

caiana

Milena Gallipoli

IDAES-UNSAM, Argentina

Escribir en bronce, escribir en el polvo: atisbos en torno a un objeto de la escritura

Escribir en bronce, escribir en el polvo: atisbos en torno a un objeto de la escritura

Milena Gallipoli

IDAES-UNSAM, Argentina

SECRETO, todo lo que está encubierto y callado. Lugar secreto, donde no concurre gente.

Sebastián de Covarrubias Horozco.¹

Los secretos se guardan, ya sea en la memoria, ya sea en el silencio, ya sea en un cajón. Lugares secretos, objetos escondidos, recovecos ocultos. El *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española de 1739 define una de las acepciones de secreto como: “el parage, ò sitio oculto y escondido, que se suele poner en los escritórios, cofres, y otras cosas semejantes, en el qual se reserva lo que se quiere: de modo que no pueda hallarlo el que ignora el secreto (...)”. En las gavetas del escritorio, que suelen guardar papeles tal vez, hai el *secreto* mas retirado...² Hay papeles que son secretos, palabras que deben ser celosamente custodiadas. Y hay un objeto, que es el guardián de estos encubrimientos, cómplice de los mismos.

El Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco posee una importante colección de bienes muebles de este tipo, siendo uno particularmente atrayente como disparador del siguiente trabajo (**Fig. 1 y 2**). Definido como una petaca según su ficha técnica, este escritorio contador proviene del Alto Perú³ en el siglo XVIII.

a. La palabra que define al objeto

Las nomenclaturas siempre implican complejidades ante el abordaje de un objeto, y

más aún de un bien mueble. Si bien en un primer momento se puede considerar la definición de bargueño como adecuada, ésta se descarta al ser un neologismo del siglo XIX con orígenes inciertos.⁴



Fig. 1. Anónimo, *Petaca*, siglo XVIII, óleo pintado sobre madera, 23 cm (altura) x 39 cm (anchura) x 27.5 cm (profundidad), Museo Isaac Fernández Blanco, Argentina.



Fig. 2. Anónimo, *Petaca cerrada*, siglo XVIII, cuero repujado y policromado, 23 cm (altura) x 39 cm (anchura) x 27.5 cm (profundidad), Museo Isaac Fernández Blanco, Argentina.

La terminología petaca aparece en el fichaje técnico de la obra. Las petacas entran dentro de la categoría de bienes muebles para almacenar como cajas, arcones, baúles o alacenas. La petaca solía ser de cuero y era considerada uno de los muebles más humildes destinado a guardar libros. En el *Tesoro de la Lengua Española o Castellana* de 1611 la terminología todavía no aparece reseñada por Covarrubias. Sí aparece hacia 1737 en el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española: “Especie de arca hecha de cueros o pellejos fuertes, o de madera cubierta de ellos [...]. En aquellas petacas solían los Españoles traer, de camíno y en las guerras, todo lo que tenían”.⁵ Se hace hincapié en la capacidad de movilidad del mueble, en su participación de los viajes. Incluso, una de las pocas pinturas en donde aparece pintada una petaca tiene como temática principal el viaje, o, en este caso, la expedición. Se trata de la pintura atribuida a Tomás Cabrera que se encuentra en el Museo Histórico Nacional, titulada *Entrevista del gobernador Matorras y el cacique Paykin* (**Fig. 3**). Allí, en el registro inferior izquierdo, aparecen representadas dos petacas, que son nombradas con esa terminología en la fuente del diario de viaje de Matorras: “formose con algunas sobrecamas y ponchos á modo de un dosel, disponiendo para asientos petacas cubiertas de lo mismo”.⁶

Si se observa la petaca del Museo Fernández Blanco, las dimensiones del objeto son más reducidas que la escala de aquellas representadas en la pintura antedicha y carece de manijas para su transportación. El tamaño del objeto es antes bien relacionable a un cofre estudiado por la investigadora peruana Gabriela Germaná Róquez ubicado en la colección del MALI de Lima (**Fig. 4**) dado que poseen prácticamente la misma altura (23 y 22 cm) y profundidad (27.5 y 33 cm). No obstante, su mayor afinidad es el uso de la técnica del cuero repujado, técnica muy utilizada en los bienes muebles de este tipo en Perú, y el empleo de motivos ornamentales. La decoración fito-zoomorfa con un águila bicéfala en la tapa del ejemplar estudiado se ajusta a ciertos ejemplares mobiliarios de Perú del siglo XVIII que “...presenta[n] abarrotadas composiciones en las que se entrecruzan motivos zoomorfos, fitomorfos y geométricos –la composición más

frecuente muestra un águila bicéfala en el lugar central...”.⁷



Fig. 3. Atribuido a Tomás Cabrera, *Entrevista del gobernador Matorras y el cacique Paykin*, fragmento, siglo XVIII, óleo sobre tela, 91 x 125 cm, Museo Histórico Nacional, Argentina.

Las nomenclaturas más precisas ante el abordaje de este tipo de bienes muebles son las de contador y escritorio. Por un lado, las definiciones de la palabra contador dadas por Covarrubias⁸ y el *Diccionario de Autoridades*⁹ destacan la presencia de gavetas o cajones como característico del mueble. En cambio, la palabra escritorio aparece con una definición un poco más general y genérica.¹⁰ En el ámbito de los estudios académicos sobre el tema, investigadores como Adolfo Ribera en “El mobiliario del Río de la Plata”, de la *Historia General del Arte en la Argentina* editado por la Academia Nacional de Bellas Artes, emplean la palabra “escritorio” para clasificar algunos bienes muebles que, si bien son de diferentes técnicas y procedencias, en gran medida se asimilan al bien mueble del Fernández Blanco.¹¹

Por ende, como conclusión provisoria, este breve trabajo adoptará por el momento

indistintamente las terminologías de contador y escritorio, dejando de lado la de petaca por la falta de completa adecuación del formato al bien mueble abordado.



Fig. 4. Anónimo, *Cofre*, siglo XVIII, madera recubierta con cuero repujado y policromado, hierro forjado, 22 cm (altura) x 54.3 cm (anchura) x 33 cm (profundidad), Colección MALI, Perú.

b. La utilización: las palabras que contiene el objeto

Jean Baudrillard dice: “...todo objeto tiene dos funciones: la de ser utilizado y la otra de ser poseído”.¹² El estudio de la funcionalidad es insoslayable a la hora de comprender un objeto, cotejar su uso es intentar completar su significado.

La función de almacenamiento ya ha sido recalcada; prácticamente todas las definiciones cotejadas han resaltado el hecho de ‘guardar papeles’ como esencial a la naturaleza del escritorio. Más aún, no sólo preserva sino que también mediatiza la creación de nuevos escritos: al abrirse la tapa, ésta podía servir como superficie sobre la cual apoyar nuevos papeles en blanco para escribirlos. De esta forma, un objeto, individual y único, se yergue como intercesor en prácticas fundamentales como la escritura y la lectura. La singularidad objetual se encuentra así con una generalidad, siempre cultural. Desde la compilación de *Historia de la Vida Privada*, resume Orest Ranum: “El hombre [...] ha asociado a su ser, es decir, a su ser íntimo, ciertos espacios y ciertos objetos. [...] El recuerdo-objeto (el libro, la flor, la ropa, la sortija, la cinta, el retrato y la letra) son absolutamente particulares, puesto que pertenecieron a alguien único en el tiempo y en el lugar; pero su significado está codificado y es perfectamente comprensible para los demás. Lo social ha dotado a tales lugares y objetos de

virtualidades”.¹³ De esta forma, las prácticas no son abstracciones sino gestos, puestas en cuerpo, relaciones con objetos y artefactos que las permiten. Roland Barthes, por ejemplo, a la hora de definir la escritura dice que es: “ese gesto, por el cual la mano toma un instrumento (puzón, lápiz, pluma), lo apoya sobre una superficie y de manera pesada o acariciante traza formas regulares, recurrentes, ritmadas”;¹⁴ definición no muy alejada de aquella dada por el *Diccionario de Autoridades* de 1732: “Formar o figurar letras en alguna [...] materia, con diferentes instrumentos”.¹⁵ Cabe agregar que la superficie sobre la cual es apoyado el papel actúa de forma casi tan determinante como la porosidad de una hoja en blanco. Son prácticas que se encarnan en gestos, espacios, hábitos y objetos.¹⁶

Lo que se yergue como interrogante es la naturaleza de aquellos papeles que se escriben y de su necesidad de preservación, inclusive de ocultamiento. El escritorio no está destinado a contener un corpus de escritos que tengan algún tipo de cohesión interna o hilo conductor sino que los ‘papeles’ son justamente fragmentos. Documentos varios, fragmentos de epístolas y trozos de billetes quizás. Escrituras insertadas en un vaivén entre lo escrito en bronce, expresión consignada en el *Diccionario de Autoridades* como lo retenido con estabilidad y constancia, como puede ser un documento legal; y lo escrito en el polvo,¹⁷ sin firmeza, destinado a ser olvidado careciendo de duración pero sin embargo estimado, como un billete con un rumor o tal vez con un mensaje de amor. Papeles en fin.

Un ejemplo es el género de la epístola que en la colonia revistió múltiples aspectos, más allá de ciertas definiciones estructurales como comunicación diferida dado que la misma funcionó tanto en el ámbito de lo privado como documento legal y público. La carta era uno de los textos más dinámicos dentro del ámbito colonial, en su producción, tránsito y recepción. La investigación sobre el género ha sido abordado por múltiples estudiosos,¹⁸ siendo las investigaciones de Antonio Castillo Gómez una de las más fructíferas dado que ha enfocado la cuestión epistolar en la colonia desde el punto de vista de la materialidad de la carta, ya sea su material de conformación, como su aspecto visual. Dicho autor señala que: “Tanto la forma

como el estilo permitían identificar el origen y el cometido de cada misiva a la vez que entrañaban una manera de explicitar o hacer visible el poder y la distinción. [...] En circunstancia así no valía cualquier clase de papel o de tinta y menos aún descuidar la escritura o servirse de ‘letras trastocadas’.¹⁹ Nuevamente, uno se cruza con prácticas encarnadas, materializadas e inclusive codificadas a través de manuales y formularios advocados especialmente al género epistolar para que éstas cumpliesen correctamente con su funcionalidad social.

Otro género o ‘tipo de papel’ que debe ser abordado es el billete, un tipo de escritura de la inmediatez particular que es definido por Covarrubias como “el papel que se escribe algunas pocas razones de una a otra persona que asisten en el mismo pueblo, fue muy buena invención para comunicarse con mas quietud, y tratar las cosas en secreto, no fiandolas de ningun tercero ni criado, que muchas veces tuersen la razon, y por eso los llaman estraga recados”.²⁰ El billete se presenta como el papel del secreto. Estos pliegos no tenían la misma formalidad textual que la carta, el texto era breve y conciso y evitaba codificaciones como la inclusión de una fecha. “Mientras que las cartas, por lo general, se redactaban en folios o bifolios, plegados hasta obtener un cuadrado donde se anotaba el sobreescrito y se ponía el lacre; los billetes se escribían en medios pliegos, fragmentos y ‘pedasicos’ de papel”.²¹

Por la naturaleza de estos escritos y dada la relación de tamaño entre los cajones del escritorio del Fernández Blanco y el papel empleado para este tipo de misivas, se puede atisbar como primera hipótesis que los billetes estaban entre los papeles que eran guardados en estos muebles junto con otros tipos de documentos y objetos. Aquellas eran las hojas que contenían los secretos, que debían ser plegados y ocultados. De allí la presencia de la cerradura de hierro de la caja, para prevenir el hurto y a su vez para impedir la intromisión dentro del contenido de las palabras ya escritas. Así como el lacre sellaba la carta, y marcaba que era inmaculada, una vez ésta leída, la llave del escritorio en donde se guarda vedaba su libre acceso. Hay una necesidad de clausura, de un gesto final que selle herméticamente el espacio donde estará confinada la palabra. Lo oculto por

naturaleza se repliega, la carta, así como el mueble, se dobla. “Al finalizar la operación de escritura, la carta se plegaba en sucesivos dobleces [...]. En el exterior se anotaba el sobreescrito, esto es, el nombre y razón del destinatario, así como las tasas y, eventualmente, la persona encargada del transporte y datos varios...”.²² Se termina la escritura de la carta, se la sella y se la envía. Se recibe una carta, se la abre desprendiendo la laca, se la lee, se la cierra por sus dobleces originales y se la guarda. Se abre la tapa del mueble, se abre un cajón, se coloca la carta, se cierra el cajón, se cierra la tapa y se pasa la llave. Movimientos de apertura y clausura. Tanto en la carta como en el mueble hay un despliegue de movimientos, la disposición del mueble sirve como una especie de espejo de la práctica de lo epistolar en donde ambas se homologan en ciertos aspectos.

c. La contemplación: La imagen en el objeto

Otro aspecto a cotejar de estos movimientos de despliegue y repliegue, de abrir y cerrar del bien mueble es la revelación de un interior ricamente pintado al óleo; hay un despliegue de imagen, que sólo quien posee la llave para abrirlo puede contemplar y gozar. Los motivos son una alegoría de América y Europa sobre las tapas junto con elementos fito-zoomorfos que decoran las superficies de los cajones. Cuando el escritorio es puesto en uso, se escribe sobre Europa, pero cuando se realiza una pausa para levantar la cabeza y pensar en el contenido de lo escrito o sobre como continuar, se mira a América.

En general, la alegoría puede ser definida como la reunión de elementos simbólicos primarios que elaboran una metáfora visual, siendo el uso de la figura humana lo que permite escenificar el concepto.²³ Un análisis de las fuentes grabadas europeas ha arrojado como resultado la existencia de una serie de grabados de Julius Goltzius a partir de dibujos de Maerten de Vos que presentan bastantes similitudes con el motivo representado en el escritorio (**Fig. 5²⁴ y 6²⁵**). La figura alegórica en un carro tirado por un par de équidos (unicornios en el caso de América, caballo para Europa) ha sido incluida en el bien mueble de forma espejada intentando mantener una fidelidad compositiva con los

motivos grabados. La pose de la alegoría de América, con sus brazos extendidos a los lados del cuerpo y sus piernas cruzadas, es prácticamente igual. Lo mismo sucede con los unicornios y el juego de líneas que genera la combinación de patas apoyadas con patas levantadas elegantemente. No obstante, este bien mueble es uno de aquellos maravillosos ejemplares del arte colonial en donde la relación entre copia y fuente desborda la linealidad de la repetición y la fidelidad. Hay una clara diferencia en el tratamiento de la línea y en las cualidades gráficas de ambas obras. En el escritorio, la línea se economiza y prima el contorno dado que la diferencia de técnicas entre el grabado y el óleo posibilita la inclusión de color. Más aún, una de las más notables divergencias es la inclusión del fondo fito-zoomorfo, que incluye elementos como una peculiar frutilla de exagerado tamaño, en detrimento del paisaje de Maerten de Vos, que muestra a lo lejos una escena de desmembramiento junto con varios individuos practicando flecha y arco. Otra curiosa reelaboración es la inclusión de un animal mamífero que reemplaza el armadillo presente en el grabado original en el ángulo inferior derecho. Por el momento sería aventurado realizar una hipótesis fehaciente, pero resulta llamativo cómo se han eliminado las marcas de 'exotismo' del grabado de Goltzius. Si, por un lado, hay una clara intencionalidad de respetar compositivamente todo lo concerniente al motivo alegórico, por otro hay una omisión deliberada en relación estos elementos visuales analizados, que hacen que la factura del mueble de ninguna forma sea repetitiva sino antes bien creativa en ciertos aspectos.

En cuanto a la iconografía de las alegorías continentales, su empleo en las denominadas artes decorativas fue una práctica común a lo largo del siglo XVIII,²⁶ como afirma Clare Le Corbeiller en su ensayo *Miss America and her sisters...*: “El tema de los continentes, popularizado por las artes gráficas, fue adaptado a las artes decorativas casi inmediatamente”.²⁷ Las primeras personificaciones de los continentes eran de carne y hueso, diversos individuos disfrazados podían encarnar a las alegorías territoriales en desfiles o fiestas oficiales de corte europeas. Justamente Amberes, lugar de origen de Maerten de Vos, fue uno de los lugares más populares para los

recibimientos reales por parte de los cuatro continentes, de modo que la inclusión del carro por parte del dibujante podría derivar de la visión que él mismo tuvo de estos *tableaux vivants* tan populares en la época.

Hay otra serie de grabados a partir de dibujos de De Vos, en este caso grabados por Adriaen Collaert (**Fig. 7²⁸**) que deben ser temporalmente cercanos (nótese en la versión de América de Goltzius la reminiscencia en pequeño del armadillo en el ángulo inferior derecho de la composición). Si bien durante los siglos XVI y posteriores no hubo un patrón de representación fijo de los continentes, éstas últimas realizadas por Maerten de Vos popularizaron el tipo de personificación femenina a horcajadas de su animal característico y con sus respectivos atributos, que prácticamente se repiten en los grabados de Goltzius. En la serie alegórica de los cuatro continentes, Europa aparecía como la reinante por sobre los otros continentes, por ende portaba atributos de poder como la corona que simboliza su papel de reina, un cetro como representación de su poder temporal y el orbe que remite al reinado de la cristiandad sobre el mundo. A su vez, el caballo representa su naturaleza beligerante y puede ser un símbolo de su desarrollo agricultor. Por otro lado, América tirada por unicornios presenta los atributos iconográficos que luego se estabilizarían con Cesare Ripa, sintetizados por Juan Ricardo Rey Márquez como “la fiereza, la desnudez, el penacho emplumado y el uso del arco y la flecha, condensado todo en una figura femenina”.²⁹

d. La posesión: La imagen del objeto

La inclusión de un motivo iconográfico como la alegoría inserta un elemento laico en el medio de una sociedad con alto grado de presencia de lo religioso como lo era la sociedad colonial del Virreinato del Perú en el siglo XVIII. Se puede decir que quien fuera dueño de dicho objeto, fuese religioso o no, le atribuía al objeto un uso más bien de tipo civil. Asimismo, se puede considerar que quien poseyó dicho bien mueble fue un hombre, dadas las restricciones de acceso a la escritura y la lectura por parte de las mujeres, especialmente fuera del ámbito conventual religioso. Justamente, como afirma Jean Baudrillard, “la configuración del

mobiliario es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época”.³⁰

Dentro del espacio hogareño colonial, el estudio era el recinto doméstico que albergaba los bienes muebles como el escritorio aquí analizado. Lugar eminentemente masculino, ha sido caracterizado por Germaná Róquez como “una especie de despacho o escritorio donde los dueños de las casas recibían a sus invitados, principalmente para tratar asuntos de negocios”.³¹ El aspecto masculino de este espacio también es resaltado por el historiador especializado en la lectura colonial Pedro Guibovich Pérez, aunque dicho autor matiza el aspecto público del mismo al comentar que: “en tales espacios, las cabezas de familia tuvieron recintos adecuados en sus propias casa en los que podían aislarse [...]. El ‘estudio’, como el nombre lo indica, está además reservado a la meditación, la lectura y la escritura. [...] El estudio es concebido, pues, como un espacio privado donde es posible el retiro íntimo”.³²

Hay un vaivén entre lo público y lo privado, oscilación que también se hace presente en la conformación del significado de nuestro escritorio. Todo objeto posee un valor de intercambio simbólico: “los escritorios eran los muebles más lujosos de la época [...] debido a lo cual su posesión indicaba riqueza y poder [...], incluso, fueron diseñados únicamente para su exhibición”.³³ Como dice Roland Barthes, “...saber escribir es uno de los primeros instrumentos de distinción social”,³⁴ y dicho privilegio no pasaba desapercibido en la sociedad colonial del siglo XVIII. La exaltación de esta condición prestigiosa se puede notar en el ejemplo del género pictórico del retrato,³⁵ dado que tanto los religiosos como las personas laicas elegían representarse junto con su biblioteca, o ante su escritorio con los instrumentos de la escritura, inclusive sosteniendo algunos de aquellos ‘papeles’ antes nombrados.³⁶ A. Vieira, en un Sermón de San Ignacio de Loyola predicado en Lisboa en el año 1669 dijo: “El mejor retrato de cada uno es aquello que escribe. El cuerpo se retrata con el pincel, el alma con la pluma”.³⁷ No obstante, en los retratos de este momento constantemente hay referencias visuales a aquello que la pluma por sí misma debería retratar. Pero, aquello que remite a aquellas partes del ser-íntimo brillan por su ausencia; justamente, si lo secreto es lo

‘que está encubierto y callado’ es a su vez lo que está velado, lo que no se muestra. Usualmente, en el género del retrato, aparecen representados los objetos como el tintero, la pluma y los libros de la biblioteca (de los cuales inclusive muchas veces se puede leer su título), son objetos públicos, que adrede buscan exponerse a la vista de todo quien observe la pintura porque son indicadores prestigiosos que conforman una identidad asimismo pública que el retratado desea mostrar. Por el momento, no hemos encontrado la representación de bienes muebles como el escritorio aquí estudiado en retratos coloniales.

De modo que nuestro pequeño escritorio posee algo así como un doble ser. Un mostrarse por un lado, como objeto presente en un espacio concreto, que, además no habrá causado otra cosa que no fuera fascinación a quien tendría el privilegio de presenciar su despliegue y apertura. Pero, por otro lado, un ocultarse, un pasar desapercibido ya sea por sus dimensiones, ya sea por su aspecto exterior similar a un mero cofre. Se da una tensión, que parece inclinarse en este caso hacia lo íntimo. Pero, como resume Baudrillard: “En lo ‘privado’, lo ‘doméstico’ [...] vivido por [el individuo] como una zona de refugio más acá o más allá de las imposiciones sociales [...] el individuo no deja nunca sin embargo de dar testimonio, de aspirar a una legitimidad y de asegurarla por signos...”.³⁸

Como presencia, como representación, en fin, cada objeto tiene su forma de hablar y sin embargo cada objeto es mudo, sólo se puede aspirar a devolverle parte de lo que pudo tal vez haber dicho. Lo que si aparece como cierto es que “...los objetos no se agotan nunca en aquello para lo cual sirven, y es precisamente gracias a este exceso de presencia que adquieren su significación...”.³⁹

Notas

¹ Definición de la palabra secreto en Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua española o castellana*, Madrid, Luis Sanchez Impresor del Rey N.S., 1611. Documento electrónico: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/506/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>, acceso 24 de julio de 2014.

² Real Academia Española, “Diccionario de autoridades (1726-1739)”, documento electrónico: <http://web.frl.es/DA.html>, acceso 24 de julio de 2014.

³ Cabe realizar una aclaración de tipo metodológico: dada la naturaleza de este trabajo, se ha evitado abordar la investigación en torno a la proveniencia de este objeto de modo que se desconoce si ha arribado a Buenos Aires en época colonial o posteriormente al ser incorporado a la colección Noel. Por esta razón, a la hora de abordar la trama histórico-cultural que ha rodeado la producción y utilización de esta petaca se ha optado por la remisión al contexto del Virreinato del Perú en el siglo XVIII.

⁴ La definición de bargueño ha tenido dos posibles orígenes que no han sido probados: como alusión al pueblo toledano de Bargas y como derivación de un ebanista llamado Bargas quien realizaba este tipo de muebles. Ver información concerniente a la exposición *El Arte de Escribir y el secreto de Guardar* del año 2006 en el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México. Por otro lado, Gabriela Germaná Róquez afirma que la terminología fue establecida por Juan Facundo en 1872 como un arcón con frente abatible que, abierto, deja ver numerosos cajones. Véase: Gabriela Germaná Róquez, “El mueble en el Perú en el siglo XVIII: estilos, gustos y costumbres de la elite colonial”, *Anales del Museo de América*, n. 16, Madrid, 2008, pp. 186-206.

⁵ Real Academia Española, *op. cit.*

⁶ Citado en: Marta Penhos, y Gabriela Siracusano, “Conquistadores, cartógrafos y artistas: cruce de miradas sobre el paisaje americano en una pintura del siglo XVIII”, en Heliana Angotti Sagueiro, (ed., coord.), *Paisagem e arte. A invencao da natureza, a evolucao do olhar*, São Paulo, CBHA, CNPQ (Consejo Nacional de Pesquisa Científica e Tecnológica), FAPESP, 2000, pp. 195-204.

⁷ Gabriela Germaná Róquez, *op. cit.*

⁸ “CONTADOR, cierta forma de escritorio de gabetas, donde se ponen papeles; y por tener allí los de las cuentas se llamo Contador”. En Sebastián de Covarrubias Horozco, *op. cit.*, p. 234.

⁹ “CONTADOR. “Se llama tambien cierto género de Escritório, con seis o ocho gavetas, sin puertecillas ni adornos de remates o corredores, que son hechos para guardar papeles”. En Real Academia Española, *op. cit.*

¹⁰ Para la exhibición *El Arte de Escribir y el secreto de Guardar* del año 2006 en el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México los especialistas María Paz Aguiló Alonso y Castro Castellanos Ruiz han indicado que esta es la nomenclatura correcta para el tipo de objeto aquí tratado. Ver: Museo Franz Mayer, “El arte de escribir y el secreto de guardar: Museo Franz Meyer”, documento electrónico: http://www.arts-history.mx/semanario/index.php?id_notas=03092004164_257, acceso 25 de julio de 2014. En Covarrubias, escritorio se define como: “el caxon dóde estan los papeles y escrituras, y tambien significa la estancia, o aposento del escribano, a donde escribe y despacha”. En Sebastián de

Covarrubias Horozco, *op. cit.*, pág. 368. En cambio, en el *Diccionario de Autoridades* aparece definido como: “Caxón hecho de madera con distintos apartadijos y divisiones, para guardar papeles y escrituras, que tambien se llama Papelera. Llámase así por los escritos o escrituras que en él se encierran y resguardan” En Real Academia Española, *op. cit.*

¹¹ Véase Adolfo Ribera, “El Mobiliario en el Río de la Plata”, en AA. VV., *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1983, pp. 123-160.

¹² Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010, p. 98.

¹³ Orest Ranum, “Los refugios de la intimidad”, en Philippe Ariés y Georges Duby, *Historia de la Vida Privada. Tomo V. El proceso de cambio en la sociedad del siglo XVI a la sociedad del siglo XVIII*, Buenos Aires, Taurus, 1991, p. 211.

¹⁴ Roland Barthes, “Variaciones sobre la escritura”, en Ricardo Campa y Roland Barthes, *La escritura y la etimología del mundo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989, p. 11.

¹⁵ Real Academia Española, *op. cit.*

¹⁶ Un claro ejemplo lo da Roger Chartier en torno a la escritura en Europa. Dice: “En el siglo XVII, el aprendizaje de la escritura es, en toda Europa, el de un complejo repertorio de ademanes y posturas. Escribir es saber mantener distancia de la hoja, poner correctamente los brazos sobre la mesa, colocar los dedos en la parte debida de la pluma...”. Roger Chartier, “Las prácticas de lo Escrito”, en Philippe Ariés y Georges Duby, *op. cit.*, p. 116.

¹⁷ “ESCRIBIR EN LA ARENA, EN EL POLVO, EN EL AGUA, etc. Phrases con que se da a entender poca o ninguna firmeza y duración en lo que se resuelve y determína: y principalmente se usa de ellas, quando por motivo de superior y heróica virtud, se olvida lo resuelto o pensado: como sucede en los corazones magnánimos y christianos, de quienes se dice que escriben en agua, en arena, etc. sus injurias...”. Real Academia Española, *op. cit.*

¹⁸ Véase: Ximena Azúa Ríos, *Abriendo nuestros propios cofres. La escritura de las monjas coloniales en Chile*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2011; Ana María Barrenechea, “La epístola y su naturaleza genérica”, *Dispositio*, vol. 15, n. 39, Ann Arbor, 1990, pp. 51-65; Antonio Castillo Gómez, “‘El mejor retrato de cada uno’. La materialidad de la escritura epistolar en la sociedad hispana de los siglos XVI y XVII”, *Hispania*, LXV/3, n. 221, Madrid, 2005, pp. 847-875. Antonio Castillo Gómez, “‘Me alegraré que al recibo de ésta...’. Cuatrocientos años de prácticas epistolares (siglo XVI a XIX)”, *Manuscripts: Revista d’ historia moderna*, n. 29, Barcelona, 2011, pp. 19- 50.

¹⁹ Antonio Castillo Gómez, *El mejor retrato de..., op. cit.*, p. 858.

²⁰ En Sebastián de Covarrubias Horozco, *op. cit.*, p. 1391. Asimismo: “BILLETE. s. m. Papel pequeño doblado en formas diversas, con que recíprocamente se comunica la gente en cosas de poca consecuencia, y se evita la equivocación de los recados, tan común en los familiares”. Real Academia Española, *op. cit.*

²¹ Castillo Gómez, Antonio, *El mejor retrato de...*, *op. cit.*, p. 852.

²² Castillo Gómez, Antonio, *Me alegraré que...*, *op. cit.*, p. 36.

²³ Para una reseña de las diferentes iconografías alegóricas de América véase: Juan Ricardo Rey Márquez, *Emblemas del Nuevo Reino de Granada, Alegorías de las República de Colombia. 1794-1830. De la retórica del vasallo, al símbolo patrio*, Tesis de Maestría en Arte Argentino y Latinoamericano, Buenos Aires, UNSAM, IDAES, 2011.

²⁴ Fig. 5. Julius Goltzius, grabador de diseño de Maerten de Vos, Alegoría de Europa, parte de los Cuatro Continentes, siglo XVI, grabado, 22.4 x 27.9 cm, Metropolitan Museum of Art, Estados Unidos. Documento electrónico: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/420207?sortBy=Relevance&ft=julius+goltzius&pg=1&rpp=20&pos=2>

²⁵ Fig. 6. Julius Goltzius, grabador de diseño de Maerten de Vos, Alegoría de América, parte de los Cuatro Continentes, siglo XVI, grabado, 22.1 x 27.8 cm, Metropolitan Museum of Art, Estados Unidos. Documento electrónico: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/420218?sortBy=Relevance&ft=julius+goltzius&pg=1&rpp=20&pos=1>

²⁶ Sólo cabe pensar en el famoso biombo de Juan Correa titulado *Las cuatro partes del mundo* ubicado en el Museo Soumaya de la Ciudad de México.

²⁷ Clare Le Corbeiller, “Miss America and her sisters: Personifications of the four parts of the world”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, vol.19, n. 8, Nueva York, 1961, p. 211. Traducción propia.

²⁸ Fig. 7. Adriaen Collaert, grabador de diseño de Maerten de Vos, Alegoría de América, s/d, grabado, 21.3 x 25.6 cm, Metropolitan Museum of Art, Estados Unidos. Documento electrónico: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/385674?sortBy=Relevance&ft=Adriaen+Collaert&pg=1&rpp=20&pos=17>

²⁹ Juan Ricardo Rey Márquez, *op. cit.*, p. 40.

³⁰ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 13.

³¹ Gabriela Germaná Róquez, *op. cit.*, p. 205.

³² Pedro M. Guibovich Pérez, “Los espacios de los libros en el Perú colonial”, *Lexis* XXVII 1-2, Lima, 2003, p. 182. El carácter de privatización de ciertas prácticas ha sido reseñado por Chartier para el caso europeo en importantes estudios como *Historia de la Vida Privada*. En francés, la

palabra *cabinet* remite tanto a un tipo de habitación como a un pequeño mueble con cajones o puertas que se cierra con llave, en inglés la palabra *closet* remite tanto al espacio como al objeto y a la cualidad de cerrado. Véase: Philippe Ariés y Georges Duby, *Historia de la Vida Privada. Tomo V. El proceso de cambio en la sociedad del siglo XVI a la sociedad del siglo XVIII*, Buenos Aires, Taurus, 1991.

³³ Gabriela Germaná Róquez, *op. cit.*, p. 197.

³⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 51.

³⁵ A manera de ejemplificación, véanse los retratos pintados por Cristóbal de Aguilar de Pedro de Peralta Barnuevo y Rocha (1751, óleo sobre lienzo, Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú) y del Virrey José Antonio de Mendoza Caamaño y Sotomayor Marqués de Villagarcía (óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Arqueología, Perú).

³⁶ Resulta interesante pensar la presencia visual del fragmento de papel en la retratística colonial: en las pinturas aparecen representados esos trozos de escritura cuyos referentes reales eran guardados por los escritorios, haciendo que no sean meros pedazos descartables o irrelevantes sino que antes bien se yergan como irrupciones significantes que culturalmente poseían valor.

³⁷ Citado en Antonio Castillo Gómez, *El mejor retrato de...*, *op. cit.*, p. 848.

³⁸ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 49.

³⁹ *Ibidem*, p. 40.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Gallipoli, Milena; “Escribir en bronce, escribir en el polvo: atisbos en torno a un objeto de la escritura”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 8 | 1er. semestre 2016, pp. 62-69.

Recibido: 7/12/2015

Aceptado: 22/04/2016