse ligeramente hacia el lado derecho y apoyarse sobre la cabeza de un caballo, situada sobre un pedestal prismático. Tiene la mano izquierda retrasada y apoyada en la parte posterior del cuerpo.

Como las otras tres esculturas de Virginio Arias, la imagen de Europa sigue también el modelo de Ripa²³, que considera a este continente como una de las partes principales del mundo y la representa muy ricamente vestida, con corona en la cabeza, sentada entre dos cornucopias repletas de frutos, sosteniendo un templo en la mano derecha y señalando con la izquierda cetros y coronas. Junto a ella aparecen

²³ *Ibid.*, págs. 102-103.



15. *Europa en la Casa Lonja de Barcelona. Francesc Bover (izquierda), Europa en los jardines de Monforte de Valencia (centro) y Europa en la Plaza Benjamín Vicuña de Angol, Chile (derecha)*

un caballo, escudos y trofeos de armas, un libro, una lechuza, instrumentos musicales, una paleta y varios pinceles, que muestran su *perpetua y constante superioridad sobre las restantes partes del mundo*, así como el gran número de artistas que ha tenido a lo largo de la historia.

El nombre de Europa proviene de la hija de Antenor, rey de los fenicios, que fue raptada por Júpiter bajo la forma de un toro y llevada a la isla de Candía. Por eso también es representada como una doncella arrebatada por un toro, que la lleva sobre el lomo.

La figura que hasta ahora ocupaba en la Tamarita el lugar del continente europeo en nada coincide con el modelo iconográfico de Ripa. Representa a un militar acorazado, que porta la espada en la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene la capa que le cae desde el hombro izquierdo y cubre su espalda. Aunque



16. *Cuatro continentes en la Plaza Benjamín Vicuña de Angol, Chile*

esta figura está hoy decapitada, originalmente tenía su cabeza desprovista del casco, que se encuentra depositado sobre una pequeña columna o basamento situado junto a su pierna izquierda. El modelo clásico es evidente, de inspiración claramente historicista, tanto en la vestimenta de este militar romano como en la posición praxiteliana del contraposto.

No hay, sin embargo, ningún atributo que nos permita identificar de forma clara esta obra. Sólo un pequeño detalle nos podría llevar a aventurar su iconografía: sobre el pecho campea un pequeño medallón o camafeo con una cabeza femenina. Si se tratara de la cabeza de la medusa entonces podríamos identificar esta escultura con Perseo, el hijo de Zeus y de Dánae, que cortó la cabeza a Medusa. Sin embargo donde Perseo colocó su cabeza fue en el escudo cristalino que le prestó Atenea. Por otra parte el yelmo situado junto a la pierna derecha podría ser otro de los atributos de Perseo, que le permitía hacerse invisible, cuando se lo ponía.

Es posible que la ausencia de la personificación de Europa, debido a causas hasta ahora desconocidas, llevara a los propietarios del jardín a utilizar en fechas indeterminadas la figura de este militar anónimo como cuarto continente (Figs. 5 y 16), pero, como ya hemos señalado, se trata de una interpretación errónea, que no coincide ni con la obra de Virginio Arias ni con el modelo iconográfico de Ripa, utilizado en los otros continentes. Esta práctica suele ser frecuente en los jardines, donde se mezclan obras de distintas épocas y de diferentes autores.

■ Una "realidad" para la investigación en la Historia del Arte: Tesoro Terminológico-Conceptual de los discursos teórico-críticos y estéticos (II)

Nuria Rodríguez Ortega

El objetivo del presente artículo, segunda parte de una exposición ya iniciada en el Boletín de Arte nº 20, es la presentación y descripción de un tipo de instrumento de trabajo al que llamamos tesoro terminológico-conceptual, de concepción, estructura y funcionamiento innovador, desarrollado específicamente para auxiliar la investigación pictórico-artística en sus vertientes epistemológica, lingüístico-terminológica, textual-discursiva y teórica.

The aim of this essay, second part of the exposition addressed in the Boletín de Arte nº 20, is the presentation and description of a prototype of research tool, with an innovative and original conception, structure and functioning, specifically developed to help the pictorial investigation in its epistemological, linguistic, textual and theoretical dimensions.

1. "COMO DECÍAMOS AYER..." RETOMANDO EL HILO DE UN DISCURSO

En el año 1999, en el *Boletín de Arte* nº 20¹, publicamos un artículo donde nos deteníamos en explicar un tipo de herramienta de trabajo, en cuya formulación y desarrollo estábamos entonces inmersos, y que en aquellas páginas presentamos como un instrumento de investigación concebido específicamente para auxiliar los estudios de carácter terminológico y conceptual en nuestro ámbito de especialidad. En concreto, hablábamos de un repositorio de términos y conceptos pictórico-artísticos, de concepción, funcionamiento y estructura innovadora, el cual, situándose en el marco de las investigaciones de nuestra tesis doctoral, encontraba su origen en una voluntad de dar respuesta a lo que considerábamos —y consideramos— el núcleo esencial de la problemática terminológico-conceptual de nuestra disciplina.

RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: "Una "realidad" para la investigación en la Historia del Arte: Tesoro Terminológico-Conceptual de los discursos teórico-críticos y estéticos (II)", en *Boletín de Arte* nº 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 71-101.

Unos cuantos años más tarde, la tesis está concluida. Así pues, aquel proyecto de estudio y aquel modelo de tesoro constituyen hoy una realidad². Con todo, el tiempo no ha transcurrido en balde; tal y como debe ser, éste ha supuesto para nosotros un periodo de auténtica maduración intelectual y metodológica, lo cual, unido al contacto con otros especialistas, tanto dentro como fuera de España, ha hecho posible que aquella primera formulación, aun conservando sus características esenciales, haya adquirido una mayor consistencia y solidez de planteamientos. Por eso, el modelo originario ha crecido, ha madurado, se ha desarrollado..., llegando a alcanzar una conformación final coherente y pertinente a sus objetivos. Pues bien, es esa conformación final —a nuestro juicio, de gran utilidad y eficacia— la que queremos presentar en este artículo.

Empecemos, no obstante, redefiniendo los objetivos a los que dicho modelo quería dar respuesta, ya que éstos, aún sin variar su primera enunciación, también se han ido diversificando y precisando a lo largo de estos años. Veamos, pues, en primer lugar, cuáles son esas cuestiones a las que este modelo trata de atender.

▪ **Problemática terminológica.** En primer lugar, y como acabamos de decir, el tesoro pretende dar una respuesta satisfactoria a lo que consideramos el factor esencial en torno al que se nuclea la problemática terminológico-conceptual de esta disciplina: la ambigüedad, indeterminación y equívocidad que suelen definir su vocabulario y sus prácticas lingüístico-discursivas, especialmente las de naturaleza teórico-crítica. Una situación que se deriva, fundamentalmente, de la alta densificación semántica que también es característica de esta terminología, así como de las desviaciones marginales y deslizamientos de sentido que suelen experimentar los términos como consecuencia de las múltiples reinterpretaciones y reutilizaciones de las que son objeto en los diferentes discursos. De hecho, los que nos dedicamos al estudio de la tratadística, la Historiografía y la Teoría del Arte sabemos hasta qué punto estas circunstancias llegan a convertirse en un auténtico escollo en los trabajos de hermenéutica e interpretación textual.

Por tanto, una de las vertientes de nuestra investigación ha consistido en la realización de un estudio semántico-nocional, a través del cual hemos analizado cada una de las esferas significativas de los términos abordados, discriminando, precisando y ordenando sus diversos sentidos y usos, para, a continuación, disponerlos convenientemente sistematizados, clasificados, codificados e interrelacionados en el modelo de tesoro construido al efecto. De esta manera, se

¹ RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: "Un proyecto de estudio en la Historia del Arte: presentación y descripción de un modelo de tesoro pictórico-artístico", *Boletín de Arte*, nº 20, Universidad de Málaga, 1999, pp. 395-421.

² *Tesoro terminológico-conceptual de los discursos teóricos sobre la pintura (primer tercio del siglo XVII)*, 4 vols., editado en CD-ROM por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003.