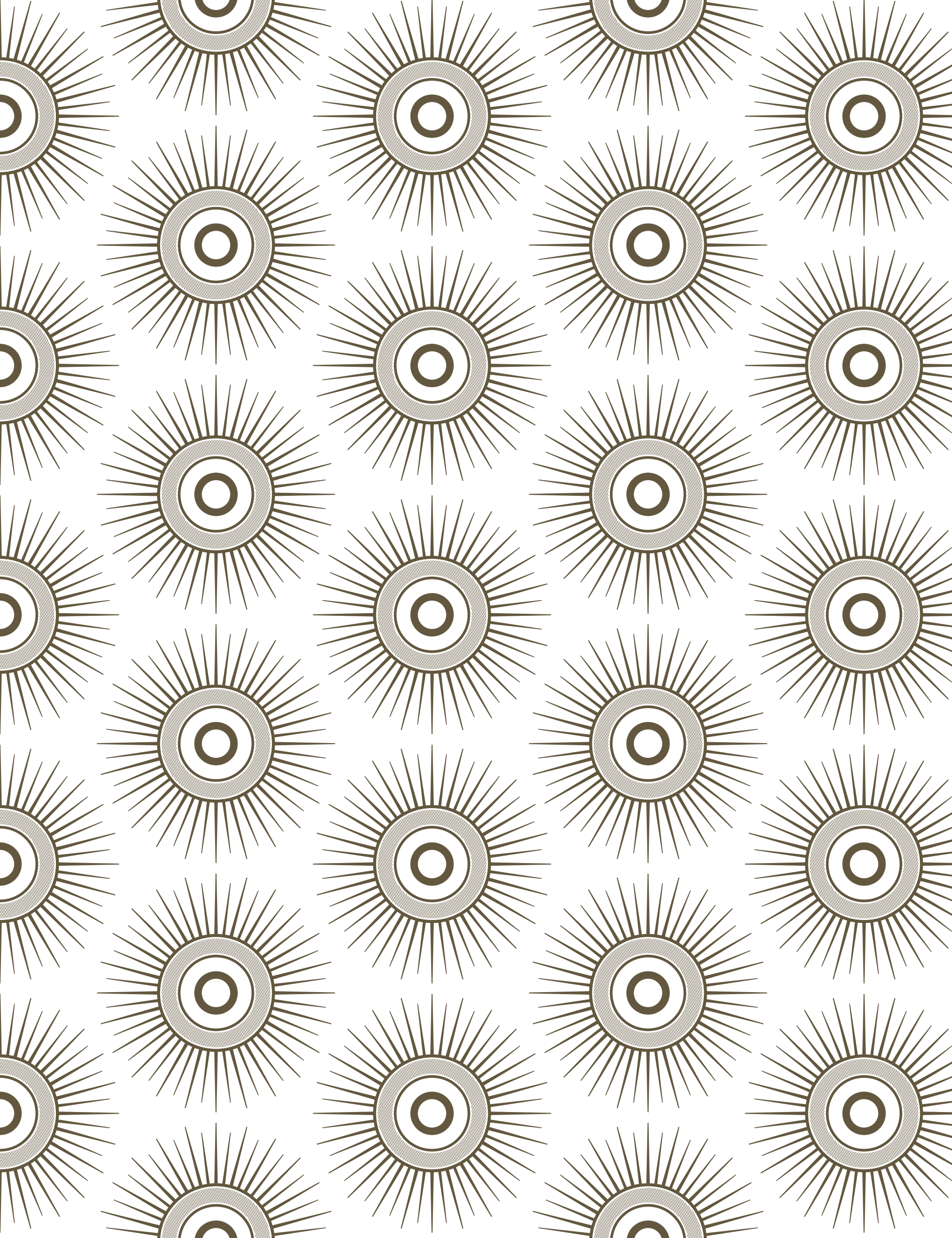




BIBLIOTECA SUL-AMERICANA
BARROCO





BARRROCO SUTLAME ORICANTO



..... PATROCÍNIO



..... REALIZAÇÃO

Ministério das
Relações Exteriores



BARROCO
SUL-AMERICANO

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

www.itamaraty.gov.br

Subsecretaria-Geral de Cooperação, Cultura e Promoção Comercial

Departamento Cultural

Coordenação de Divulgação

Carlos Pachá
Daniel Guilarducci Moreira Lopes
Paula de Vasconcellos Rocha
Vanessa Catharino Picchetti
Cristina Ordonhes da Silveira

Organização

Carlos Pachá
Vanessa Catharino Picchetti

Agradecimentos

Mário Antonio de Araújo
Ana Beatriz Nogueira
Humberto Marcelo de Almeida Costa

Projeto gráfico

www.boibumbadesign.com.br

Impressão

Ipsis

Sobrecapa

Melchor Pérez Holguín, "Virgen de Belém", século XVIII.
Óleo sobre tela. Museu Nacional de Arte,
La Paz, Bolívia. [Danilo Barragan]

Esta é uma publicação da Coordenação de Divulgação do Ministério das Relações Exteriores. As opiniões expressas nos artigos são de exclusiva responsabilidade de seus autores, não refletindo necessariamente a posição oficial do Ministério das Relações Exteriores.

Distribuição gratuita - Venda proibida

Brasília, 2015

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

www.itamaraty.gov.br

Subsecretaria-General de Cooperación, Cultura y Promoción Comercial

Departamento Cultural

Coordinación de Divulgación

Carlos Pachá
Daniel Guilarducci Moreira Lopes
Paula de Vasconcellos Rocha
Vanessa Catharino Picchetti
Cristina Ordonhes da Silveira

Organización

Carlos Pachá
Vanessa Catharino Picchetti

Agradecimientos

Mário Antonio de Araújo
Ana Beatriz Nogueira
Humberto Marcelo de Almeida Costa

Proyecto gráfico

www.boibumbadesign.com.br

Impresión

Ipsis

Sobrecubierta

Melchor Pérez Holguín, "Virgen de Belén", siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arte,
La Paz, Bolivia. [Danilo Barragan]

Esta es una publicación realizada por la Coordinación de Divulgación del Ministerio de Relaciones Exteriores. Las opiniones publicadas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no expresan necesariamente la posición del Ministerio de Relaciones Exteriores.

Distribución gratuita - Prohibida la venta

Brasília, 2015

ÍNDICE

Índice

- 17 • **ARGENTINA** **A ARTE NOS CONFINS DE UM IMPÉRIO**
Argentina **EL ARTE EN LOS CONFINES DE UN IMPERIO**
- 43 • **BOLÍVIA** **O BARROCO NA BOLÍVIA**
Bolivia **EL BARROCO EN BOLIVIA**
- 77 • **BRASIL** **BARROCO E MODERNISMO: A CONTEMPORANEIDADE DO PASSADO**
Brasil **BARROCO Y MODERNISMO: LA CONTEMPORANEIDAD DEL PASADO**
- 109 • **CHILE** **VESTÍGIOS DO BARROCO NO CHILE**
Chile **LAS HUELLAS DEL BARROCO EN CHILE**
- 143 • **COLÔMBIA** **UMA ARTE PARA A UNIDADE DO REINO - O BARROCO NEOGRANADINO**
Colombia **UN ARTE PARA LA UNIDAD DEL REINO - EL BARROCO NEOGRANADINO**
- 183 • **EQUADOR** **ARTE BARROCA NA ANTIGA AUDIENCIA DE QUITO**
Ecuador **ARTE BARROCO EN LA ANTIGUA AUDIENCIA DE QUITO**
- 217 • **PARAGUAI** **ARTE BARROCA NA AMÉRICA DO SUL: O CASO PARAGUAIO**
Paraguay **ARTE BARROCO EN AMÉRICA DEL SUR: EL CASO PARAGUAYO**
- 253 • **PERU** **O BARROCO PERUANO: PARALELISMO E SÍNTESE**
Perú **EL BARROCO PERUANO: PARALELISMO Y SÍNTESIS**
- 289 • **URUGUAI** **ARTE BARROCA NO URUGUAI: UMA AUSÊNCIA QUE NÃO É TÃO AUSENTE ASSIM**
Uruguay **ARTE BARROCO EN EL URUGUAY: UNA AUSENCIA QUE NO ES TAL**
- 321 • **VENEZUELA** **O BARROCO NA VENEZUELA: A ARTE DA COLÔNIA**
Venezuela **EL BARROCO EN VENEZUELA: EL ARTE DE LA COLONIA**

BIBLIOTECA SUL-AMERICANA

Este é o primeiro volume da coleção *Biblioteca Sul-Americana*, editada pelo Ministério das Relações Exteriores, em português e em espanhol, no intuito de promover, tanto junto ao público brasileiro quanto ao de nossos vizinhos, um conhecimento mais profundo da cultura sul-americana. A iniciativa fundamenta-se na premissa de que a integração da América do Sul, prioridade da política externa brasileira, implica maior conhecimento dos países que nos rodeiam. Um olhar mais aprofundado sobre as culturas da região possibilitará o reconhecimento de nossas muitas similaridades, de nossas riquezas e desafios comuns. E ajudará a compreender nossas diferenças.

No lugar de privilegiar uma percepção regional, a coleção procura manter um olhar atento para as especificidades e para a identidade de cada um dos nossos vizinhos. Com essa perspectiva, foram convidados para participar do presente volume especialistas sul-americanos em manifestações da estética barroca, com artigos dedicados a Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Chile, Equador, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela.

As imagens trazem amostras representativas do patrimônio histórico e arquitetônico de cada um desses países, em cuidadosos registros fotográficos. No que diz respeito ao Brasil, saliente-se a colaboração do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN/Ministério da Cultura, que cedeu imagens e texto.

A leitura conjunta dos artigos que compõem a presente publicação faz saltarem aos olhos, naturalmente, as características comuns ao barroco - ou barrocos - da região, ao mesmo tempo em que não se negligenciam singularidades dos países envolvidos no projeto.

O barroco sul-americano impressiona por sua riqueza - e também por seu "caráter antropofágico", na feliz expressão do escritor brasileiro Oswald de Andrade. A matriz barroca europeia, trazida para o Novo Continente pelos colonizadores e ordens religiosas - com destaque para a Companhia de Jesus -, passou a integrar a produção artística e arquitetônica da América do Sul, que lhe deu traços de originalidade e vitalidade, repleta de influências indígenas e negras e de contribuições da cultura popular. A força da cultura local não foi apagada pela influente matriz europeia, mas amalgamou-se a esta, resultando em uma arte com identidade própria. Uma identidade sul-americana, profundamente mestiça e, ao mesmo tempo, universal, que este livro pretende celebrar e divulgar.

BIBLIOTECA SUDAMERICANA

Este es el primer volumen de la colección *Biblioteca Sudamericana*, editada por el Ministerio de Relaciones Exteriores en portugués y español, con el fin de promover un conocimiento más profundo de la cultura sudamericana, tanto al público brasileño como a lo de nuestros vecinos. Esta iniciativa está basada en el principio de que la integración sudamericana - prioridad en la política externa brasileña - implica un mayor conocimiento de los países que nos rodean. Una mirada más profunda a las culturas de la región posibilitará el reconocimiento de nuestras semejanzas, riquezas y desafíos comunes. Y también nos ayudará a comprender nuestras diferencias.

Más allá de privilegiar una percepción regional, la colección busca mantener una mirada atenta a las particularidades e identidades de cada uno de nuestros vecinos. Bajo esta perspectiva, para este tomo fueron invitados expertos sudamericanos en barroco de cada país, quienes participaron en la creación de los artículos dedicados a Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Paraguay, Perú y Uruguay.

Las imágenes traen muestras representativas del patrimonio histórico y arquitectónico de cada uno de los países, capturadas en cuidadosos registros fotográficos. En la sección dedicada a Brasil, en tanto, se contó con la participación del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional - IPHAN/Ministerio de Cultura, que cedió imágenes y texto.

La lectura conjunta de los artículos que componen la presente publicación, resalta ante los ojos, naturalmente, las características comunes del barroco - o barrocos - de la región, sin descuidar las singularidades de los países involucrados en el proyecto.

El barroco sudamericano impressiona por su riqueza y por su "carácter antropofágico", feliz expresión acuñada por el escritor brasileño Oswald de Andrade. La matriz barroca europea, traída al Nuevo Continente por los colonizadores y órdenes religiosas - destacándose la Compañía de Jesús - pasó a integrar la producción artística y arquitectónica sudamericana, que le ha dado trazos de originalidad y vitalidad, repleta de influencias indígenas, negras y de la cultura popular. La fuerza de la cultura local no fue mitigada por la influente matriz europea, sino que se mezcló con ésta, generando un arte con identidad propia. Una identidad sudamericana, profundamente mestiza y al mismo tiempo universal, que este libro pretende celebrar y difundir.

O BARROCO NA AMÉRICA DO SUL

Visitar a trajetória do barroco na América do Sul permite não só apreciar momento ímpar na história da arte, mas também, de certa forma, melhor compreender a própria evolução da maneira de pensar e de agir no Continente. O encontro entre os valores das culturas autóctones sul-americanas e aqueles introduzidos pelos colonizadores europeus propiciou o surgimento de novas percepções e paradigmas artísticos, marcados pela reinterpretação de conceitos e pela reelaboração de modelos importados.

Surgido no contexto da Contrarreforma religiosa nos séculos XVI e XVII, o barroco caracteriza-se por uma estética de alta dramaticidade, voltada para a comoção do público, perfil este que, na América do Sul, serviu de instrumento para a conversão das populações nativas à doutrina cristã.

De início, os artesãos das colônias se limitavam a reproduzir os padrões e processos artísticos aprendidos com os europeus, passando, com o tempo, a emprestar sua própria sensibilidade à concepção das obras, o que resultou em patrimônio artístico diferenciado.

O barroco sul-americano não deixou de incorporar as simbologias pagãs introduzidas na liturgia católica. Mesmo com recursos técnicos limitados, agregou às características típicas da arte das metrópoles europeias elementos da flora e da fauna locais, além de heranças profanas, inclusive de mitologias pré-colombianas e do imaginário das populações colonizadas. A figura do arcanjo arcabuzeiro, por exemplo, não fazia parte da imagética barroca ibérica, mas foi objeto recorrente de obras nas igrejas bolivianas. Seu visual militar inspirou-se na presença do soldado espanhol em solo sul-americano. No Chile, o costume aimará de realizar cerimônias religiosas ao ar livre teve direta influência na arquitetura das igrejas locais, que contemplavam amplos átrios.

Onde havia mais riqueza, mais recursos foram destinados à criação artística, resultando, por vezes, na construção de suntuosos templos, conventos e residências palacianas. Apesar das perdas ocasionadas pela intensa atividade sísmica em algumas regiões do continente, um número significativo de edificações,

EL BARROCO EN AMÉRICA DEL SUR

Visitar la historia del barroco en América del Sur permite no sólo apreciar un momento único en la historia del arte, sino también comprender de mejor manera la propia evolución del modo de pensar y actuar en el continente. El encuentro entre los valores de las culturas autóctonas sudamericanas y aquellos introducidos por los colonizadores europeos propició el origen de nuevas percepciones y paradigmas artísticos, marcados por la reinterpretación de conceptos y por la reelaboración de modelos importados.

Creado en el contexto de la Contrarreforma Religiosa de los siglos XVI y XVII, el barroco se caracteriza por tener una estética de alto dramatismo, dirigida a la conmoción del público, perfil que en América del Sur sirvió de instrumento para la conversión de la religiosidad de los pueblos indígenas a la doctrina cristiana.

Al principio, los artesanos de las colonias se limitaban a reproducir los padrones y procesos artísticos aprendidos con los europeos, pasando con el tiempo a incorporar su propia sensibilidad en la concepción de las obras, lo que generó un patrimonio artístico diferente.

El barroco sudamericano no dejó de incorporar las simbologías paganas introducidas en la liturgia católica. Aun teniendo escasos recursos técnicos, a las características típicas del arte de las metrópolis europeas se le agregaron elementos de la flora y fauna local, además de herencias profanas, inclusive de las mitologías precolombinas y del imaginario de las poblaciones colonizadas. La figura del arcángel arcabucero, por ejemplo, no era parte de la imaginaria barroca ibérica, sin embargo, fue una figura recurrente en las obras de las iglesias bolivianas. La visual militar se inspiró en la presencia del soldado español en suelo sudamericano. Y en Chile, la costumbre aymara de realizar ceremonias religiosas al aire libre tuvo una influencia directa en la arquitectura de las iglesias de la zona que contemplaban atrios amplios.

Donde había más riqueza y recursos, estos fueron destinados a la creación artística, resultando, muchas veces, en la construcción de templos, conventos y palacios suntuosos. A pesar de las pérdidas ocurridas por obra de la intensa actividad sísmica en algunas regiones del continente, un número significativo de

imagens sacras, bem como retábulos, pinturas e peças de mobiliário permanecem como testemunhas desse rico período.

Mesmo em países de colonização mais tardia, como o Uruguai, as missões jesuíticas ofereceram ambiente propício para a penetração da estética barroca. Na Venezuela, onde a religiosidade gerou menor atrito ao catequizador católico, o barroco foi menos prolixo, mas igualmente marcante.

No Brasil, o processo de catequese favoreceu o contato com a arte barroca europeia. Sob a influência das ordens, irmandades, confrarias e paróquias religiosas, o barroco popularizou-se e se estendeu a todas as esferas da vida colonial, em Minas Gerais, na Bahia, no Rio de Janeiro ou onde quer que encontrasse amparo a sua difusão. A exemplo do que ocorria no resto do continente, a escassez de recursos técnicos e de mão de obra apropriada estimulou soluções inovadoras, que interpretavam livremente a influência estrangeira.

É da natureza da atividade diplomática zelar pelas boas relações entre os países. No Brasil, o Itamaraty, tradicionalmente, considera a promoção de atividades de difusão da cultura como ferramenta imprescindível para o alcance de tal objetivo. Essa noção assume relevância ainda maior quando se trata de intensificar as relações com os países da América do Sul, com os quais compartilhamos história e valores. Foi nesse contexto que o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores elaborou o presente livro, cujos textos e imagens foram reunidos com o concurso das Embaixadas do Brasil nos países sul-americanos. Assim, as trajetórias da Cultura e da Diplomacia convergem com o objetivo não apenas de atender aos anseios dos amantes da Arte e da História, mas também de aprofundar o conhecimento mútuo dos povos e nações de nosso continente e de, sobretudo, inspirá-los a fortalecer, cada vez mais, os laços que os unem.

**Subsecretaria-Geral de Cooperação,
Cultura e Promoção Comercial**

construcciones, imágenes sagradas, retablos, pinturas y muebles siguen siendo testimonio de ese valioso período.

Aún en países de colonización más tardía, como Uruguay, las misiones jesuíticas ofrecieron un ambiente propicio para la entrada de la estética barroca. En Venezuela, donde la religiosidad no generó tanto problema al catequismo católico, el barroco fue menos prolijo, pero igualmente se destacó.

En Brasil, el proceso de evangelización favoreció el contacto con el arte barroco europeo. Bajo la influencia de las órdenes, hermandades, cofradías y parroquias, el barroco se popularizó y se extendió a todas las esferas de la vida colonial, en Minas Gerais, en Bahia, en Rio de Janeiro o donde encontrara espacio para su difusión. Al igual como ocurría en el resto del continente, la escasez de recursos técnicos y de mano de obra apropiada estimuló la creación de soluciones innovadoras que interpretaban libremente la influencia extranjera.

Es de la naturaleza de la actividad diplomática velar por las buenas relaciones entre los países. En Brasil, el Itamaraty, tradicionalmente considera la promoción de actividades de difusión de la cultura como herramienta imprescindible para el alcance de dicho objetivo. Esa noción asume una relevancia aún mayor cuando se trata de intensificar las relaciones con los países de América del Sur, con los cuales compartimos historia y valores. Fue en ese contexto que el Departamento Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores elaboró el presente libro, cuyos textos e imágenes fueron reunidos a través del concurso de las Embajadas de Brasil en los países sudamericanos. Por ello, las trayectorias de la Cultura y Diplomacia convergen con el objetivo no sólo de atender a los anhelos de los amantes del Arte y de la Historia, sino también de mejorar el conocimiento mutuo de los pueblos y naciones de nuestro continente y, sobretudo, de inspirarlos a fortalecer, cada vez más los lazos que los unen.

**Subsecretaria-General de Cooperación,
Cultura y Promoción Comercial**



ARGENTINA

Argentina

Cúpula da Igreja de São Francisco, século XVIII, Salta. [Mario José Buschiazzo. Academia Nacional de Belas Artes]

Cúpula de la iglesia de San Francisco, siglo XVIII, Salta. [Mario José Buschiazzo. Academia Nacional de Belas Artes]



A ARTE NOS CONFINES DE UM IMPÉRIO

GUSTAVO H. TUDISCO

Tanto na América como na Península Ibérica, as principais armas de evangelização foram a palavra e, mais particularmente, as imagens. No início do século XVII a arte barroca, graças a seus recursos narrativos e didáticos, ao mesmo tempo teatralmente dramáticos e propagandísticos, transformou-se na linguagem mais apropriada ao esforço de estabelecer definitivamente o catolicismo na América. O êxito do Barroco, mensurável através de sua permanência em muitos dos territórios coloniais, chegou até os albos do século XIX, coincidindo o final de sua influência com a ruptura sociocultural e política das guerras da independência¹. Esta permanência de quase 200 anos também foi o resultado dos mecanismos modernos de reprodução, com os quais foi possível contar a partir do século XVI. A cópia em oficina, a estampa, o livro e a medalha foram os dispositivos técnicos que permitiram a expansão, a reiteração e a recriação permanente dos repertórios iconográficos e dos motivos ornamentais próprios do estilo².

1 BURUCUA, José Emilio. "Pintura y escultura en Argentina y Paraguay". In: GUTIERREZ, Ramón (coord.). *Barroco Iberoamericano: de los Andes a las pampas*. Barcelona: Lundberg Editores, 1997. p. 403.

2 PORTUS PEREZ, Javier. *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*. Comunidad de Madrid, 2000. p. 11 e ss.

EL ARTE EN LOS CONFINES DE UN IMPERIO

GUSTAVO H. TUDISCO

Tanto en América como en la península, las armas principales de evangelización fueron la palabra y, particularmente, las imágenes. A comienzos del siglo XVII, el arte barroco, gracias a sus recursos narrativos y didáticos, a la vez que efectistas y propagandísticos, se transformó en el lenguaje más apropiado a la hora de una institución definitiva del catolicismo en América. Su éxito, medible a través de su vigencia, llegó, en muchos de los territorios coloniales, hasta los albores del siglo XIX, coincidiendo el final de su influencia con la ruptura sociocultural y política de las guerras de independencia¹. Esta perdurabilidad de casi 200 años fue, también, el resultado de los mecanismos modernos de reproducción con los que se contó a partir del siglo XVI. Es decir, la copia de taller, la estampa, el libro y la medalla fueron los dispositivos técnicos que permitieron la expansión, la reiteración y la recreación permanente de los repertorios iconográficos y de los motivos ornamentales propios del estilo².

1 BURUCUA, José Emilio. "Pintura y escultura en Argentina y Paraguay" en GUTIERREZ, Ramón (coord.). *Barroco Iberoamericano: de los Andes a las pampas*. Barcelona: Lundberg Editores, 1997. p. 403.

2 PORTUS PEREZ, Javier. *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*. Comunidad de Madrid, 2000. p. 11 y ss.



Portal da Igreja de Santo Inácio Mini, século XVIII, Missões. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimônio Artístico Nacional). Academia Nacional de Belas Artes]

Portal de la Iglesia de San Ignacio Mini, siglo XVIII, Misiones. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimonio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]

Muitas vezes nos perguntamos se é possível falar de uma arte barroca em meios tão precários como, por exemplo, os de Tucumán e Rio da Prata. Nestes reinos marginais dos confins de um império, a espiritualidade barroca muitas vezes teve que ser manifestada através de reelaborações de estilos anteriores. Este foi o caso da arquitetura religiosa, na qual, por obra dos jesuítas – arquitetos quase exclusivos do período colonial na Argentina –, as plantas e as fachadas continuaram, até quase metade do século XVIII, sendo reinterpretações do maneirismo tardio. No entanto, para as outras artes, a extrema mobilidade social permitiu uma relativa atualização e intercâmbio de influências. Assim sendo, para o estudo da arte colonial na Argentina, temos que considerar o barroco não apenas como uma categoria estilística e sim mais como um programa ideológico. A partir disto, podemos afirmar que os habitantes da região, apesar do relativo isolamento, de seu tardio desenvolvimento econômico e de seus escassos recursos materiais e tecnológicos levaram adiante práticas tanto laicas como religiosas que se enquadravam dentro dos parâmetros do período – e, entre essas práticas, enquadra-se a produção artística.

O NOROESTE ARGENTINO

O avanço espanhol, desde o Norte, seguiu as mesmas rotas utilizadas pelos conquistadores incas. Sobre estes caminhos foram

Nos hemos preguntado, muchas veces, si es posible hablar de un arte barroco en medios tan precarios como lo fueron el Tucumán y el Río de la Plata. En estos reinos marginales de los confines de un imperio, la espiritualidad barroca, muchas veces, debió expresarse a través de reelaboraciones de estilos anteriores. Este fue el caso de la arquitectura religiosa, en la que, por obra de los jesuitas, arquitectos casi exclusivos del período colonial en la Argentina, las plantas y las fachadas siguieron siendo reinterpretaciones del manierismo tardío, hasta ya muy entrado el siglo XVIII. En tanto, para las otras artes, la extrema movilidad social permitió una relativa actualización e intercambios de influencias. Por lo tanto, para el estudio del arte colonial en Argentina, consideramos al barroco, no tanto como una categoría estilística, sino como un programa ideológico. A partir de esto, podemos afirmar que los habitantes de la región, a pesar del relativo aislamiento, de su tardío desarrollo económico y de sus escasos recursos materiales y tecnológicos, llevaron a adelante prácticas, tanto laicas como religiosas, enmarcadas dentro de los parámetros del período, entre ellas, la producción artística.

EL NOROESTE ARGENTINO

El avance español desde el Norte siguió las mismas rutas que habían utilizado los conquistadores incas. Sobre estos caminos se

Esteban Sampzon, "Señor de la Humildad y la Paciencia" [Senhor da Humildade e da Paciência], fim do século XVIII, Buenos Aires. Igreja da Mercê de Buenos Aires. [Alcides Duarte. PAN (Patrimônio Artístico Nacional). Academia Nacional de Belas Artes]

Esteban Sampzon, "Señor de la Humildad y la Paciencia", fines del siglo XVIII, Buenos Aires. Iglesia de la Merced de Buenos Aires. [Alcides Duarte. PAN (Patrimonio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]



Anônimo, São Francisco de Assis (detalhe), século XVIII, Missões Franciscanas Guaranis. Coleção Museu de Arte Hispano-Americana Isaac Fernández Blanco [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]

Anónimo, San Francisco de Asís (detalle), siglo XVIII, Misiones Franciscanas Guaraníes. Colección Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]



fundados povoados de índios que se dedicavam à exploração de minérios, à pecuária de lã, em Puna, e à agricultura e criação de mulas nas encostas e vales. Os índios foram concentrados por grupos em reduções (redutos) administradas por sacerdotes e chefes indígenas ou em comendas (porções de terra doadas oficialmente como recompensa por serviços prestados), onde trabalhavam sob a tutela perpétua dos conquistadores e seus descendentes.

Na segunda metade do século XVII, em plena expansão da espiritualidade barroca, a comenda mais rica e extensa do território era a do Marquesado do Vale de Tojo, propriedade de Juan José Campero y Herrera, que a obteve como dote ao contrair matrimônio com a rica herdeira Juana de Obando, no ano de 1678. Campero ocupou-se de embelezar a capela de Yavi, sede de seu marquesado, além de construir um total de sete igrejas entre os anos de 1691 e 1708, hoje distribuídas entre os territórios boliviano e argentino. Todos os retábulos destas igrejas corresponderam ao protótipo do barroco andino, que por sua vez inspirou-se nos retábulos sevillanos tardo-renascentistas, nos quais os elementos tridimensionais encontravam-se reduzidos às colunas e assosinhos. Entre eles podemos destacar, devido ao refinamento de sua talha, o altar do Calvário existente na capela das Almas de Yavi, mandado construir por Campero em 1707³.

3 GORI, Iris; BARBIERI, Sergio. "Yavi". In: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Patrimônio artístico nacional*. Inventario de bienes muebles. Provincia de Jujuy. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1991.

fundaron pueblos de indios, dedicados a la explotación minera y a la ganadería lanar, en la Puna, y a la agricultura y cría de mulas, en las quebradas y valles. Los indios fueron concentrados por parcialidades en *reducciones*, administradas éstas por sacerdotes y jefes indígenas, o en *encomiendas*, donde trabajaban bajo la tutela perpetua de los conquistadores y sus descendientes.

Para la segunda mitad del siglo XVII, en plena expansión de la espiritualidad barroca, la encomienda más rica y extensa del territorio era la del Marquesado del Valle de Tojo, propiedad de Juan José Campero y Herrera, quien la obtuvo como dote al contraer matrimonio con la rica heredera Juana de Obando, en el año 1678. Campero se ocupó de embellecer la capilla de Yavi, cabeza de su marquesado, además de construir un total de siete iglesias entre los años de 1691 y 1708, distribuidas, hoy, entre los territorios boliviano y argentino. Los retablos de estas iglesias respondieron todos al prototipo de barroco andino, inspirado, a su vez, en los retablos sevillanos tardo-renacentistas, en donde los elementos tridimensionales se hallaban reducidos a las columnas y entablamentos. De entre ellos, se destaca, por el refinamiento de su tallado, el altar del Calvario en la capilla de las Ánimas de Yavi, mandado a construir por Campero, hacia 1707³.

Muchas actividades artísticas se desarrollaron en torno a las

3 GORI, Iris y BARBIERI, Sergio. "Yavi" en ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Patrimônio artístico nacional*. Inventario de bienes muebles. Provincia de Jujuy. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1991.



Muitas atividades artísticas foram desenvolvidas em torno das comissões do marquês. No entanto, nenhuma pode ser comparada à obra do pintor Mateo Pizarro. A obra que se conhece deste singular mestre encontra-se espalhada pelas capelas que subsistiram de Campero e nas igrejas de Humahuaca, Uquía e San Salvador de Jujuy. O homogêneo conjunto de pinturas evidencia a formação alto-peruana de Pizarro. Algumas de suas figuras e sua qualidade como desenhista o relacionam à escola potosina (da cidade de Potosí). No entanto, o colorido vibrante de sua paleta e alguns de seus temas iconográficos, como os Anjos Arcabuzeiros de Casabindo, atribuídos a sua oficina, o vinculam à escola "pacenha" (da cidade de La Paz). A obra de Pizarro a serviço de Campero foi coroada pelo retrato do marquês e sua esposa como mecenas ao pé da Virgem da Almudena.

Na metade do século XVIII a produção artística ressurgiu na região. Estas novas oficinas caracterizaram-se por uma produção mista: um mesmo grupo de artesãos produzia, indistintamente, retábulos, imagens e pintura. A mais importante foi a oficina de Tomás Cabrera, em Salta, que seria continuada por seus parentes até o início do século XIX. Tomás Cabrera também é autor do quadro "La entrevista del Gobernador Matorras con el Cacique Paikin" [O encontro do Governador Matorras com o Cacique Paikin], cuja importância reside em ser a mais antiga, se não a primeira, representação artística de um fato político em território argentino.

comisiones del marquês, pero ninguna resultó comparable a la obra del pintor Mateo Pizarro. El corpus conocido de este singular maestro se halla disperso por las capillas subsistentes de Campero y en las iglesias de Humahuaca, Uquía y San Salvador de Jujuy. El homogéneo conjunto de pinturas evidencia la formación alto-peruana de Pizarro. Algunas de sus figuras y su calidad como dibujante lo relacionan a la escuela potosina. En tanto, el colorido vibrante de su paleta y algunos de sus temas iconográficos como los Ángeles Arcabuceros de Casabindo, que se atribuyen a su taller, lo vinculan con la escuela paceña. La obra de Pizarro al servicio de Campero se halla coronada por el retrato del marquês y su esposa como donantes al pie de la Virgen de la Almudena.

Para mediados del siglo XVIII, resurgió la producción artística en la zona. Estos nuevos talleres se caracterizaron por una producción mixta: un mismo grupo de artesanos producía, indistintamente, retablos, imaginería y pintura. El más importante fue el taller de Tomás Cabrera en Salta, el que sería continuado por sus parientes hasta ya entrado el siglo XIX. Tomás Cabrera fue, además, autor del cuadro "La entrevista del Gobernador Matorras con el Cacique Paikin". La importancia de esta obra radica en ser la más antigua representación artística de un hecho político en nuestro territorio, si acaso no fue la primera.

Otro taller salteño estuvo a cargo de Felipe de Rivera, un excelente escultor y discreto pintor, activo hacia la década de 1760, cuya obra denota, también, una marcada influencia potosina. En



Outra oficina “saltenha” (natural da cidade de Salta) esteve a cargo de Felipe de Rivera, um excelente escultor e discreto pintor da década de 1760, cuja obra também denota uma forte influência potosina. Enquanto a escultura dos Cabrera promovia uma forma convencional e hierática de representação e de traços infantilizados, as imagens tridimensionais de Rivera resgatavam ainda a espiritualidade tridentina através de um forte naturalismo e expressões de arrobo.

Por outro lado, é necessário destacar que nesta região houve a persistência do pragmatismo da contrarreforma na estatutária durante todo o século XIX e ainda na produção popular contemporânea.

AS MISSÕES JESUÍTICAS

Na antiga região do Guayrá, da qual formava parte a atual província argentina de Missões, os sacerdotes jesuítas estabeleceram um projeto autônomo referente às outras instituições coloniais, tanto laicas como religiosas. O fenômeno conhecido como Missões Jesuíticas ou Trinta Povos Guaranis abrangiu os grupos indígenas localizados sobre o rio Paraná, desde o rio Miranda ao norte, até o rio Uruguai ao sul, e desde o Paranapanema ao leste, até o rio Paraguai ao oeste.

Enquanto nas outras ordens se falava de *reducciones* (reduções), a Companhia de Jesus introduziu no dia a dia evangelizador da

tanto a escultura de los Cabrera promovió una forma convencional y hierática de representación y de rasgos añados, las imágenes tridimensionales de Rivera rescatan aún la espiritualidad tridentina a través de un marcado naturalismo y expresiones de arrobo.

Por otra parte, es necesario señalar, en esta región, la persistencia del pragmatismo contrarreformista en la imaginaria, durante todo el siglo XIX y, aún, en la producción popular contemporánea.

LAS MISIONES JESUÍTICAS

En la antigua región del Guayrá, de la cual formaba parte la actual provincia argentina de Misiones, los sacerdotes jesuitas establecieron un proyecto autónomo respecto de las otras instituciones coloniales, tanto laicas como religiosas. El fenómeno que se conoció como Misiones Jesuíticas o Treinta Pueblos Guaraníes comprendió a las parcialidades indígenas ubicadas sobre el río Paraná, desde el río Miranda, al norte, hasta el río Uruguay, al sur, y desde el Paranapanema, al este, hasta el río Paraguay, al oeste.

Mientras que en las otras órdenes se hablaba de “reducciones”, la Compañía de Jesús introdujo en el quehacer evangelizador de la Iglesia Católica la idea de “misión”, es decir de “objetivo a cumplir”. Su carisma evangelizador se basaba fundamentalmente en la eficacia en la conversión y en su modo de organización, netamente



Igreja Católica a ideia de “missão”, isto é, de “objetivo a cumprir”. Seu carisma evangelizador estava baseado fundamentalmente na eficácia, na conversão e na sua forma de organização, claramente militar. Para eles a salvação dos povos era uma questão estratégica: ensinar a doutrina cristã e ministrar os sacramentos eram as metas que asseguravam a transformação dos indígenas em filhos diletos de Deus. Por outro lado, a propagação de colégios ou instituições de ensino em todos os níveis, nas cidades e nas missões, foi fundamental para seus propósitos. A instituição escolar, o ensino das ciências e das artes e as oficinas de artesanato, com suas regras rigorosas e definidas, foram o mais perfeito exemplo da eficiência burocrática.

Devido aos maus-tratos e à destruição sistemática a que foram submetidos os 30 povos guaranis depois da expulsão dos jesuítas, a maior parte das obras de arte produzidas por essas comunidades desapareceu para nós. A não ser pelas ruínas arquitetônicas dessas missões, que hoje fazem parte da paisagem natural, foi a escultura (mais propriamente a estatuária de imagens), dentre todas as artes ali desenvolvidas, que com o passar do tempo transformou-se em sinônimo de arte jesuítica-guarani.

Em aparência, a primitiva produção de esculturas das missões limitou-se à simples cópia ou imitação de modelos europeus, com diferentes resultados. Um exemplo disto foi a proliferação de imagens baseadas no protótipo da Imaculada Conceição, divulgada

militar. Para ellos la salvación de los pueblos devenía en una cuestión estratégica: enseñar la doctrina cristiana y administrar los sacramentos eran las metas que aseguraban la transformación de los indígenas en hijos dilectos de Dios. Por otra parte, la difusión de colegios o instituciones de enseñanza en todos los niveles, en las ciudades y en las misiones, fue fundamental para sus propósitos. La institución escolar, la enseñanza de las ciencias y de las artes, los talleres artesanales, con sus reglas rigurosas y definidas, fueron el perfecto ejemplo de eficacia burocrática.

Debido al mal trato y a la destrucción sistemática a que fueron sometidos los treinta pueblos guaraníes después de la expulsión, la mayor parte de las obras de arte producidas por esas comunidades ha desaparecido para nosotros. Salvo por las ruinas arquitectónicas de dichas misiones, que ya son parte del paisaje natural, de todas las artes desarrolladas en ellas, fue la escultura, más propiamente la imaginería, la que con el correr de los tiempos se fue transformando en sinónimo de arte jesuítico-guaraní.

En apariencia, la primitiva producción escultórica de las misiones se limitó a la simple copia o imitación, con diferentes resultados, de modelos europeos. Ejemplo de esto fue la proliferación de imágenes basadas en el prototipo de Inmaculada Concepción difundido por Gregorio Fernández en el siglo XVI. La frontalidad y la silueta triangular de este modelo terminaron siendo un rasgo característico de la imaginería misionera guaraní en general, más allá de las representaciones de la Virgen.



Felipe de Rivera, São Francisco de Assis (detalhe), meados do século XVIII, Salta. Convento de São Francisco de Salta. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimônio Artístico Nacional). Academia Nacional de Belas Artes]

Felipe de Rivera, San Francisco de Asís (detalle), mediados del siglo XVIII, Salta. Convento de San Francisco de Salta. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimonio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]

por Gregório Fernández no século XVI. A frontalidade⁴ e a silhueta triangular deste modelo acabaram sendo um traço característico da estatuária missionária guarani em geral, além das representações da Virgem.

A partir da segunda metade do século XVII foi aberta a entrada a missionários jesuítas de diversas origens europeias. A maioria deles foi mestre em várias disciplinas, entre elas a estatuária. Este foi o caso do padre Antônio Sepp, de origem austríaca e do lombardo José Brasanelli, chegado às missões em 1691, data de início do período de “desenvolvimento econômico e expansão territorial” dos 30 povos guaranis. A marca de sua obra, plasmada tanto em exemplos arquitetônicos como em esculturas, será refletida em uma nova produção estatuária de imagens de maior expressividade e presteza em seus movimentos. Desde então, se dá também a introdução de novos protótipos iconográficos, como a representação italiana de Santo Inácio, com paramentos eclesiais (roquete e casula) e venerando a custódia, ou as Imaculadas de paños esvoaçantes e braços dobrados em direção ao peito.

O período de “integração e síntese” que se iniciou aproximadamente em 1730 é o mais característico dentro da produção arquitetônica e de imagens nas Missões. Neste período, as oficinas, a cargo dos próprios indígenas, atingiram uma síntese formal com predomínio da escultura, combinando a geometrização e frontalidade

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, se abrió la entrada a misioneros jesuitas de orígenes europeos diversos. La mayoría de ellos fueron maestros en varias disciplinas, entre ellas la imaginaria. Tal fue el caso del padre Antonio Sepp, de origen austriaco, y del lombardo José Brasanelli, llegado a las misiones en 1691, fecha de inicio del período de “desarrollo económico y expansión territorial” de los treinta pueblos. La impronta de su obra, plasmada tanto en ejemplos arquitectónicos como escultóricos, se verá reflejada en una nueva producción imaginaria de mayor expresividad y ligereza en sus movimientos. De entonces es también la introducción de nuevos prototipos iconográficos como la representación italiana de San Ignacio, con atributos sacerdotales (roquete y casulla) y venerando a la custodia o las Inmaculadas de paños volados y brazos plegados hacia el pecho.

El período de “integración y síntesis”, que se inició hacia 1730, es el más característico dentro de la producción arquitectónica y de imágenes en las Misiones. En estos años, los talleres, a cargo de los propios indígenas, alcanzaron una síntesis formal con predominio de la masa escultórica, combinando la geometrización y frontalidad de su estilo con la monumentalidad propia del barroco. Esta etapa llegó a su fin, en 1767, con la expulsión de la Orden, deteniendo un proceso que hubiera sentado las bases para una primera escuela artística en territorio argentino.

⁴ Característica presente em pinturas primitivas e desenhos infantis, que consiste em apresentar a fisionomia humana sempre de frente (NT).



Anônimo, Cadeira, fim do século XVIII, Buenos Aires. Coleção Museo de Arte Hispano-Americano Isaac Fernández Blanco. [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]

Anônimo, Silla, fines del siglo XVIII, Buenos Aires. Colección Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]

Anônimo, São Jacinto da Polônia, fim do século XVIII, Buenos Aires. Coleção Museo de Arte Hispano-Americano Isaac Fernández Blanco. [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]

Anônimo, San Jacinto de Polonia, fines del siglo XVIII, Buenos Aires. Colección Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]



de seu estilo com a monumentalidade própria do barroco. Esta etapa chegou ao seu fim em 1767, com a expulsão da Ordem Jesuítica, detendo assim um processo que teria assentado as bases para uma primeira escola artística em território argentino.

CÓRDOBA, SOCIEDADE DE COMERCIANTES

A cidade de Córdoba foi o ponto de convergência geográfica e cultural das três regiões em que se estruturou a colônia na Argentina. Administrativamente, Córdoba era parte e depois foi capital de Tucumán, região de influência andina; geograficamente, era próxima ao porto de Buenos Aires, o que a sujeitava às mesmas influências estrangeiras; e, por último, era o centro de capacitação dos jesuítas que tinham como destino as missões do Paraguai, além de ser o sustentáculo econômico dessas missões graças às fábricas e fazendas de Córdoba pertencentes à Companhia de Jesus.

Considerando que o território argentino carecia de exploração de minérios em grande escala, sua proximidade com as entranhas de Cerro Rico de Potosí determinou sua transformação socioeconômica. Lã, algodão, óleos, frutas secas, sebo para velas e sabão, bebidas alcoólicas e mulas eram enviadas para Potosí desde Tucumán e Rio da Prata. As mulas não serviam apenas como meio de transporte de mercadorias, elas também serviam como força motora indispensável para a extração, comercialização e circulação

CÓRDOBA, SOCIEDAD DE COMERCIANTES

La ciudad de Córdoba fue el punto geográfico y cultural donde confluyeron las tres regiones en que se estructuró la colonia en Argentina. Administrativamente Córdoba era parte y, luego, capital del Tucumán, región entroncada con los andes nucleares; geográficamente era una ciudad capital cercana al puerto de Buenos Aires, por lo que se hallaba sujeta a las mismas influencias foráneas; y, por último, era el centro de capacitación de los jesuitas que tenían como destino misionar en el Paraguay, además de ser el sostén económico de dichas misiones gracias a las fabricas y estancias cordobesas pertenecientes a la Compañía.

Si bien el territorio argentino carecía de explotación minera a gran escala, su cercanía a las entrañas del Cerro Rico de Potosí determinó su devenir socio-económico. Desde el Tucumán y el Río de la Plata se enviaron a Potosí lana, algodón, aceites, frutas secas, sebo para velas y jabón, bebidas alcohólicas y mulas. Las mulas no sólo servían como medio de transporte de mercaderías sino como una fuerza motriz indispensable para la extracción, comercialización y circulación fiscal de la plata⁴. Esta intensa actividad comercial produjo, en Córdoba del Tucumán, una élite de hacendados y comerciantes, que acopiaban

4 PAZ, Gustavo. "A la sombra del Perú: mulas, repartos y negocios en el norte argentino a fines de la colonia" en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*. Tercera serie, nº 20, 2do semestre de 1999, pp 45-68.

Anônimo. Móvel de sacristia, segunda metade do século XVIII, Corrientes. Igreja de Nossa Senhora de Itatí de Corrientes. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimônio Artístico Nacional). Academia Nacional de Belas Artes]

Anônimo. Mueble de sacristía, segunda mitad del siglo XVIII, Corrientes. Iglesia de Nuestra Señora de Itatí de Corrientes. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimonio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]



Anônimo. Púlpito, meados do século XVIII, Jujuy. Igreja Catedral de Jujuy. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimônio Artístico Nacional). Academia Nacional de Belas Artes]

Anônimo. Pulpito, mediados del siglo XVIII, Jujuy. Iglesia Catedral de Jujuy. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimonio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]



fiscal do dinheiro⁵. Esta intensa atividade comercial fez surgir, em Córdoba de Tucumán, uma elite de fazendeiros e comerciantes, que armazenavam produções artísticas e artesanais tanto de Cusco como de Potosí, na forma de mercadorias de intercâmbio, de revenda ou como parte de dotes e legados.

Podemos citar como exemplo Dona Isabel de la Cámara, viúva do pintor Juan Bautista Daniel, que deixou para o Convento de San Francisco, da cidade de Córdoba, 150 quadros que tinha em sua casa. Alguns deles tinham sido pintados por seu próprio marido, que chegou da Dinamarca ao Rio de la Plata em 1606, entrando clandestinamente pelo porto de Buenos Aires. Diante das poucas perspectivas encontradas para sua arte em Buenos Aires, seus passos foram em direção a Córdoba, onde desembarcou aproximadamente em 1609. Ali se dedicou à administração das fazendas de sua rica esposa e ao próspero comércio de mulas, mas sem abandonar seu ofício, já que era o único capaz de produzir arte de valor na região naqueles anos. Sua obra é encontrada não apenas em Córdoba, mas também em Charcas, onde evidentemente chegou graças a suas atividades comerciais. Suas pinturas o evidenciam como um artista tardomanerista de forte marca pós-tridentina, onde as cores estridentes de tons quentes, as figuras alongadas e estilizadas, os bruscos escorços (figuras representadas em tamanhos menores),

producciones artísticas y artesanales tanto del Cusco como de Potosí, a la manera de mercadería de intercambio, de reventa, o como parte de dotes y legados.

Así, por ejemplo, doña Isabel de la Cámara, viuda del pintor Juan Bautista Daniel, dejó, al Convento de San Francisco de la ciudad de Córdoba, 150 cuadros que tenía en su casa. Algunos de ellos habían sido pintados por su propio esposo, quien llegó al Río de la Plata en 1606, entrando clandestinamente por el puerto de Buenos Aires, desde Dinamarca. Ante la poca perspectiva para su arte que presentaba la ciudad puerto, sus pasos se dirigieron a Córdoba donde arribó hacia 1609. Allí se dedicó a la administración de las haciendas de su rica esposa así como al próspero comercio de mulas, pero sin abandonar su oficio, pues era el único capaz de producir arte de valor en la región por aquellos años. Su obra no sólo puede ser hallada en Córdoba, sino también en Charcas, a dónde evidentemente llegó gracias a sus actividades comerciales. Sus pinturas lo evidencian como un artista tardo-manerista de fuerte impronta post-tridentina, en donde los colores estridentes de tonos cálidos, las figuras alargadas, estilizadas, los bruscos escorzos, los ángeles y las escenas gráciles como glorias, madonas y sagradas familias lo ponen a tono con lo que se producía en Lima y Cusco pocos años antes.

5 PAZ, Gustavo. "A la sombra del Perú: mulas, repartos y negocios en el norte argentino a fines de la colonia". In: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*. Tercera serie, nº 20, 2º semestre de 1999. pp 45-68.



os anjos e as cenas delicadas como glórias, madonas e sagradas famílias o colocam em sintonia com o que era produzido em Lima e Cusco poucos anos antes.

BUENOS AIRES

No Rio de la Plata, diferentemente de outras regiões americanas, a distância, a lassidão e as melhores oportunidades de colonização que de conquista permitiram desde o início a infiltração de elementos não espanhóis⁶. Driblando restrições políticas e administrativas, a prática do contrabando permitiu gerar uma classe acomodada que teve que se virar para viver como verdadeiros locais. Os portenhos facilitaram a entrada permanente de artesãos europeus, principalmente de portugueses e, através do intercâmbio comercial, adquiriram, tanto para o esplendor de suas igrejas como para o renome de seus lares, pinturas, imagens, móveis e pratarías provenientes de Cusco, de Potosí, da Espanha, do Brasil e de Portugal.

Não obstante, também aqui foram formados grupos corporativos de artesãos. Dentre todos os grêmios, o de ourives em prata foi o mais poderoso dentro do âmbito colonial rio-platense. Sua Irmandade de Santo Eloy estava instituída na igreja do Monastério

6 TIZON, Héctor. "Jujuy". In: DEVOTO, Fernando; MADERO, Marta (Coord.). *Historia de la vida privada en Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*. Buenos Aires: Taurus, 1999, p. 282.



BUENOS AIRES

En el Río de la Plata, a diferencia de otras regiones americanas, la lejanía, la laxitud y las mejores oportunidades de colonización que de conquista permitieron, desde un principio, la infiltración de elementos no españoles⁵. Sorteando las restricciones políticas y administrativas, la práctica del contrabando permitió generar una clase acomodada que se las ingenió para vivir como verdaderos indios. Los porteños propiciaron la entrada permanente de artesanos europeos, principalmente portugueses y, a través del intercambio comercial, adquirieron, tanto para el esplendor de sus iglesias, como para el renombre de sus hogares, pinturas, imágenes, muebles y platerías provenientes del Cusco, de Potosí, de España, de Brasil y de Portugal.

No obstante, también aquí se conformaron cuerpos corporativos de artesanos. De entre todos los gremios, el de los plateros fue el más poderoso en el ámbito colonial rioplatense. Su Hermandad de San Eloy se hallaba instituida en la iglesia del Monasterio de Santa Catalina, convento en el que profesaban las jóvenes pertenecientes a las familias más importantes de la ciudad. Los plateros de Buenos Aires se especializaron en la producción de enseres de uso doméstico. Sus mates, platos, fuentes, jarras y chocolateras se caracterizaron por sus superficies bruñidas con alguna moldura

5 TIZON, Héctor. "Jujuy" en DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta (Coord.) *Historia de la vida privada en Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*. Buenos Aires: Taurus, 1999, p. 282.

Anônimo, Púlpito, primeira metade do século XVIII, Salta. Coleção Museo Nacional del Cabildo de Salta. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimônio Artístico Nacional). Academia Nacional de Belas Artes]

Anónimo, Púlpito, primera mitad del siglo XVIII, Salta. Colección Museo Nacional del Cabildo de Salta. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimonio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]



Anónimo, Custódia, antes de 1767, Buenos Aires. Igreja de Santo Inácio de Buenos Aires. [Alcides Duarte. PAN (Patrimônio Artístico Nacional). Academia Nacional de Belas Artes]

Anónimo, Custodia, antes de 1767, Buenos Aires. Iglesia de San Ignacio de Buenos Aires. [Alcides Duarte. PAN (Patrimonio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]



de Santa Catarina, convento que acolhia jovens pertencentes às famílias mais importantes da cidade. Os ourives em prata de Buenos Aires especializaram-se na produção de utensílios de uso doméstico. Seus mates, pratos, baixelas, jarras e chocolateiras caracterizaram-se por suas superfícies polidas (brilhantes), com alguma moldura ou motivo ornamental. A partir de 1791, o Vice-Rei Arredondo obrigou os ourives em prata a utilizar um furador com a marca de Buenos Aires (as letras B e A entrelaçadas).

Além de algumas poucas imagens de devoção espanholas do final do século XVI e início do século XVII, as mais antigas, conservadas em igrejas e conventos de Rio de la Plata, são de origem portuguesa ou brasileira. Entre todas estas imagens podemos mencionar a de "Nuestra Señora de Luján" [Nossa Senhora de Luján], atual padroeira da Argentina e o "Cristo de Buenos Aires". Esta última foi confeccionada em 1671, por um artista português de nome Manuel de Coyto. No entanto, a partir do crescente interesse geopolítico da coroa espanhola no Rio de la Plata durante a segunda metade do século XVIII, novos artesãos de origem peninsular passaram a se estabelecer em Buenos Aires, particularmente depois da criação do Vice-Reinado.

Os artistas espanhóis começaram a impor seus gostos acadêmicos em um meio até então dominado por artesãos portugueses. É por este motivo que os retábulos portenhos do período colonial correspondem a estilos pertencentes à segunda metade do século XVIII, como o rococó, o classicismo acadêmico e o neoclássico,

o motivo ornamental. A partir de 1791, el virrey Arredondo obligó a los plateros a utilizar un punzón con la marca de Buenos Aires (una B y una A entrelazadas).

Más allá de unas pocas imágenes de devoción españolas de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, las más antiguas conservadas en iglesias y conventos del Río de la Plata son de origen portugués o brasileño. Entre todas estas imágenes, podemos mencionar a "Nuestra Señora de Luján", actual patrona de la Argentina, y al "Cristo de Buenos Aires". Esta última fue realizada, en 1671, por un artista portugués, de nombre Manuel de Coyto. Pero, a partir del creciente interés geopolítico de la corona española en el Río de la Plata, durante la segunda mitad del siglo XVIII, nuevos artesanos de origen peninsular se establecieron en Buenos Aires, particularmente después de la creación del Virreinato.

Los artistas españoles comenzaron a imponer sus gustos académicos, en un medio hasta entonces dominado por artesanos portugueses. Es por esto que los retablos porteños del período colonial responden a estilos pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVIII como el rococó, el classicismo académico y el neoclásico, pero su funcionalidad siguió siendo barroca, debido a los recursos teatrales e ilusorios con lo que fueron concebidos y al efecto emocional que ejercieron y aun pueden ejercer sobre el observador.

Entre los maestros escultores y entalladores podemos mencionar a Juan Antonio Gaspar Hernández, autor del púlpito de la catedral. Gran parte de los antiguos templos porteños ostentaban

Isidro Lorea, Retábulo Maior (detalhe do consolo), antes de 1767, Buenos Aires. Igreja de Santo Inácio de Buenos Aires. [Alcides Duarte. PAN (Patrimônio Artístico Nacional). Academia Nacional de Belas Artes]

Isidro Lorea, Retablo Mayor (detalle de ménsula), antes de 1767, Buenos Aires. Iglesia de San Ignacio de Buenos Aires. [Alcides Duarte. PAN (Patrimonio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]



mas sua funcionalidade continuou sendo barroca, devido aos recursos teatrais e ilusórios com os quais foram concebidos, com o intuito de exercer efeito emocional sobre o observador.

Entre os mestres escultores e entalhadores podemos mencionar Juan Antônio Gaspar Hernández, autor do púlpito da catedral. Grande parte dos antigos templos portenhos ostentava suas obras como imagens tutelares, já que a característica que destaca sua obra é um claro sentido de monumentalidade. Isidro Lorea foi outro dos criadores de retábulos que atuaram durante a transição do rococó para o neoclassicismo. Algumas de suas obras são os retábulos maiores da Catedral de Santa Catarina e de Santo Inácio. Tomás Saravia, autor do maravilhoso conjunto de retábulos de La Merced - e a quem são atribuídas várias imagens do mesmo templo - foi o primeiro entalhador nascido na cidade de Buenos Aires de que se tem notícias. Por último, mencionamos o filipino Esteban Sampzon, que trabalhou para os freis dominicanos de Buenos Aires e Córdoba entre os anos de 1780 e 1820. Seu estilo emula a tradição sevilhana de Martínez Montañés, por seus protótipos iconográficos e por sua resolução técnica. As obras que lhe são atribuídas multiplicam-se por templos e museus de ambas as cidades.

Mesmo sabendo que a produção de pinturas em Buenos Aires foi pouco significativa, o artista mais produtivo na cidade foi, sem dúvida, Miguel Aucell, um valenciano radicado na cidade e que trabalhou para a Prefeitura, para os diferentes ramos franciscanos

sus obras como imágenes tutelares, pues su característica más destacable fue su claro sentido de la monumentalidad. Isidro Lorea fue otro de los retablistas que actuaron durante la transición del rococó al neoclasicismo. Obras suyas son los retablos mayores de la Catedral, de Santa Catalina y de San Ignacio. Mientras tanto, Tomás Saravia fue el primer *entallador* nacido en la ciudad del que se tenga noticias, autor del maravilloso conjunto de retablos de la Merced, y a él se atribuyen varias imágenes del mismo templo. Por último, mencionamos al filipino Esteban Sampzon, quien trabajó para los frailes dominicos de Buenos Aires y Córdoba entre 1780 y 1820. Su estilo se entronca con la tradición sevillana de Martínez Montañés, por sus prototipos iconográficos y por su resolución técnica. Las obras que se le atribuyen se prodigan por templos y museos de ambas ciudades.

Si bien la producción de pintura en Buenos Aires fue poco significativa, el artista más prolífico en la ciudad fue, sin duda, Miguel Aucell, un valenciano radicado en la ciudad y que trabajó para el Cabildo, para las diferentes ramas franciscanas y para los jesuitas. Pero, hacia el final del virreinato, llegaron a Buenos Aires dos artistas italianos de prestigio, Martín de Pretis y Ángel M. Camponeschi. Este último fue un artista bisagra entre la tradición tardo-barroca y el neoclasicismo de las academias europeas. En sus cuadros se aprecia aún el espíritu contrarreformista demarcado por la alegoría religiosa, la perspectiva jerárquica, las cartelas explicativas y las atmósferas tenebristas,

Anónimo, Mate e Canudo, por volta de 1800, Buenos Aires. Coleção Museu de Arte Hispano-Americana Isaac Fernández Blanco. [Jean Dupuis]

Anónimo, Mate y Bombilla, circa 1800, Buenos Aires. Colección Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. [Jean Dupuis]



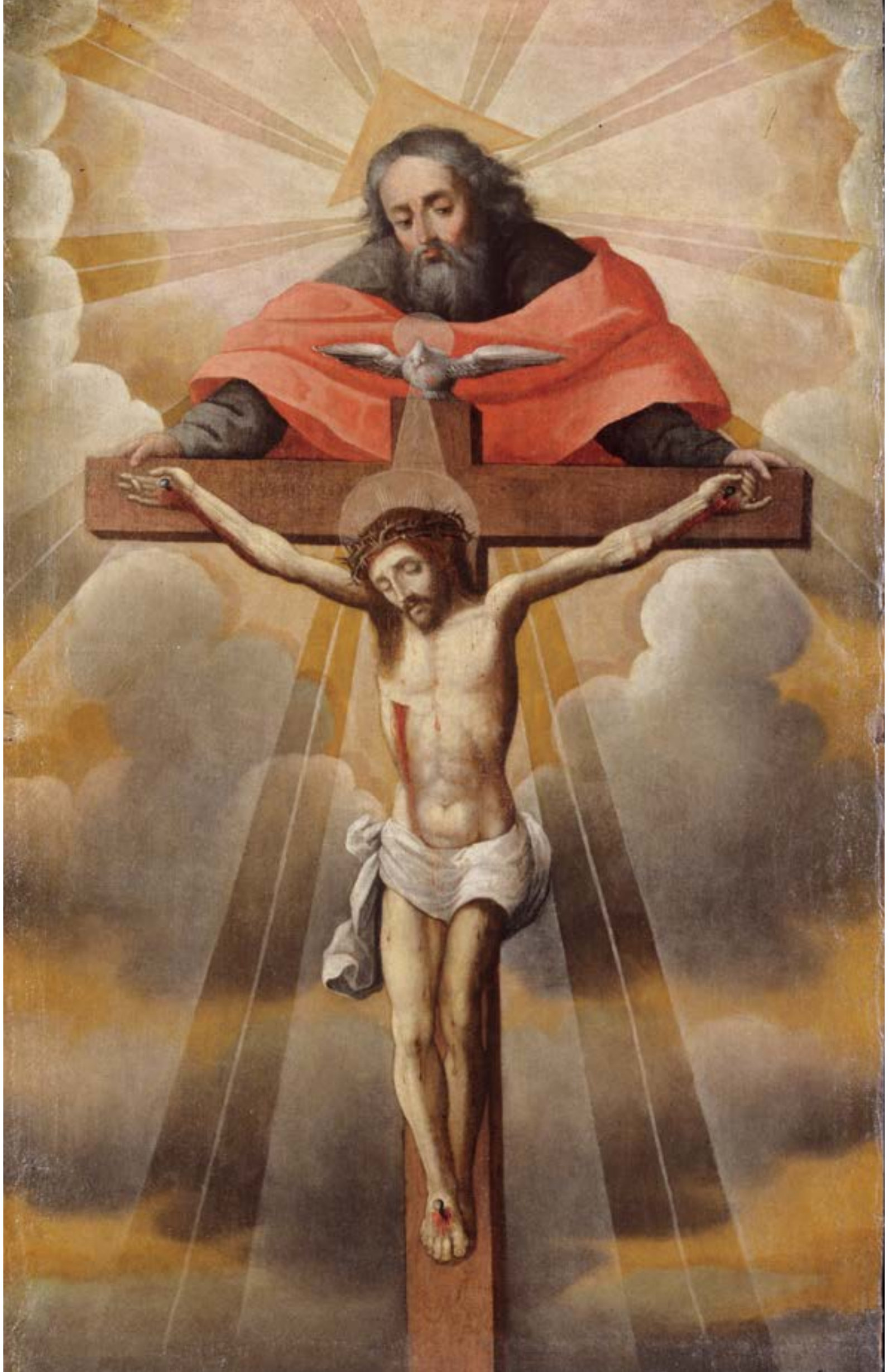
e para os jesuítas. Já no final do vice-reinado, chegaram a Buenos Aires dois artistas italianos de prestígio, Martín de Pretis e Ángel M. Camponeschi. Este último foi um artista de transição, influenciado pela tradição tardobarroca e o neoclassicismo das academias europeias. Em seus quadros ainda se pode apreciar o espírito contrarreformista demarcado pela alegoria religiosa, a perspectiva hierárquica, os cartazes explicativos e as atmosferas do tenebrismo⁷, tudo combinado com corretas proporções anatômicas, o uso de modelos e o tratamento “hiper-realista” das texturas, elementos próprios das novas correntes. Esta junção de estilos é sintoma da realidade social dos primeiros anos do século XIX, quando se enfrentavam duas visões do mundo: aquela que intentava a sobrevivência do Antigo Regime e a que batalhava por uma profunda mudança política, tomando como ideais o Iluminismo e a Revolução Francesa. Estas visões encontradas resultaram na Revolução de Maio de 1810 e nas posteriores Guerras de Independência.

Gustavo H. Tudisco é curador do Museu de Arte Hispanoamericana Isaac Fernández Blanco, em Buenos Aires.

todo ello combinado con correctas proporciones anatómicas, el uso de modelos y el tratamiento “hiperrealista” de las texturas, elementos propios de las nuevas corrientes. Esta conjunción de estilos es síntoma de la realidad social de los primeros años del siglo XIX cuando se enfrentaban dos visiones del mundo: aquella que intentaba la supervivencia del Antiguo Régimen y la que pugnaba por un cambio político profundo, tomando como ideal la Ilustración y la Revolución Francesa. Estas visiones encontradas darán como resultado la Revolución de Mayo de 1810 y las posteriores Guerras de Independencia.

Gustavo H. Tudisco es Curador del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, en Buenos Aires.

⁷ Corrente pictórica nascida no barroco europeu e tida como uma exacerbação do princípio do chiaroscuro. De curta duração, tem em Caravaggio seu principal expoente (NT).



Matheo Pizarro (a), "La Santísima Trinidad" [A Santíssima Trindade], por volta de 1690, Jujuy. Igreja de São Francisco de Paula, Uquía, Jujuy. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimônio Artístico Nacional). Academia Nacional de Belas Artes]

Matheo Pizarro (a), "La Santísima Trinidad", circa 1690, Jujuy. Iglesia de San Francisco de Paula, Uquía, Jujuy. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimonio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]



Matheo Pizarro, "San Ignacio de Loyola", por volta de 1690, Jujuy. Igreja de São Francisco de Paula, Uquía, Jujuy. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimônio Artístico Nacional). Academia Nacional de Belas Artes]

Matheo Pizarro, "San Ignacio de Loyola", circa 1690, Jujuy. Iglesia de San Francisco de Paula, Uquía, Jujuy. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimonio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]



Anónimo, "Señor de la Humildad y la Paciencia" [Senhor da Humildade e da Paciência] (detalle), século XVIII, Missões Franciscanas Guaranis. Coleção Museu de Arte Hispano-Americana Isaac Fernández Blanco. [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]

Anónimo, "Señor de la Humildad y la Paciencia" (detalle), siglo XVIII, Misiones Franciscanas Guaraníes. Colección Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]



Ángel María Camponeschi, São Vicente Ferrer, 1803, Buenos Aires. Coleção Museu de Arte Hispano-Americana Isaac Fernández Blanco. [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]

Ángel María Camponeschi, San Vicente Ferrer, 1803, Buenos Aires. Colección Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]

Anónimo, Dois Incensários, fim do século XVIII, Buenos Aires. Coleção Museu de Arte Hispano-Americana Isaac Fernández Blanco. [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]

Anónimo, Par de Sahumadores, fines del siglo XVIII, Buenos Aires. Colección Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]



José Boqui, Auréola, 1799, Buenos Aires. Coleção particular. [Héctor Schenone, Academia Nacional de Belas Artes]

José Boqui, Aureola, 1799, Buenos Aires. Colección particular. [Héctor Schenone, Academia Nacional de Bellas Artes]



Anônimo, Retábulo do Calvário na Capela das Almas, por volta de 1707, Bolívia (?). Igreja de São Francisco de Assis, Yavi, Jujuy. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimônio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]

Anónimo, Retablo del Calvario en la Capilla de las Ánimas, circa 1707, Bolívia (?). Iglesia de San Francisco de Assis, Yavi, Jujuy. [Sergio Barbieri. PAN (Patrimonio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]



Isidro Lorea, Retábulo Maior, por volta de 1776, Buenos Aires. Mosteiro de Santa Catarina de Buenos Aires. [Alcides Duarte. PAN (Patrimônio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]

Isidro Lorea, Retablo Mayor, circa 1776, Buenos Aires. Monasterio de Santa Catalina de Buenos Aires. [Alcides Duarte. PAN (Patrimonio Artístico Nacional). Academia Nacional de Bellas Artes]







Miguel Aucell (a), "Muerte de San Estanislao de Cosca" [Morte de Santo Estanislau Kostka], antes de 1767, Buenos Aires. Coleção Museu de Arte Hispano-Americana Isaac Fernández Blanco. [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]

Miguel Aucell (a), "Muerte de San Estanislao de Cosca", antes de 1767, Buenos Aires. Colección Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. [Martín Gómez Álzaga/ Hernán Castro]



BOLÍVIA
~~~~~  
*Bolivia*





Igreja de Curahuara de Carangas, século XVII, Curahuara de Carangas, Oruro. Esta igreja é uma das mais antigas da Bolívia. Foi construída em 1608. A maior riqueza é a pintura mural que cobre todo o espaço interior do templo, pelo que é chamada "A Capela Sistina da Bolívia". [Marcelo Pérez del Carpio]

Iglesia de Curahuara de Carangas, siglo XVII, Curahuara de Carangas, Oruro. Esta iglesia es una de las más antiguas de Bolivia. Se construyó en 1608. La mayor riqueza es la pintura mural existente en la totalidad del interior del templo, por la que se la denomina "La Capilla Sixtina de Bolivia". [Marcelo Pérez del Carpio]



## O BARROCO NA BOLÍVIA

NORMA CAMPOS VERA

**A** Bolívia congrega uma diversidade territorial e cultural que se expressa ao longo do país, desde o altiplano, passando pelos vales e pelo oriente boliviano. O país desenvolveu, durante os séculos XVII e XVIII, uma vasta produção artístico-cultural que hoje faz parte do patrimônio cultural, tangível e imaterial da humanidade.

No que hoje é a Bolívia propriamente dita, a influência hispânica ocorreu a partir de 1534, quando os dominicanos chegaram a esta região e fundaram as primeiras edificações religiosas às margens do Lago Titicaca. A partir dessa época, as imagens trazidas pelos espanhóis provenientes de Flandres, da Escola de Amberes, constituíram-se no instrumento básico para reforçar o cristianismo nos diferentes povoados. Estes elementos se amalgamaram às culturas existentes, criando uma simbiose e gerando uma intensa produção na arte, arquitetura, música etc. com sua própria linha de identidade – porém, com referências externas.

Depois das campanhas católicas para extirpar a idolatria pagã, o barroco dá lugar tanto à participação de artistas índios como espanhóis. Através dos artistas índios foram incorporados ao barroco local elementos pré-hispânicos, tais como o macaco, o homem, o puma (onça) e os miriápodes (centopeias), representados

## EL BARROCO EN BOLIVIA

NORMA CAMPOS VERA

**B**olivia congrega una diversidad territorial y cultural que se expresa a lo largo del país, desde el altiplano, pasando por los valles y el oriente boliviano. Desarrolla durante los siglos XVII y XVIII una vasta producción artístico-cultural, que hoy en día es parte del patrimonio cultural, tangible e inmaterial.

La etapa hispánica se da en lo que hoy es Bolivia a partir de 1534, cuando los dominicos llegan a estas regiones y fundan las primeras edificaciones religiosas a orillas del Lago Titicaca. A partir de esa época, las obras traídas por los españoles provenientes de Flandes, en tablas de la Escuela de Amberes, se constituyeron en el instrumento básico para reforzar el cristianismo en las diferentes poblaciones. Estos elementos se fusionan con las culturas existentes, creando una simbiosis y generando una intensa producción en arte, arquitectura, música, etc. en la línea identitaria aunque con referentes externos.

Después de las campañas de extirpación de la idolatría, el barroco da lugar a la participación tanto de artistas indios como de españoles. A través de los artistas indios se incorporan elementos prehispánicos como el mono, hombre, puma, miriápodo, que son representados hasta el siglo XVIII en diferentes iglesias del altiplano boliviano. Es decir, la inserción



Ponte Sucre, século XIX. Sucre. É uma obra de arquitetura e engenharia localizada no rio Pilcomayo, na fronteira entre Potosí e Sucre. É uma ponte pênsil que, embora pertença ao século XIX, faz parte do grande patrimônio cultural de Sucre, que expressa a transição do barroco para universos renascentistas. [Marcelo Pérez del Carpio]

Puente Sucre, siglo XIX. Sucre. Es una obra de arquitectura e ingeniería ubicada sobre el río Pilcomayo, entre el límite de los departamentos de Potosí y Sucre. Es un puente colgante que si bien corresponde al decimonónico, forma parte del gran patrimonio cultural de Sucre, que expresa la transición del barroco hacia universos renascentistas. [Marcelo Pérez del Carpio]



Melchor Pérez Holguín, "Extasis de San Pedro de Alcántara" [Éxtase de São Pedro de Alcântara], século XVIII. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Arte, La Paz. Na produção artística de Holguín, destacam-se os santos ascetas, com um estilo muito especial marcado pelos tons acinzentados. É por isso que este período é chamado de época gris. [Danilo Barragan]

Melchor Pérez Holguín, "Extasis de San Pedro de Alcántara", siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arte, La Paz. En la producción artística de Holguín, se destacan los santos ascetas, con un estilo especial marcado por las tonalidades grises, motivo por el que se denomina a este periodo de época gris. [Danilo Barragan]



até o século XVIII em diferentes igrejas do altiplano boliviano. A inserção de símbolos de antigas culturas locais, especialmente na arquitetura, passou a ser uma das determinantes do estilo dos séculos XVII e XVIII. A mais relevante produção artística é realizada entre os anos de 1533 a 1809.

Naquela época, as religiões pré-colombianas dos grupos indígenas ainda subsistiam. Entrementes, franciscanos, agostinianos e jesuítas realizavam intensas tarefas de evangelização, o que resultou em uma importante produção, nas terras altas e baixas, de arquitetura barroca tanto religiosa como civil, assim como em uma diversidade de obras de arte que ainda se conservam em museus, igrejas e coleções privadas do país.

Outro aspecto importante do barroco local foi o linguístico, marcado pela produção, por parte de alguns sacerdotes, de vocabulários e gramáticas. Os linguistas mais importantes foram Ludovico Bertonio, Gonzáles de Holguín e Torres Rubio.

A Bolívia foi fundada no território que pertencia ao Tribunal de Charcas, parte do Vice-Reinado do Peru. Entre os séculos XVI e XVIII, Charcas foi considerada um espaço intelectual importante, que recebeu toda sorte de influências artísticas, refletindo tendências de estilos como o maneirismo, o barroco e o neoclássico.

O maneirismo se desenvolve em Los Andes a partir de 1580 até a primeira metade do século XVII. Seus principais expoentes foram os mestres italianos Bernardo Bitti, Angelino Medoro e Mateo Perez de Alesio. O barroco aparece no Tribunal de Charcas

de símbolos de antigas culturas locais na arquitetura especialmente, se dio como una de las determinantes del estilo que se realizaba en los s. XVII y XVIII. La mayor producción artística se realiza entre los años 1533 a 1809.

En ese entonces, aun pervivían las religiones precolombinas de los grupos indígenas, sin embargo, los franciscanos, agustinos y jesuitas, realizaban intensas tareas de evangelización, lo que dio lugar a que las tierras altas y las tierras bajas desarrollen obras importantes de arquitectura barroca, tanto religiosa como civil, al igual que una diversidad de obras de arte, que se conservan en museos, iglesias y colecciones privadas del país.

Otro aspecto importante fue el de las lenguas, para lo cual, algunos sacerdotes publicaron vocabularios y gramáticas. Los lingüistas más importantes fueron Ludovico Bertonio, Gonzales de Holguín y Torres Rubio.

Bolivia fue fundada en el territorio que pertenecía a la Audiencia de Charcas, que formaba parte del Virreinato del Perú. Charcas fue considerada un espacio intelectual importante, recibió todo tipo de influencias artísticas, reflejando las tendencias de estilos como el manierismo, el barroco y el neoclásico, entre los siglos XVI y XVIII.

El maneirismo se desarrolla en Los Andes desde 1580 hasta la primera mitad del siglo XVII y cuyos exponentes principales fueron los maestros italianos Bernardo Bitti, Angelino Medoro y Mateo Perez de Alesio. El barroco aparece en la Audiencia de Charcas



entre os anos de 1630 e 1640. A partir deste ano surgem os primeiros exemplos do barroco local, que posteriormente se aprofundam em diferentes disciplinas artísticas, envolvendo grandes mestres espanhóis e indígenas que desenvolvem um profícuo trabalho na arte e especialmente na arquitetura. A música barroca também foi um aspecto bastante forte em Charcas e na região das Missões Jesuíticas da Bolívia.

A cidade de Potosí se transformou no principal centro de atração da região. A riqueza de minério existente em Cerro Rico motivou uma série de assentamentos, dando lugar à criação de uma importante cidade.

A chegada do barroco provocou o desaparecimento da unidade artística existente com o maneirismo, gerando o surgimento de duas escolas locais de pintura, instâncias importantes na produção e divulgação do barroco: a Escola de Potosí, que inclui Chuquisaca, e a Escola del Collao, que abrange La Paz e os diferentes povoados do Lago Titicaca.

A época mais intensa do barroco no que hoje é a Bolívia ocorreu entre os anos de 1690 e 1780, época que também é importante pelo processo de mestiçagem. Durante este período, surgem diferentes processos artísticos, até sua conclusão com o estilo neoclássico, que se desenvolve posteriormente ao barroco.

entre 1630 y 1640. A partir de este año se dan los primeros ejemplos de barroco, que posteriormente se profundiza en las distintas disciplinas artísticas, involucrando a grandes maestros españoles e indígenas que desarrollan una proficua labor en el arte y la arquitectura especialmente, aunque también la música ha sido uno de los aspectos muy fuertes en Charcas y en la región de las Misiones Jesuíticas de Bolivia.

Fue la ciudad de Potosí que se convirtió en el principal centro de atracción, debido a la riqueza minera del Cerro Rico, que motivó a una serie de asentamientos que dieron lugar a la creación de una ciudad importante.

La llegada del barroco produjo la desaparición de la unidad artística existente con el manierismo, lo que generó el surgimiento de las escuelas locales de pintura, que son instancias importantes en la producción y difusión del barroco. Ellas son dos: la Escuela de Potosí que incluye Chuquisaca y la Escuela del Collao, que abarca La Paz y los diferentes pueblos del Lago Titicaca.

La época intensa del barroco en lo que hoy es Bolivia fue entre los años 1690 y 1780, época que también es importante por el proceso de mestizaje. Durante este periodo establecido como barroco, se generan diferentes procesos artísticos, hasta concluir con el estilo neoclásico que se desarrolla posteriormente al barroco.



Juan Giménez de Villarreal, Cadeiral do Coro, século XVII, Sucre. Catedral de Sucre. Esculpida em madeira de cedro. De estilo barroco mestiço, é um dos mais importantes cadeirais da Bolívia. Representa o martírio dos santos franciscanos em Nagasaki, Japão. [Marcelo Pérez del Carpio]

Juan Giménez de Villarreal, Sillería, siglo XVII, Sucre. Catedral de Sucre. Tallada en madera de cedro. Es de estilo barroco mestizo y se constituye en una de las más importantes sillerías de Bolivia. Representa el martirio de los santos franciscanos en Nagasaki, Japón. [Marcelo Pérez del Carpio]



### ARQUITETURA BARROCA

O desenvolvimento do barroco na arquitetura foi plasmado em importantes edificações religiosas e civis, preservadas ao longo do território boliviano.

Para fazer referência à arquitetura e também a diferentes aspectos artísticos do barroco é necessário remeter nossa memória às investigações feitas por José de Mesa e Teresa Gisbert, que sustentam que o barroco na arquitetura consiste na aplicação de uma decoração especial e intensa nas formas estruturais europeias; uma decoração muito variada, arcaizante e que conserva o *horror vacui* [aversão ao vazio] característico do barroco. Os motivos na decoração arquitetônica baseiam-se na flora e na fauna tropical americana; em motivos de ascendência maneirista aparecem serenas, figuras de máscaras etc.; nos motivos pré-colombianos há macacos, pumas e elementos que correspondem à tradição cristã pré-renascentista. No que diz respeito à estrutura arquitetônica, é implementada a cruz latina e a planta jesuítica.

Os elementos que formam a decoração da arquitetura mestiça baseiam-se:

- » na mitologia clássica greco-romana, através da influência renascentista;
- » na tradição cristã;
- » na tradição pré-colombiana, com deuses zoomorfos como macacos, miriápodes, homens-puma, o sol, a lua, as estrelas;

### ARQUITECTURA BARROCA

El desarrollo del barroco en la arquitectura fue plasmado en importantes edificaciones religiosas y civiles, que hoy en día se preservan a lo largo del territorio boliviano.

Para referirnos a la arquitectura y también a distintos aspectos artísticos del barroco, es necesario remitirnos a las investigaciones realizadas por José de Mesa y Teresa Gisbert, que sostienen que el Barroco en la arquitectura, consiste en la aplicación de una decoración especial e intensa a las formas estructurales europeas, su decoración es muy variada, es arcaizante y conserva el *horror vacui* característico del Barroco. Los motivos en la decoración arquitectónica están basadas en la flora y fauna tropical americana; en motivos de ascendencia manierista: sirenas, mascarones, grutescos, etc.; motivos precolombinos: monos, pumas, etc. y elementos que responden a la tradición cristiana prerrenascentista. En cuanto a la estructura arquitectónica, se implementa la cruz latina y la planta jesuita.

Los elementos que conforman la decoración de la arquitectura mestiza están basados en:

- » La mitología clásica grecorromana a través de la influencia renascentista;
- » La tradición cristiana;
- » La tradición precolombina, con dioses zoomorfos como monos, miriápodos, hombre-puma, el sol, la luna, las estrellas;



Mestre de Calamarca, "Ángel Zadquiel" [Arcanjo Zadquiel], século XVII. Óleo sobre tela. Igreja de Calamarca, La Paz. Obra do chamado Mestre de Calamarca (que segundo Mesa-Gisbert poderia ser José López de los Ríos). Este arcanjo representa um dos mensageiros de Deus, talvez o mais temido. Trata-se do arcanjo enviado para tirar a vida dos homens, conhecido também como o "Anjo da Morte". [Marcelo Pérez del Carpio]

Maestro de Calamarca, "Ángel Zadquiel", siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Calamarca, La Paz. Obra del llamado Maestro de Calamarca (que según Mesa-Gisbert podría ser José López de los Ríos). Este ángel representa a uno de los mensajeros de Dios, quizás el más temible. Se trata del ángel enviado para quitar la vida a los hombres, llamado también "Ángel de la Muerte". [Marcelo Pérez del Carpio]



Espaço interior da Igreja de Santa Teresa, século XVII, Potosí. A igreja tem uma só nave, com moldura de madeira e arco triunfal que separa a capela-mor do resto da nave. Há um retábulo e púlpito com elementos dourados e uma decoração intensa, típica do barroco. [Marcelo Pérez del Carpio]

Interior de la Iglesia de Santa Teresa, siglo XVII, Potosí. La iglesia es de una sola nave, con armadura de madera y arco triunfal que separa la capilla mayor del resto de la nave. Presenta un retablo y púlpito con elementos dorados y una intensa decoración, propia del barroco. [Marcelo Pérez del Carpio]



- » nos elementos da flora e da fauna tropical que são levados para terras altas pelos próprios indígenas em suas migrações periódicas.

A cúpula em Charcas é um elemento típico do barroco local e nela se concentra a decoração escultórica interna. Mesa-Gisbert sustentam que no século XVII aparecem os campanários na forma de espadanas.

Entre os grandes exemplos da arquitetura barroca podemos citar os seguintes:

- » em La Paz: a Igreja de São Francisco, o Museu Nacional da Arte, a frente do Museu Nacional de Etnografia e Folclore, entre outras, além das diferentes igrejas em povoados do altiplano boliviano como Copacabana, Caquiaviri, Carabuco, Calamarca, entre outras;
- » em Potosí destacam-se a Casa da Moeda de Potosí, a Igreja de São Lorenzo, a Torre da Companhia, a Igreja de São Francisco, o Convento de Santa Teresa, a Igreja de São Benedito, entre várias outras;
- » em Cochabamba, o Convento de Santa Teresa, as Igrejas de Arani, Punata etc.;
- » em Oruro, Curahuara de Carangas, Challacollo e outras;
- » as Igrejas das Missões Jesuíticas de Chiquitos em Santa Cruz.

- » Elementos de flora y fauna tropical que son llevados a las tierras altas por los propios indígenas en sus migraciones periódicas a los diferentes techos ecológicos.

La cúpula en Charcas es un elemento típico del Barroco y en ella se concentra la decoración escultórica interna. Sostienen Mesa-Gisbert que en el siglo XVII aparecen los campanarios en forma de espadanas.

Entre los grandes ejemplos de la arquitectura barroca podemos citar los siguientes:

- » En La Paz, la Iglesia de San Francisco, el Museo Nacional de Arte, la portada del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, entre otras, además de las distintas iglesias en poblaciones del altiplano boliviano como Copacabana, Caquiaviri, Carabuco, Calamarca, entre otras;
- » En Potosí, se destacan la Casa de la Moneda de Potosí, la Iglesia de San Lorenzo, la Torre de la Compañía, la Iglesia de San Francisco, el Convento de Santa Teresa, la Iglesia de San Benito, entre varias otras;
- » En Cochabamba, el Convento de Santa Teresa, las Iglesias de Arani, Punata, etc.;
- » En Oruro, Curahuara de Carangas, Challacollo, y otras;
- » Las Iglesias de las Misiones Jesuíticas de chiquitos en Santa Cruz.





Melchor Pérez Holguín, "São João Evangelista", século XVIII. Óleo sobre tela. Museo Charcas, Sucre. O que pode ser destacado na obra do pintor é a representação dos santos ascetas durante a última etapa de sua vida (1714–1724), quando pintou uma série de santos evangelistas. Esta é uma das poucas obras que está assinada pelo mestre. [Marcelo Pérez del Carpio]

Melchor Pérez Holguín, "San Juan Evangelista", siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo Charcas, Sucre. Una línea que ha destacado en su obra el pintor es la representación de los santos ascetas, manifestada durante la última etapa de su vida (1714–1724), en la que ha pintado una serie de santos evangelistas. Esta es una de las pocas obras que lleva la firma del maestro. [Marcelo Pérez del Carpio]

Igreja de São Bento, século XVIII, Potosí. Na parte inferior do Cerro de Potosí encontra-se o que era a freguesia dos índios, hoje chamada de Igreja de São Bento. Foi reconstruída entre 1711 e 1727 e é considerada a estrutura mais original da Villa Imperial, com uma planta de cruz latina, coberta por nove cúpulas monumentais e mais duas cúpulas que cobrem a sacristia e o batistério. [Marcelo Pérez del Carpio]

Iglesia de San Benito, siglo XVIII, Potosí. En la parte inferior del Cerro de Potosí, se encuentra lo que fue la parroquia de indios, hoy llamada Iglesia de San Benito. Fue reconstruida entre 1711 a 1727 y está considerada como la estructura más original de la Villa Imperial, que presenta una planta de cruz latina, cubierta por nueve cúpulas monumentales y dos cúpulas más que cubren la sacristía y el baptisterio. [Marcelo Pérez del Carpio]

## POTOSÍ

A cidade de Potosí, conhecida como Vila Imperial, título outorgado em 1553 por Carlos V, transforma-se no maior centro econômico e industrial do país, posição que manteve até o final da época do Vice-Reinado. A segunda cidade importante foi a cidade de Chuquisaca, que era sede do Tribunal de Charcas, seguida por La Paz, importante centro de produção agrícola e cidade de passagem entre Cusco e Potosí.

No ano de 1545 é descoberto o Cerro de Potosí (ou Sumaj Orko, que significa colina magnífica), onde se concentrava grande parte da riqueza em prata que propiciou a migração de muitos estrangeiros, em sua maioria espanhóis, para a cidade de Potosí. A população indígena, parte importante da população, agrupava-se em 14 paróquias, cujas edificações eram confeccionadas em estilo barroco.

Segundo o censo de 1611, Potosí tinha 160 mil habitantes, o que a posicionava como a maior cidade da América e uma das maiores do mundo – inclusive maior que Paris ou Londres. Conhecida pelo esplendor de seu barroco, a expressão “vale un potosí” [“vale um potosí”], que se fez comum na região, expressava a riqueza da cidade e sua representação no imaginário estrangeiro.

Potosí preserva monumentos arquitetônicos e obras artísticas em suas diferentes ruas, museus e igrejas. Um exemplo de monumento histórico-cultural é a Casa da Moeda, que ocupa uma quadra inteira da cidade.

## POTOSÍ

La ciudad de Potosí, conocida como la Villa Imperial, título otorgado en 1553 por Carlos V, se convierte en el mayor centro económico e industrial del país, vigente hasta el final de la época virreinal. La segunda ciudad de importancia fue la ciudad de Chuquisaca, que era sede de la Audiencia de Charcas, y la tercera, fue la ciudad de La Paz, importante centro de producción agrícola y ciudad de paso entre Cusco y Potosí.

En 1545 se descubre el Cerro de Potosí, o Sumaj Orko, que significa cerro magnífico, que concentraba una gran riqueza de plata, que dio lugar a la migración a la ciudad de Potosí de muchos extranjeros, aunque en su mayoría eran españoles. La población indígena que era una parte importante de la población se agrupaba en 14 parroquias, cuyas edificaciones eran realizadas en el estilo barroco.

En 1611 se realiza un censo de la ciudad de Potosí y da como resultado que dicha ciudad tenía 160.000 habitantes, ubicándola en la primera ciudad de América y una de las más grandes del mundo, inclusive más grande que París o Londres, constituyéndose en el esplendor del barroco. “Vale un Potosí” fue la frase que expresaba la riqueza de la ciudad y que se hizo común en la región, abarcando también imaginarios extranjeros.

Potosí preserva monumentos arquitectónicos y obras artísticas en sus diferentes calles, museos e iglesias. Un monumento histórico-cultural es la Casa de la Moneda, que ocupa un manzano entero en la ciudad.



Na arte, o maior expoente da Escola de Potosí foi Melchor Pérez de Holguín e seus discípulos.

Hoje Potosí é declarada Patrimônio Cultural e Natural da Humanidade pela Unesco, assim como a cidade de Sucre.

### **MELCHOR PÉREZ HOLGUÍN, EXPOENTE DA PINTURA BARROCA**

Na cidade de Potosí aparece a Escola Pictórica do Barroco, liderada pelo mestre Melchor Pérez Holguín, também chamado de “Brocha de ouro”. Nascido aproximadamente em 1660, estima-se que Holguín tenha assinado sua primeira obra em 1687. Sua última obra data de 1732. Dono de um estilo muito pessoal, Holguín demonstra grande força e originalidade em sua produção pictórica, com desenhos de grande precisão. Ao ressaltar os rostos, faz transparecer a rede de veias e os tendões nas mãos, achatando de alguma forma suas figuras – talvez querendo representar a insignificância do homem frente à natureza. Foi considerado o mais importante mestre boliviano por mais de 30 anos. Hoje é referência na pintura boliviana do século XVIII e no barroco como um todo. Dentre suas obras destacam-se “La Virgen Lavandera” [A Virgem Lavadeira], os santos ascetas, os santos evangelistas, entre outros.

Entre a década de 1730 e 1780 surgem os discípulos e seguidores de Holguín, dentre os quais Gaspar Miguel de Berrío, outro grande

En el arte, el mayor exponente de la Escuela de Potosí fue Melchor Pérez de Holguín y sus discípulos.

En la actualidad Potosí ha sido declarada Patrimonio Cultural y Natural de la Humanidad por la Unesco, al igual que la ciudad de Sucre.

### **MELCHOR PÉREZ HOLGUÍN, EXPONENTE DE LA PINTURA BARROCA**

En la ciudad de Potosí aparece la Escuela pictórica del Barroco, liderada por el maestro Melchor Pérez Holguín, llamado también “Brocha de oro”, que nació alrededor de 1660. Firma su primera obra alrededor de 1687 y en 1732 su última obra. Crea un estilo muy personal, demostrando una gran fuerza y originalidad en su producción pictórica. Su dibujo es de gran precisión, sin embargo, hace resaltar los rostros que transparentan la red sanguínea y los tendones en las manos, achatando de alguna manera sus figuras quizás por la insignificancia del hombre frente a la naturaleza. Ha sido considerado el maestro más importante por más de 30 años. Hoy en día, es el referente de la pintura boliviana del siglo XVIII y del barroco. Entre sus obras se destacan La Virgen Lavandera, los santos ascetas, los santos evangelistas, entre otros.

Entre la década de 1730 y 1780 surgen los discípulos y seguidores de Holguín, entre ellos, Gaspar Miguel de Berrío, otro gran exponente del barroco. Berrío desarrolla el “brocateado”, que



Telhados–cobertura, Casa Nacional da Moeda, século XVIII, Potosí. A grande estrutura arquitetônica da Casa da Moeda se reflete também nos telhados que cobrem um quarteirão, com uma magnífica vista do Cerro Rico de Potosí. Essa diversificada estrutura cobre as abóbadas e todas as salas do edifício. [Marcelo Pérez del Carpio]

Techos–cubierta, Casa de la Moneda, siglo XVIII, Potosí. La gran estructura arquitectónica de la Casa de la Moneda está reflejada también por sus techos que ocupa una manzana, desde donde se aprecia el Cerro Rico de Potosí. Esta diversa estructura cubre bóvedas y todas las salas del edificio. [Marcelo Pérez del Carpio]



expoente do barroco. Berrío desenvolve o “brocado”, técnica que consiste em ressaltar com pintura de ouro as vestes dos principais personagens religiosos ou santos de suas obras.

Outro contemporâneo de Berrío foi o indígena Luis Niño, que conseguiu concluir seus estudos e obter o título de pintor e escultor em madeira, ouro e prata. Niño confeccionou uma série de obras que hoje estão expostas em diferentes museus da Bolívia, tais como a “Virgem de Sabaya”, representativa da estética indígena.

Outros seguidores de Holguín foram Nicolaz Ecoz, Joaquin Carabal, Francisco de Córdoba e vários mestres anônimos da metade do século XVIII. Na segunda metade do século XVIII é confeccionada uma das obras–primas do patrimônio barroco boliviano, a “Virgen del Cerro” [Virgem da Colina], que representa a encarnação da Virgem Maria no Cerro de Potosí [Colina de Potosí], de onde foi extraída a maior quantidade de prata do mundo. Atualmente existem duas telas com esta temática.

### **A ESCOLA DE COLLAO**

Na metade do século XVII, os artistas espanhóis começam a rear e as rédeas das artes são tomadas pelos artistas indígenas e mestiços, em número cada vez maior, fazendo com que a arte barroca na Bolívia passe a ter uma identidade especial, afastando-se

consiste em resaltar com pintura de ouro as vestimentas de los principales personajes religiosos o santos que pintó en sus obras.

Otro artista contemporáneo de Berrío fue el indígena Luis Niño, quien estudia y obtiene el título de pintor y escultor en madera, oro y plata. Realiza una serie de obras que son expuestas en diferentes museos de Bolivia, como la Virgen de Sabaya, que refleja el gusto indígena.

Otros seguidores de Holguín fueron Nicolaz Ecoz, Joaquin Carabal, Francisco de Córdoba y varios maestros anónimos, en la mitad del s. XVIII. En esta segunda mitad del siglo XVIII se realiza una de las obras maestras del patrimonio barroco boliviano como es la Virgen del Cerro, que representa la encarnación de la Virgen María en el Cerro de Potosí, de donde se extrajo la más grande cantidad de plata del mundo. Existen en la actualidad dos lienzos con esta temática.

### **LA ESCUELA DEL COLLAO**

En la mitad del siglo XVII los artistas españoles empiezan a disminuir, tomando las riendas del arte los artistas indígenas y mestizos que son cada vez mayores en número, lo que da lugar a que el arte tuviera una identidad especial alejándose de los modelos llegados de Europa. Eso motiva la creación de la Escuela del Collao, como un importante espacio para el despliegue de la nueva tendencia que se originaba.



Gaspar Miguel de Berrio, "Descripción del Cerro Rico de Potosí" [Descrição do Cerro Rico de Potosí], 1758. Óleo sobre tela. Museo Charcas, Sucre. É uma das obras emblemáticas da arte barroca boliviana, representante de Potosí, a cidade mais importante da América nos séculos XVII e XVIII. O elemento que mais se destaca é o Cerro Rico juntamente com outros pequenos morros e colinas circundantes. [Marcelo Pérez del Carpio]

Gaspar Miguel de Berrio, "Descripción del Cerro Rico de Potosí", 1758. Óleo sobre lienzo. Museo Charcas, Sucre. Es una de las obras emblemáticas del arte barroco en Bolivia que representa la urbe Potosína, la ciudad más importante de América en los siglos XVII y XVIII. El elemento que más se destaca es el Cerro Rico junto a otros pequeños cerros y colinas circundantes. [Marcelo Pérez del Carpio]



dos modelos vindos da Europa. Isto motiva a criação da Escola de Collao, importante espaço para o desdobramento da nova tendência que despontava.

A influência de Collao se estendia por La Paz e vários povoados da área rural (Calamarca, Italaque, Carabuco, Caquiaviri, Yarvicolla), incluindo os que estavam nos arredores do Lago Titicaca. Os principais expoentes da Escola do Collao foram Leonardo Flores, o Mestre de Calamarca e José López de los Ríos, artistas que desenvolveram suas obras durante os séculos XVII e XVIII e que, de acordo com Mesa-Gisbert, lideraram a produção artística da época nesta região.

### ANJOS E ARCANJOS ANDINOS

A Bolívia conta com uma importante série de obras dedicadas ao tema de anjos e arcanjos arcabuceiros, que se encontram especialmente nas igrejas do altiplano boliviano. É na região andina que se manifestam de forma profunda obras incomuns, como por exemplo as companhias de anjos arcabuceiros ou militares, desconhecidas na Europa, com indumentária que copia o traje do soldado espanhol da época portando um arcabuz. Isto ressalta a diferença que existe entre os modelos europeus e evidencia traços originais na produção local, que leva em conta atributos como a espada de fogo, espigas, açucenas etc. São representados seres

El Collao comprendía La Paz y varias poblaciones del área rural (Calamarca, Italaque, Carabuco, Caquiaviri, Yarvicolla) incluyendo las aldeañas al Lago Titicaca. Los principales exponentes de la Escuela del Collao fueron Leonardo Flores, el Maestro de Calamarca, José López de los Ríos, quienes desarrollaron sus obras durante el siglo XVII y XVIII y que según Mesa-Gisbert, lideraron la producción artística de esta época en esta región.

### ÁNGELES Y ARCÁNGELES ANDINOS

Bolivia cuenta con una importante serie de obras dedicadas al tema de los ángeles y arcángeles arcabuceros, que se encuentran especialmente en iglesias del altiplano boliviano. En la región andina es donde se manifiesta de manera profunda obras inusuales como son las compañías de ángeles arcabuceros o militares, desconocidas en Europa, con indumentaria que copia el traje del soldado español de la época portando un arcabuz. Ello hace ver la diferencia existente ante los modelos europeos generando rasgos originales en su producción, tomando en cuenta atributos como la espada de fuego, espigas, azucenas, etc. Se representan a seres asexuados, jóvenes e imberbes, que portan trajes femeninos, y otras veces, con atuendos de soldados del siglo XVII portando un arma de fuego.

A fin de reemplazar la idolatría que se hacía a los astros en la



Anónimo, Detalle do portão da Catedral de Sucre, século XIX. Catedral de Sucre. Detalle do portão de ferro forjado da Catedral de Sucre com elementos antropomórficos. [Marcelo Pérez del Carpio]

Anónimo, detalle del portón de la Catedral de Sucre, siglo XIX. Catedral de Sucre. Detalle del portón de hierro forjado de la Catedral de Sucre con elementos antropomorfos. [Marcelo Pérez del Carpio]



assexuados, jovens e imberbes, que portam trajes femininos, e outras vezes, seres com vestimenta de soldados do século XVII, portando uma arma de fogo.

A fim de substituir a idolatria aos astros que existia entre a população indígena, no século XVII os anjos relacionavam-se aos fenômenos naturais.

Dionísio Areopagita, bispo e escritor religioso do século VI, divide os anjos em três grupos em sua obra *Hierarquia Celestial*: no primeiro estão os serafins, querubins e tronos, no segundo as potestades, virtudes e poderes e no terceiro, os príncipes, arcanjos e anjos. Menciona, em relação aos anjos do primeiro grupo, que os serafins estão no topo da hierarquia e rodeiam o trono de Deus, cujo atributo é o fogo. Os querubins simbolizam a sabedoria divina e os tronos representam a justiça divina.

Os do segundo grupo são responsáveis pelos elementos naturais e pelos corpos celestes. Os domínios e poderes levam a coroa e o cetro. As virtudes fazem referência à paixão de Cristo e algumas vezes levam flores ou símbolos de Maria.

O terceiro grupo estabelece uma relação com a humanidade, onde os principados protegem as nações, os arcanjos – entre os quais estão Miguel, Rafael e Gabriel – são mensageiros de Deus e os anjos são os mais próximos ao homem, de quem são protetores.

Uma das maiores séries encontra-se na Igreja de Calamarca (povoado a 60 km da cidade de La Paz), onde um inventário realizado em 1728 indicava a existência de 36 pinturas de anjos e

Igreja de São Lourenço, século XVIII, Potosí. A riqueza do Cerro tornou a cidade de Potosí o maior centro de produção artístico-cultural durante os séculos XVI e XVIII. Tanto que a primeira igreja a ser construída foi a de São Lourenço, denominada "A Anunciação" no século XVI. [Marcelo Pérez del Carpio]

Iglesia de San Lorenzo, siglo XVIII, Potosí. La riqueza del Cerro convirtió a la ciudad de Potosí en el centro de mayor producción artístico-cultural durante los siglos XVI y XVIII. Es así, que la primera iglesia en edificarse fue San Lorenzo, llamada "La Anunciación" en el siglo XVI. [Marcelo Pérez del Carpio]



población indígena, en el siglo XVII se relacionaba a los ángeles con los fenómenos naturales.

Dionísio Areopagita, obispo y escritor religioso del siglo VI, escribe la obra *Jerarquía Celestial*, en la cual divide a los ángeles en tres grupos: En el primero están los serafines, querubines y tronos, en el segundo las potestades, virtudes y poderes y en el tercero, los príncipes, arcángeles y ángeles. Menciona en relación a los ángeles del primer grupo que los serafines están en la cima de la jerarquía y rodean el trono de Dios, cuyo atributo es el fuego. Los querubines simbolizan la sabiduría divina, y los tronos representan la justicia divina.

Los del segundo grupo son responsables de los elementos naturales y de los cuerpos celestes. Los dominios y poderes llevan corona y cetro. Las virtudes se refieren a la pasión de Cristo y algunas veces llevan flores o símbolos de María.

El tercer grupo establece la relación con la humanidad, donde los principados protegen las naciones, los arcángeles son mensajeros de Dios entre los cuales están Miguel, Rafael y Gabriel y los ángeles son los más cercanos al hombre de quien es su protector.

Una de las series más grandes está en la Iglesia de Calamarca, (población situada a 60 km de la ciudad de La Paz), donde un inventario de 1728 indicaba la existencia de 36 pinturas de ángeles y arcángeles, todas de la misma dimensión. No se conoce al autor, por lo que se lo denominó el Maestro de Calamarca.

Igreja da Conceição, Missões Jesuíticas de Chiquitos, século XVIII, Concepción, Santa Cruz.  
As Missões de Chiquitos, no Departamento de Santa Cruz, se estabeleceram através das expedições que deram lugar à fundação de diferentes povoados, caracterizados principalmente pelas construções de suas igrejas e sua música. [Patricio Crooker Muñoz]

Iglesia de Concepción, Misiones Jesuíticas de Chiquitos, siglo XVIII, Concepción, Santa Cruz.  
Las Misiones de Chiquitos en el Departamento de Santa Cruz fueron establecidas a partir de las expediciones que dieron lugar a la fundación de distintas poblaciones, que se caracterizaron especialmente por las construcciones de sus iglesias y la música. [Patricio Crooker Muñoz]



arcanjos, todas da mesma dimensão. Não se conhece seu autor, por este motivo foi denominado Mestre de Calamarca.

### AS MISSÕES JESUÍTICAS

Entre os anos de 1676 e 1767 é desenvolvida uma intensa atividade dos jesuítas na linha evangelizadora, o que motivou a construção de uma série de igrejas em várias Missões ou Reduções (Redutos). São elas: San Javier, Conceção, San Ignacio de Velasco, San Miguel, Santa Ana e San Rafael, no Departamento de Santa Cruz, e Moxos no Departamento do Beni, onde se centralizava a vida religiosa da comunidade. A comunidade era parte ativa nas missas e nos cantos; como produto disto, hoje em dia pode-se contar com uma série de partituras de música barroca local, o que deu origem ao Festival Internacional de Música de Missões de Chiquitos, realizado com a finalidade de promover e divulgar a riqueza tangível e imaterial dessa ampla região.

Em 1767, os jesuítas foram expulsos da região pelos dominicanos espanhóis. Contudo, deixaram igrejas peculiares, muito diferentes das igrejas das terras altas, utilizando como matéria-prima a madeira, em construções de três andares com telhado de duas águas e apenas uma porta de entrada.

### LAS MISIONES JESUÍTICAS

Entre los años 1676 y 1767 se desarrolla la intensa actividad de los jesuitas en la línea evangelizadora, lo que dio motivo a la construcción de una serie de iglesias en varias Misiones o Reducciones como eran llamadas. Ellas son: San Javier, Concepción, San Ignacio de Velasco, San Miguel, Santa Ana y San Rafael, en el Departamento de Santa Cruz, y Moxos en el Departamento del Beni, donde se centralizaba la vida religiosa de la comunidad, y donde la comunidad era parte activa a través de las misas y los cantos, producto de ello, se cuenta hoy en día con una serie de partituras de la música, que dio origen al Festival Internacional de Música de Misiones de Chiquitos, que se realiza en la actualidad con el fin de promover y difundir la riqueza tangible e inmaterial de esa amplia zona.

En 1767 los jesuitas fueron expulsados de la zona por los dominicos españoles, pero dejaron iglesias peculiares, muy diferentes a las iglesias de las tierras altas, utilizando como materia prima la madera en construcciones de tres plantas con cubierta a dos aguas y una sola puerta de ingreso.

### OTRAS ARTES

La riqueza artística no sólo se destaca en la pintura en lienzos y escultura, sino también en la pintura mural, y un gran ejemplo de





## OUTRAS ARTES

A riqueza artística não se destaca apenas na pintura em telas e na escultura, mas também na pintura mural, e um grande exemplo disto são os afrescos pintados por mestres indígenas na Igreja de Curahuara de Carangas, denominada “A Capela Sistina da Bolívia”. No altiplano boliviano existem várias igrejas que conservam afrescos com temas religiosos em suas paredes.

O Tribunal de Charcas, hoje Bolívia, foi uma das regiões mais ricas em prata do continente americano, o que deu lugar ao surgimento de oficinas e gremios de ourives que produziram incontáveis peças nesse material, embora o maior número de peças tenham sido consagradas para o culto e adorno das igrejas. Eram gravadas em relevo custódias, sacrários suportes, cálices etc.

O mobiliário foi outra manifestação artística importante durante os séculos XVII e XVIII. A produção foi ampla, utilizando o cedro de forma contínua. A criação artística nos móveis se percebe na intensa decoração realizada, na maioria das vezes em trabalho de marchetaria com a utilização de finas madeiras, às vezes de conchas – tudo isto pode ser visto nos gabinetes, mesas, escritaninhas, pequenas arcas, cofres etc. Nesta linha destacou-se a escola das Missões Jesuíticas de Chiquitos.

ello, son los frescos realizados por maestros indígenas en la Iglesia de Curahuara de Carangas, denominada “la Capilla Sixtina de Bolivia”. En el altiplano boliviano existen varias iglesias que conservan frescos en sus paredes con temas religiosos.

La Audiencia de Charcas, hoy Bolivia, fue una de las zonas más ricas en plata del continente americano, ello dio lugar al surgimiento de talleres de orfebres y gremios plateros que produjeron innumerables piezas en plata, aunque la mayor cantidad de piezas han sido consagradas al culto y adorno de las iglesias. Se repujaban custodias, sagrarios, gradillas, cálices, etc.

El mobiliario fue otra manifestación artística importante durante los siglos XVII y XVIII, la producción fue amplia, utilizándose de manera continua el cedro. La creación artística en los muebles está en la intensa decoración realizada, muchas veces taraceada con finas maderas, otras enconchadas, todo ello se refleja en los bargueños, escritores secreter, arquetas, cofres, etc. En esta línea se ha destacado la escuela de las Misiones Jesuíticas de Chiquitos.



Claustro do Convento de Santa Teresa, século XVII, Potosí. Na atualidade o convento ainda conserva sua arquitetura colonial, e hoje funciona no lugar o Museu de Santa Teresa, protegendo e divulgando uma valiosa coleção de arte do século XVI ao XVIII. [Marcelo Pérez del Carpio]

Claustro del Convento de Santa Teresa, siglo XVII, Potosí. En la actualidad, el convento mantiene su arquitectura colonial, y ha dado lugar al funcionamiento del Museo de Santa Teresa, protegiendo y difundiendo una valiosa colección del arte de los siglos XVI al XVIII. [Marcelo Pérez del Carpio]

Anónimo, Detalhe da Libré dos Danzantis, século XIX. Prataria. Museu Charcas, Sucre. [Marcelo Pérez del Carpio]

Anónimo, Detalle de la Librea de los Danzantis, siglo XIX. Platería. Museo Charcas, Sucre. [Marcelo Pérez del Carpio]



### Referências bibliográficas

*Catálogo do Museu Casa da Moeda*. Potosí: Fundação Cultural BCB 2010.

*Catálogo do Museu de Charcas*. Sucre – Bolívia: Universidad Mayor, Real e Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, 2009.

DE MESA, José; GISBERT, Teresa. *Monumentos de Bolívia*. La Paz – Bolívia: Editorial Gisbert, 2002.

GISBERT, Teresa. *Iconografía e mitos indígenas en el Arte*. La Paz – Bolívia: Editorial Gisbert, 2002.

\_\_\_\_\_. *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*. La Paz – Bolívia: Editorial Plural, 1999.

UNIÓN LATINA BOLÍVIA. *Memoria del I Encuentro Internacional Barroco (Barroco Andino)*. Barroco. Bolívia, 2003, 336 pp.

*O móvel do Vice-Reinado*. Museu Nacional da Arte, 1997.

*Pintura Mural na área Centro Sul Andina*. Ministério de Educação e Cultura. Vice-Ministério da Cultura. Bolívia, 1998.

### Bibliografía

*Catálogo del Museo Casa de la Moneda*. Potosí: Fundación Cultural BCB, 2010.

*Catálogo del Museo Charcas*. Sucre – Bolívia: Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, 2009.

DE MESA, José; GISBERT, Teresa. *Monumentos de Bolívia*. La Paz – Bolívia: Editorial Gisbert, 2002.

*El mueble virreinal*. Museo Nacional de Arte, 1997.

GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el Arte*. La Paz – Bolívia: Editorial Gisbert, 2002.

\_\_\_\_\_. *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*. La Paz – Bolívia: Editorial Plural, 1999.

UNIÓN LATINA BOLÍVIA. *Memoria del I Encuentro Internacional Barroco (Barroco Andino)*. Barroco. Bolivia, 2003, 336 pp.

*Pintura Mural en el área Centro Sur Andina*. Ministerio de Educación y Cultura. Viceministerio de Cultura. Bolivia, 1998.





Telhados da Igreja de São Francisco, século XVIII, Potosí. Na construção da igreja se destaca a excelente obra feita nos telhados da igreja. A igreja tem três naves, cobertas com abóbadas de berço e cúpulas que formam um conjunto arquitetónico importante, mostrando a riqueza do barroco em Potosí. [Marcelo Pérez del Carpio]

Techos de la Iglesia de San Francisco, siglo XVIII, Potosí. En la construcción de esta Iglesia se destaca el esplendor en la realización de las cubiertas o techos de la iglesia. La iglesia es de tres naves, cubiertas con bóveda de cañón y cúpulas que forman un conjunto arquitectónico importante mostrando la riqueza del barroco en Potosí. [Marcelo Pérez del Carpio]

*Prataria religiosa do vice-reinado. Comissão Nacional. Arte Sagrada, 1988.*

*Prataria religiosa do vice-reinado. Comissão Nacional. Arte Sagrada, 1988.*

SALINAS UZURZA, Roberto; LINARES URIOSTE, Mario. *La Obra Jesuítica en la Real Audiencia de Charcas*. Sucre: Casa de la Libertad. Fundación Cultural del BCB, 2008.

UNIÓN LATINA. *El Retorno de los Ángeles*.

**Norma Campos Vera é Mestra em Gestão Cultural e História da Arte. Foi curadora da exposição “El Retorno de los Ángeles” (obras dos séculos XVI a XVIII), cuja itinerância incluiu França, Espanha, México, Brasil, Colômbia, Venezuela, Argentina, Uruguai e Bolívia. Diretora de seis Encontros Internacionais sobre Barroco, atualmente é Diretora da Bienal Internacional de Arte - SIART, na Bolívia.**

*Platería religiosa virreinal. Comisión Nal. Arte Sagrado, 1988.*

SALINAS UZURZA, Roberto; LINARES URIOSTE, Mario. *La Obra Jesuítica en la Real Audiencia de Charcas*. Sucre - Bolívia: Casa de la Libertad. Fundación Cultural del BCB, 2008.

UNIÓN LATINA. *El Retorno de los Ángeles*.

**Norma Campos Vera es Maestra en Gestión Cultural y Historia del Arte. Fue curadora de la exposición “El Retorno de los Ángeles” (obras de los siglos XVI al XVIII) en Francia, España, México, Brasil, Colombia, Venezuela, Argentina, Uruguay y Bolivia. Directora de los 6 Encuentros Internacionales sobre Barroco. Actualmente es Directora de la Bienal Internacional de Arte SIART Bolivia.**



Entrada principal, Igreja de São Francisco, século XVIII, La Paz. Entre 1744 e 1784 foi construído o templo de São Francisco com pedra lavrada e decorado com pedra esculpida. A entrada tem três corpos e três acessos, com uma decoração intensa que incorpora rostos de indígenas e detalhes da flora como elementos. [Marcelo Pérez del Carpio]

Portada principal, Iglesia de San Francisco, siglo XVIII, La Paz. Entre los años 1744 y 1784 se construye el templo de San Francisco. Toda la construcción es de piedra labrada y la decoración es de piedra tallada. La portada presenta tres cuerpos y tres calles, con una intensa decoración que incorpora rostros de indígenas y detalles de la flora como elementos. [Marcelo Pérez del Carpio]









Entrada principal, Igreja de Santa Teresa, século XVII, Potosí. A igreja pertence ao convento carmelita fundado em 1685. Possui uma única nave e foi construída em 1692. É revestida por madeira, dividida pelo arco triunfal que marca a capela-mor. A fachada principal é formada pela entrada e um campanário. [Marcelo Pérez del Carpio]

Portada, Iglesia de Santa Teresa, siglo XVII, Potosí. La iglesia pertenece al convento carmelita fundado en 1685. Es de una sola nave y se construyó en 1692. Está cubierta de madera, dividida por el arco del triunfo que marca la capilla mayor. La fachada principal está compuesta por la portada y una espadaña. [Marcelo Pérez del Carpio]



Torres de São Filipe Neri, século XVIII, Sucre. As torres octogonais, campanários e terraços mostram o esplendor da arquitetura de Sucre, que fortalecem hoje o conjunto urbano da cidade, declarada Patrimônio Cultural da Humanidade. [Marcelo Pérez del Carpio]

Torres de San Felipe Neri, siglo XVIII, Sucre. Las torres octogonales y campanarios, más las terrazas muestran el esplendor de la arquitectura de Sucre, que hoy en día fortalecen el conjunto urbano de la ciudad, ciudad que ha sido declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad. [Marcelo Pérez del Carpio]







Anónimo, Púlpito, Igreja de Santa Teresa, século XVIII, Potosí. A igreja de Santa Teresa de Potosí que pertence ao convento carmelita fundado em 1685 apresenta uma série de obras, entre as quais se destaca um amplo retábulo no altar-mor e o púlpito, como expressão da intensa decoração que caracterizou o barroco. [Marcelo Pérez del Carpio]

Anónimo, Púlpito, Iglesia de Santa Teresa, siglo XVIII, Potosí. La iglesia de Santa Teresa de Potosí que pertenece al convento carmelita fundado en 1685, presenta una serie de obras, entre las que se destaca el amplio retablo en el altar mayor y el púlpito, como expresión del intenso decorado que caracterizó al barroco. [Marcelo Pérez del Carpio]



Vista do Cerro Rico de Potosí, Potosí. O Cerro de Potosí, emblemático e cheio de história gerou a maior riqueza de prata em Potosí entre os séculos XVII e XVIII, época de grandes assentamentos urbanos, tanto de espanhóis quanto de indígenas. Foi a maior cidade da América no século XVII e desenvolveu uma grande produção artística e arquitetônica. [Marcelo Pérez del Carpio]

Vista del Cerro Rico De Potosí, Potosí. El Cerro de Potosí, emblemático y cargado de historia ha generado la mayor riqueza de plata a Potosí entre los siglos XVII y XVIII, época de grandes asentamientos urbanos, tanto de españoles como de indígenas. Fue la ciudad más grande de América en el siglo XVII y desarrolló una gran producción artística y arquitectónica. [Marcelo Pérez del Carpio]



"El Patrocinio de San José" [O Patrocínio de São José], século XVIII (1737), Óleo sobre tela. Museu Casa da Moeda, Potosí. Discípulo de Melchor Pérez Holguín, Gaspar Miguel Berrío desenvolveu um intenso trabalho pictórico caracterizado pelo dourado ou pela técnica do brocateado das figuras celestiais, marcando limites em relação às figuras terrenas. [Marcelo Pérez del Carpio]

"El Patrocinio de San José", siglo XVIII (1737). Óleo sobre lienzo. Museo Casa de la Moneda, Potosí. Discípulo de Melchor Pérez Holguín, Gaspar Miguel Berrío desarrolló una intensa tarea pictórica caracterizada por el tratamiento del dorado o brocateado en las figuras celestiales, marcando límites en cuanto a las figuras terrenales. [Marcelo Pérez del Carpio]



Anónimo, Cristo Crucificado, século XVIII. Museu de Santa Teresa, Potosí. Esta figura esculpida em madeira policromada é uma das esculturas mais importantes da Igreja de Santa Teresa. A imagem mostra grande realismo em sua elaboração, especialmente na expressão de dor do Cristo. [Marcelo Pérez del Carpio]

Anónimo, Cristo Crucificado, siglo XVIII. Museo de Santa Teresa, Potosí. Esta talla en madera policroma se constituye en una de las esculturas más importantes de la Iglesia de Santa Teresa. La imagen muestra gran realismo en su elaboración, especialmente en la expresión de dolor que Cristo manifiesta. [Marcelo Pérez del Carpio]











Anónimo, Púlpito, Igreja de São Francisco, século XVII, La Paz. Uma das expressões mais profundas do barroco em La Paz é a Igreja de São Francisco, que além da riqueza exterior plasmada em sua fachada, apresenta uma grande diversidade de elementos em seu espaço interior, entre os quais se destaca o púlpito, de fino trabalho com detalhes. [Marcelo Pérez del Carpio]

Anónimo, Púlpito, Iglesia de San Francisco, siglo XVII, La Paz. Una de las expresiones más profundas del barroco en La Paz es la Iglesia de San Francisco, que además de la riqueza exterior plasmada en su fachada, presenta una gran variedad de elementos en su interior, entre los que se destaca el púlpito, de fino trabajo en detalle. [Marcelo Pérez del Carpio]



Pintura Mural da Igreja de Curahuara de Carangas. [Marcelo Pérez del Carpio]

Pintura Mural de la Iglesia de Curahuara de Carangas. [Marcelo Pérez del Carpio]



José López de los Ríos, "El Infierno" [O Inferno], Série dos últimos anos, século XVII (1684). Óleo sobre tela (8,30 x 4,20 m). Igreja de Carabuco, La Paz. José López de los Ríos é autor de uma das mais importantes séries dos últimos anos existentes na Igreja de Carabuco. O tema foi muito importante para a evangelização, principalmente nas terras altas. [Marcelo Pérez del Carpio]

José López de los Ríos, "El Infierno", Serie de las Postrimerías, siglo XVII (1684). Óleo sobre lienzo (8,30 x 4,20 m). Iglesia de Carabuco, La Paz. José López de los Ríos es autor de una de las más importantes series de las Postrimerías, existentes en la Iglesia de Carabuco. El tema ha sido muy importante para la evangelización, especialmente en las tierras altas. [Marcelo Pérez del Carpio]















Luis Niño, "Virgen de Sabaya", século XVIII. Óleo sobre tela. Museu Casa Nacional da Moeda, Potosí. A Escola Potosina teve grandes expoentes da pintura colonial, entre os quais se destacou o pintor, escultor e ourives indígena Luis Niño, que criou grandes obras que intensificaram o barroco mestiço ao diminuir elementos europeus e aprofundar elementos locais. [Marcelo Pérez del Carpio]

Luis Niño, "Virgen de Sabaya", siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo Casa Nacional de la Moneda, Potosí. La Escuela Potosina tuvo a grandes exponentes de la pintura virreinal y entre ellos se destacó el pintor, escultor y orfebre indio Luis Niño, quien produjo grandes obras en las que el barroco mestizo se intensificó, con la disminución de elementos europeos y la profundización de elementos locales. [Marcelo Pérez del Carpio]



Catedral de Sucre, século XVII, Sucre. Embora a primeira igreja tenha sido construída em 1551, somente em 1633 foram finalizadas as obras da Catedral, que possui três naves cobertas com abóbadas de cruzaria misturando diferentes estilos arquitetônicos. Em seu interior está a Virgem de Guadalupe, padroeira religiosa de Sucre, obra de Fray Diego de Ocaña, pintada em 1601. [Marcelo Pérez del Carpio]

Catedral de Sucre, siglo XVII, Sucre. Si bien la primera iglesia se construyó en 1551, solamente en el año 1633 fueron finalizadas las obras de La Catedral que tiene tres naves cubiertas con bóvedas de crucería, combinando distintos estilos arquitectónicos. En su interior se encuentra la Virgen de Guadalupe, patrona religiosa de Sucre, obra de Fray Diego de Ocaña, pintada en 1601. [Marcelo Pérez del Carpio]



Claustro de São Filipe Néri, século XVIII, Sucre. Este claustro é um dos melhores exemplos de Sucre e está formado por dois corpos com arcos de meio ponto assentados sobre pilares grossos. As balaustradas são estilizadas. A dimensão espacial é uma característica deste monumento. [Marcelo Pérez del Carpio]

Claustro de San Felipe Neri, siglo XVIII, Sucre. Este claustro es uno de los mejores ejemplos de Sucre y está conformado por dos cuerpos con arcos de medio punto que se asientan en gruesos pilares. Las balaustradas son estilizadas. La dimensión espacial es una característica de este monumento. [Marcelo Pérez del Carpio]





Anónimo, Armário e Mesa de Escritório, século XVIII. Esculpido em madeira. Museu Charcas, Sucre. A Escola das Missões Jesuíticas de Chiquitos teve a extensa tarefa de fabricar móveis, principalmente armários e mesas de escritórios, utilizando os diferentes tipos de madeira existente na região. Estas obras são dessa escola. [Marcelo Pérez del Carpio]

Anónimo, Bargueño y Escritorio, siglo XVIII. Talla en madera. Museo Charcas, Sucre. La Escuela de las Misiones Jesuíticas de Chiquitos ha desarrollado una amplia tarea de fabricación de muebles, en particular bargueños y escritorios, utilizando la variedad de madera existente en la región. Estas obras son procedentes de esta escuela. [Marcelo Pérez del Carpio]





Igreja de Copacabana, século XVII, Copacabana, La Paz. A cidade de Copacabana localizada a 155 km da cidade de La Paz, às margens do Lago Titicaca, tem entre suas valiosas obras a igreja que foi construída entre 1631 e 1651, juntamente com o átrio e as capelas posas. [Marcelo Pérez del Carpio]

Iglesia de Copacabana, siglo XVII, Copacabana, La Paz. La población de Copacabana situada a 155 km de la ciudad de La Paz, a orillas del Lago Titicaca, cuenta entre sus valiosas obras con la iglesia construida entre los años 1631 y 1651, que incluye el conjunto de atrio y posas. [Marcelo Pérez del Carpio]







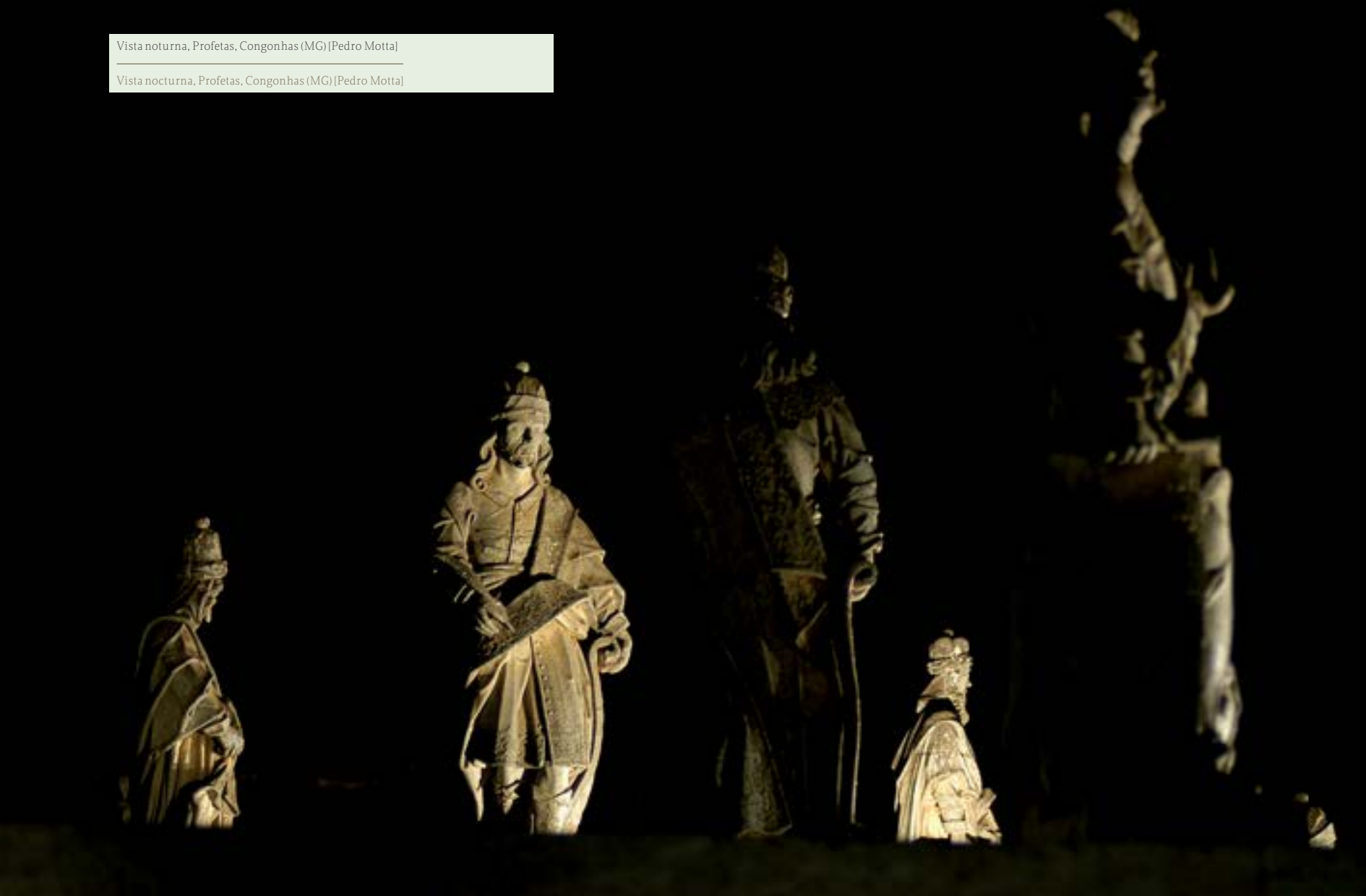


BRASIL

*Brasil*







## BARROCO E MODERNISMO: A CONTEMPORANEIDADE DO PASSADO

JUREMA MACHADO

Uma boa metáfora do século XVI europeu se assemelha a uma imensa barragem. Algo suficientemente grande e fantástico, capaz de represar e misturar em camadas múltiplas e interdependentes a variada e complexa produção cultural do “Velho Continente”. Como a jangada de pedra de José Saramago, essa estrutura, a partir de 1500 (ou de 1492), começou a ruir. Pequenas rachaduras surgiram na sólida represa, de maneira a permitir – em pontos distintos – os primeiros gotejamentos, mais tarde transformados em vigorosos vazamentos. Até que tudo se rompeu e tudo se inundou... De renascimentos, de maneirismos, de barrocos e de rococós.

Do outro lado da barragem estava o “Novo Continente”, com suas civilizações ancestrais e culturas sempre desconhecidas. Em meio à inundação que se iniciara, os nativos foram denominados de “índios”; a novidade toda, de “América”; e uma porção significativa de suas belezas, de “Terra dos Papagaios” ou simplesmente “Brasil”. A exploração sistemática portuguesa das riquezas locais tardou, mas não falhou, de modo que o período histórico que vai de 1500 a 1822 foi batizado de “Colonial”. E é nele que vamos encontrar aquilo que

## BARROCO Y MODERNISMO<sup>1</sup>: LA CONTEMPORANEIDAD DEL PASADO

JUREMA MACHADO

Una buena metáfora del siglo XVI europeo es que se asemeja a una inmensa represa. Algo suficientemente grande y fantástico, capaz de represar y mezclar en capas múltiples e interdependientes la variada y compleja producción cultural del “Viejo Continente”. Como la balsa de piedra de José Saramago, esa estructura, a partir de 1500 (o de 1492), empezó a desmoronarse. Pequeñas grietas surgieron en la sólida represa, de manera a permitir – en puntos distintos – las primeras goteras, más tarde transformadas en grandes fugas. Hasta que todo se rompió y todo se inundó... De renascimientos, de maneirismos, de barrocos y de rococós.

Del otro lado de la represa estaba “El Nuevo Continente”, con sus civilizaciones ancestrales y culturas siempre desconocidas. En medio a la inundación que se inició, los nativos fueron denominados “índios”; toda la novedad, de “América”; y una cantidad significativa de sus bellezas, de “Tierra de Guacamayos” o simplemente “Brasil”. La exploración sistemática portuguesa de las riquezas locales tardó, pero no falló, de modo que el período histórico que va

<sup>1</sup> No debe confundirse con el Modernismo hispanoamericano, movimiento históricamente anterior. El Modernismo brasileño corresponde al Vanguardismo, mientras que el Modernismo hispanoamericano se parece en parte al Parnasianismo y en parte al Simbolismo brasileños (N.T.).





se convencionou chamar de arte barroca, manifestando-se com características variadas em diferentes polos regionais, portanto, assumindo dimensões territoriais.

Não fosse a imaginada barragem, como aceitar a presença simultânea no Brasil de diferentes estilemas artísticos que, na Europa, caracterizaram expressões culturais e cronológicas distintas, como o Maneirismo, o Estilo Contrarreforma, o Estilo Chão e seu despojamento, o Barroco, o Pombalino e o Rococó? Ou como explicar, por exemplo, a existência de edificações ditas manuelinas no México espanhol e a sua inexistência no Brasil português?

Nos três primeiros séculos, a colonização se caracteriza como um processo fragmentário de expansão e ocupação territorial, calcado inicialmente na monocultura da cana-de-açúcar na região nordeste e mais tarde na mineração nas atuais regiões sudeste e centro-oeste. Uma economia estruturada na servidão e cativoiro de negros e índios, que irão constituir com o colonizador português uma sociedade patriarcal e assimétrica, afirmada na autoridade e em identidades locais e regionais. Esse processo envolveu a construção das duas primeiras cidades-capitais fundadas em meados do século XVI (Salvador/1549-1763 e Rio de Janeiro/1763-1960) e de um número significativo de arraiais, freguesias e vilas, especialmente ao longo do litoral. Espaços sempre caracterizados pela presença marcante e cotidiana da Igreja - em uma relação indissolúvel com o Estado - na forma de instituições e edificações seculares e regulares. Ou seja, foi na concretização da dimensão do

del 1500 al 1822 fue bautizado de “Colonial”. Es en él que vamos a encontrar aquello que se acordó llamar de arte barroca, manifestándose con características variadas en diferentes polos regionales, por lo tanto, asumiendo dimensiones territoriales.

Si no fuera por la imaginada represa, ¿cómo aceptaríamos la presencia simultánea en el Brasil de diferentes estilemas artísticos que en Europa, caracterizaron expresiones culturales y cronológicas distintas, como el Manierismo, el Estilo Contrarreforma, el Estilo Chão<sup>2</sup> y su sobriedad, el Barroco, el Pombalino y el Rococó? O ¿cómo explicar, por ejemplo, la existencia de edificaciones dichas manuelinas en México español y su inexistencia en el Brasil portugués?

Durante los tres primeros siglos, la colonización se caracteriza como un proceso fragmentario de expansión y ocupación territorial, calcado inicialmente en el monocultivo de la caña de azúcar en la región nordeste y más tarde en la minería en las actuales regiones sudeste y centro oeste. Una economía estructurada en el servicio y cautiverio de negros e indios, que constituirían con el colonizador portugués una sociedad patriarcal y asimétrica, afirmada en la autoridad y en las identidades locales y regionales. Ese proceso envolvió la construcción de las dos primeras ciudades-capitales fundadas a mediados del siglo XVI (Salvador/1549-1763 y Rio de Janeiro/1763-1960) y de un número significativo de aldeas,

<sup>2</sup> Estilo arquitectónico português marcado por la austeridad de formas y poca decoración, también conocido como *arquitectura chã* o *plain architecture* en inglés (N.T.).



sagrado que se consolidaram as principais manifestações da arte colonial barroca brasileira. Ou, como afirmou Nicolau Sevcenko, “aqui o Barroco não foi um estilo artístico passageiro, mas a substância de toda uma nova síntese cultural”<sup>1</sup>. Assim, alimentada pela riqueza produzida especialmente pela grande lavoura no litoral atlântico e pelo ouro e diamantes nas porções centrais do território, especialmente em Minas Gerais, a arte colonial pôde atingir patamares de excelência criativa e técnica, estimulando, adornando e complementando manifestações variadas de fé.

Assim como Portugal, onde o Iluminismo e a enciclopédia tiveram sua influência reduzida em relação à Europa Ocidental, o Brasil, por sua condição de país colonizado e periférico, esteve à margem desse processo, com consequências diretas em sua autonomia econômica e política. Esta chega em 1822, mas mantém o regime monárquico e em seu comando a casa real de Bragança, assegurando a continuidade da estrutura agrária apoiada no latifúndio, na escravatura e na monocultura, ligada aos interesses ultramarinos. A Proclamação da República em 1889, embora tenha significado a instauração de uma nova ordem, pouco alterou o quadro estrutural do país. A partir dos anos 1920, com o início da industrialização e do crescimento das cidades, acelera-se a dinâmica social e econômica. Novos atores participam do cenário político: uma classe média crescente, uma nova elite vinculada à

1 SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada*. Cultura e sociedade em tempos de virada. São Paulo: Peirópolis, 2000, p. 39.



parroquias y ciudadelas, especialmente a lo largo de la costa. Espacios siempre caracterizados por la fuerte y cotidiana presencia de la Iglesia – en una relación indisoluble con el Estado – en forma de instituciones y edificaciones seculares y regulares. O sea, fue en la concretización de la dimensión de lo sagrado que se consolidaron las principales manifestaciones del arte colonial barroca brasileña. O, como afirmó Nicolau Sevcenko, “aqui el Barroco no fue un estilo artístico pasajero, pero la sustancia de toda una nueva síntesis cultural”<sup>3</sup>. Así, alimentada por la riqueza producida especialmente por el gran cultivo en la costa atlántica y por el oro y diamantes en las porciones centrales del territorio, especialmente en Minas Gerais, el arte colonial pudo alcanzar niveles de excelencia creativa y técnica, estimulando, adornando y completando manifestaciones variadas de fe.

Así como en Portugal, donde el Iluminismo y la enciclopedia tuvieron su influencia reducida con relación a Europa Occidental, Brasil, por su condición de país colonizado y periférico, estuvo al margen de ese proceso, con consecuencias directas en su autonomía económica y política. Esta llega en 1822, pero mantiene el régimen monárquico y en su comando la casa real de Bragança, asegurando la continuidad de la estructura agrícola apoyada en el latifundio, en la esclavitud y en el monocultivo, relacionada a los intereses ultramarinos. La Proclamación de la República en 1889,

3 SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada*. Cultura e sociedade em tempos de virada. São Paulo: Peirópolis, 2000, p. 39.





indústria e ao comércio, uma classe operária que se organiza em sindicatos e partidos classistas.

A Semana de Arte Moderna de 1922 traz à cena cultural novos valores estéticos identificados com as vanguardas europeias. Valores esses que em nosso ambiente, onde passado e presente coexistem com grande proximidade, demonstram-se paradoxais e contraditórios: ao mesmo tempo críticos das instituições e pregando a ruptura com o passado acadêmico, mas identificados com ideias liberais e conservadoras. O manifesto antropófago de Oswald de Andrade, de 1928, propõe-se a deglutir as formas importadas para produzir uma arte e cultura genuinamente nacionais. O resgate de um Brasil de feição mestiça e desgarrado dos padrões europeus de então, mais indígena, mais africano, mais caboclo e caipira inicia uma nova síntese cultural que procura abarcar as múltiplas faces da brasilidade. Trata-se de reinventar o país a partir da valorização de um passado até então desprezado.

O movimento modernista rapidamente se espalha pelo cenário cultural brasileiro. Artes plásticas, literatura, poesia, música, escultura, arquitetura, urbanismo, sociologia, história. Em pouco mais de uma década, os cânones foram definitivamente substituídos. Uma nova concepção de cultura e do imaginário nacional, que inicia a incorporação das manifestações populares, surge em um contexto social onde as mazelas centenárias permanecem, mas a modernização é crescente. São as famosas

aunque haya significado la instauración de un nuevo orden, poco alteró el cuadro estructural del país. A partir de los años 1920, con el inicio de la industrialización y del crecimiento de las ciudades, se acelera la dinámica social y económica. Nuevos actores participan del escenario político: una clase media creciente, una nueva elite vinculada a la industria y al comercio, una clase operaria que se organiza en sindicatos y partidos clasistas.

La Semana del Arte Moderno de 1922 trajo a la escena cultural nuevos valores estéticos identificados con las vanguardias europeas. Valores estos que en nuestro ambiente, donde pasado y presente coexisten con gran proximidad, se demuestran paradójales y contradictorios: al mismo tiempo críticos de las instituciones y defendiendo la ruptura con el pasado académico, pero identificados con ideas liberales y conservadoras. El manifiesto antropófago de Oswald de Andrade, de 1928, se propone a deglutir las formas importadas para producir un arte y cultura genuinamente nacionales. El rescate de un Brasil de rasgos mestizos y desgarrado de los estándares europeos de entonces, más indígena, más africano, más mestizo y campesino inicia una nueva síntesis cultural que busca englobar las múltiples facetas de la brasilidad. Se trata de reinventar el país a partir de la valoración de un pasado hasta el momento despreciado.

El movimiento modernista rápidamente se divulga por el escenario cultural brasileño. Artes plásticas, literatura, poesía, música, escultura, arquitectura, urbanismo, sociología, historia. En





“ideias fora de lugar”<sup>2</sup>, às quais nos chama a atenção Roberto Schwarz em seu clássico ensaio homônimo. As mudanças sociais, econômicas e políticas ensejadas pela Revolução de 1930 demandarão uma nova organização do Estado brasileiro onde a valorização da nacionalidade é essencial para a estruturação de um projeto de país e para a afirmação do regime varguista.

Uma conjunção histórica ímpar une o que se pode chamar, sem exageros, de uma pléiade de intelectuais (cujas obras permanecem referenciais na atualidade) ao governo autoritário de Getúlio Vargas: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freire, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lucio Costa e outros tantos de grande importância no cenário cultural. As décadas de 1920 e 1930 foram pródigas em realizações e marcos em vários campos do conhecimento. Na história e na sociologia surgem livros ainda hoje centrais na cultura brasileira como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freire, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Manuel Bandeira, Carlos Drummond e Mário de Andrade, autor de *Macunaíma*, já são, nos anos 1930, poetas e literatos modernos bastante consagrados, sendo esse último artista e pensador de múltiplas facetas um dos principais mentores da semana de 22. Na literatura, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado promovem uma revolução temática e estilística.

2 SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora de Lugar”. In: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

poco más de una década, los cánones fueron definitivamente sustituidos. Una nueva concepción de cultura y del imaginario nacional, que inicia la incorporación de las manifestaciones populares, surge en un contexto social donde las heridas centenarias permanecen, pero la modernización es creciente. Son las famosas “ideas fuera de lugar”<sup>4</sup>, a las que nos llama la atención Roberto Schwarz en su clásico ensayo homónimo. Los cambios sociales, económicos y políticos originados por la Revolución de 1930 demandarán una nueva organización del Estado brasileño donde la valoración de la nacionalidad es esencial para la estructuración de un proyecto de país y para la afirmación del régimen de Getúlio Vargas.

Una conjetura histórica ímpar une lo que se puede llamar, sin exagerar, una pléyade de intelectuales (cuyas obras permanecen como referencia en la actualidad) al gobierno autoritario de Getúlio Vargas: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freire, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lucio Costa y otros tantos de gran importancia en el escenario cultural. Las décadas de 1920 y 1930 fueron pródigas en realizaciones y marcos en varias áreas del conocimiento. En la historia y en la sociología surgen libros que siguen siendo centrales en la cultura brasileña como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freire, y *Raízes do Brasil* [*Raíces del Brasil*], de Sérgio Buarque de Holanda. Manuel Bandeira, Carlos Drummond

4 SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora de Lugar”. In: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Ed. 34, 2000.





Lucio Costa, nas palavras de Lauro Cavalcanti, “como estudioso do passado e idealizador de novas formas”<sup>3</sup>, é o principal formulador do modernismo na arquitetura brasileira e um dos principais protagonistas do resgate da herança barroca. O conceito de que tradição e modernidade podem caminhar juntas, legitima a construção da nacionalidade e identidade brasileiras. Uma modernidade que, embora ousada em suas formulações estéticas, filosóficas e formais, convive com uma estrutura socioeconômica anacrônica.

Desde a segunda década do século XX uma série de iniciativas de intelectuais e do poder público foram despertando sensibilidades e gerando acúmulo para a revalorização da herança barroca. Além dos já citados, Alceu de Amoroso Lima, o francês Blaise Cendrars – redator dos estatutos da Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, proposta de instituição que contava com o apoio da aristocracia do café –, Oswald de Andrade, que sugeriu a criação do DODEPAB (Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil), e o Presidente da República Washington Luiz são testemunhos importantes. Todas as iniciativas tinham como referência principal e singular a criativa arquitetura e arte religiosa, barroca e rococó, produzida no século XVIII durante o ciclo do ouro, especialmente em Minas Gerais.

3 CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 227.



y Mário de Andrade, autor de *Macunaíma*, ya son, en los años 1930, poetas y literatos modernos bastante consagrados, siendo ese último artista y pensador de múltiples facetas uno de los principales mentores de la semana de 22. En la literatura, Graciliano Ramos, José Lins do Rego y Jorge Amado promueven una revolución temática y estilística.

Lucio Costa, en las palabras de Lauro Cavalcanti, “como estudioso del pasado e idealizador de nuevas formas”<sup>5</sup>, es el principal formulador del modernismo en la arquitectura brasileña y uno de los principales protagonistas del rescate de la herencia barroca. El concepto de que tradición y modernidad pueden caminar juntas, legitima la construcción de la nacionalidad e identidad brasileñas. Una modernidad que, aunque es osada en sus formulaciones estéticas, filosóficas y formales, convive con una estructura socioeconómica anacrónica.

Desde la segunda década del siglo XX una serie de iniciativas de intelectuales y del poder público fueron despertando sensibilidades y generando acumulación para la revaloración de la herencia barroca. Además de los ya citados, Alceu de Amoroso Lima, el francés Blaise Cendrars – redactor de los estatutos de la Sociedad de los Amigos de los Monumentos Históricos del Brasil, propuesta de institución que contaba con el apoyo de la aristocracia del café –, Oswald de Andrade, que sugirió la creación del DODEPAB

5 CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 227.





O reconhecimento internacional foi fundamental para a inserção do Brasil no cenário das artes aplicadas e da arquitetura. A divulgação de livros e textos de especialistas estrangeiros, convidados pelo Governo brasileiro a conhecer e trabalhar no país, como German Bazin, John Bury e Stefan Zweig, autores respectivamente de *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial* e *Brasil País do Futuro*, disseminaram uma imagem positiva do Brasil no exterior. Simultaneamente, os mesmos protagonistas que revalorizaram e difundiram o rico acervo colonial, como Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lucio Costa, foram os que inauguraram e legitimaram a arquitetura e o urbanismo modernista no país e os transformaram em referência mundial.

Nessa dialética histórica barroco/modernismo, é fundamental lembrar que o primeiro estava inserido no contexto da contrarreforma e da expansão mercantilista – da qual Portugal era um dos principais protagonistas – e o segundo, na construção de uma nova identidade cultural. E a arquitetura foi, como continua sendo, entre outras coisas, um eficaz instrumento cultural de irradiação de ideias e conceitos. No Brasil, primeiro no litoral e depois em Minas Gerais, principalmente, o barroco e, a partir do último quartel do século XVIII, o rococó assumem feição singular, distinta da matriz europeia e da América espanhola. O primeiro, de forma mais

(Departamento de Organización y Defensa del Patrimonio Artístico del Brasil), y el Presidente de la República Washington Luiz son testigos importantes. Todas las iniciativas tenían como referencia principal y singular la creativa arquitectura y arte religiosa, barroca y rococó, producida en el siglo XVIII durante el ciclo del oro, especialmente en Minas Gerais.

El reconocimiento internacional fue fundamental para la inserción del Brasil en el escenario de las artes aplicadas y de la arquitectura. La divulgación de libros y textos de expertos extranjeros, invitados por el Gobierno brasileño para conocer y trabajar en el país, como German Bazin, John Bury y Stefan Zweig, autores respectivamente de *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial* y *Brasil País do Futuro*, diseminaron una imagen positiva del Brasil en el exterior. Simultáneamente, los mismos protagonistas que revaloraron y difundieron el rico acervo colonial, como Rodrigo Melo Franco de Andrade y Lucio Costa, fueron los que inauguraron y legitimaron la arquitectura y el urbanismo modernista en el país y los transformaron en referencia mundial.

En esa dialéctica histórica barroco/modernista, es fundamental recordar que el primero estaba dentro del contexto de la contrarreforma y de la expansión mercantil – de la que Portugal era uno de los principales protagonistas – y el segundo, en la construcción de una identidad cultural. Y la arquitectura, fue, como continua siendo, entre otras cosas, un eficaz instrumento cultural de irradación de ideas y conceptos. En el Brasil, primero en la costa y





dramática e trágica, e o segundo, mais suave e luminoso, se materializam na arquitetura e nas artes e são utilizados para desenhar a metáfora da vida celestial, em oposição à vida terrena, caracterizada pela passagem de um exterior singelo e despojado, para a exuberância da talha dourada, das pinturas e da visão perspectiva, em um sutil jogo de convergências, que permite a antevisão do paraíso<sup>4</sup>.

A hegemonia modernista promove uma notável revisão de paradigmas e de ressignificação da herança cultural brasileira. O resgate do barroco e de suas manifestações artísticas, até então relegadas a um segundo plano, valoriza aos olhos do país e do mundo um legado que, embora de origem ibérica, revela a contribuição própria e singular de arquitetos, artistas, mestres e músicos, cuja maioria, ao longo de uma formação acadêmica regular, em condições muito peculiares, produziu um conjunto de realizações de grande beleza e apuro técnico. Antônio Francisco Lisboa, “o Aleijadinho”, Mestres Ataíde e Valentim, o compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, entre muitos outros, foram reconhecidos como representantes legítimos da cultura e arte brasileiras, o que assegurou sua preservação como legado às atuais e futuras gerações. Foi a redescoberta de um Brasil que se manteve quase invisível, de construção de uma independência cultural, em contraste com

4 OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

después en Minas Gerais, principalmente, el barroco y, a partir del último cuarto del siglo XVIII, el rococó asumen aspecto singular, distinta de la matriz europea y de la América española. El primero, de forma más dramática y trágica, y el segundo, más suave y luminoso, se materializan en la arquitectura y en las artes y son utilizados para dibujar la metáfora de la vida celestial, en oposición a la vida terrenal, caracterizada por el pasaje de un exterior simple y despojado, para la exuberancia del tallado dorado, de las pinturas y de la visión perspectiva, en un sutil juego de convergencias, que permite la ante visión del paraíso<sup>6</sup>.

La hegemonía modernista promueve una notable revisión de paradigmas y de resignificación de la herencia cultural brasileña. El rescate del barroco y de sus manifestaciones artísticas, hasta entonces relegadas a un segundo plano, valora a los ojos del país y del mundo un legado que, aunque de histórica ibérica, revela la contribución propia y singular de arquitectos, artistas, maestros y músicos, cuya mayoría, a lo largo de una formación académica regular, en condiciones muy peculiares, produjo un conjunto de realizaciones de gran belleza y apuro técnico. Antônio Francisco Lisboa, “o Aleijadinho”, Maestros Ataíde y Valentim, el compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, entre muchos otros, fueron reconocidos como representantes legítimos de la cultura y arte brasileños lo que aseguró su preservación como legado a las

6 OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.





os padrões europeus, que até as primeiras décadas do século XX, eram a referência de um país que se urbanizava e procurava no academicismo sua feição civilizatória.

**Jurema Machado é Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).**

actuales y futuras generaciones. Fue la redescubierta de un Brasil que se mantuvo casi invisible, de construcción de una independencia cultural, en contraste con los estándares europeos, que hasta las primeras décadas del siglo XX, eran la referencia de un país que se urbanizaba y buscaba en el academicismo su característica civilizatoria.

**Jurema Machado es Presidente del Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).**







Vista parcial, Salvador (BA) [Márcio Vianna]

Vista parcial, Salvador (BA) [Márcio Vianna]







Catedral, Salvador (BA) [IPHAN/MONUMENTA]

Catedral, Salvador (BA) [IPHAN/MONUMENTA]

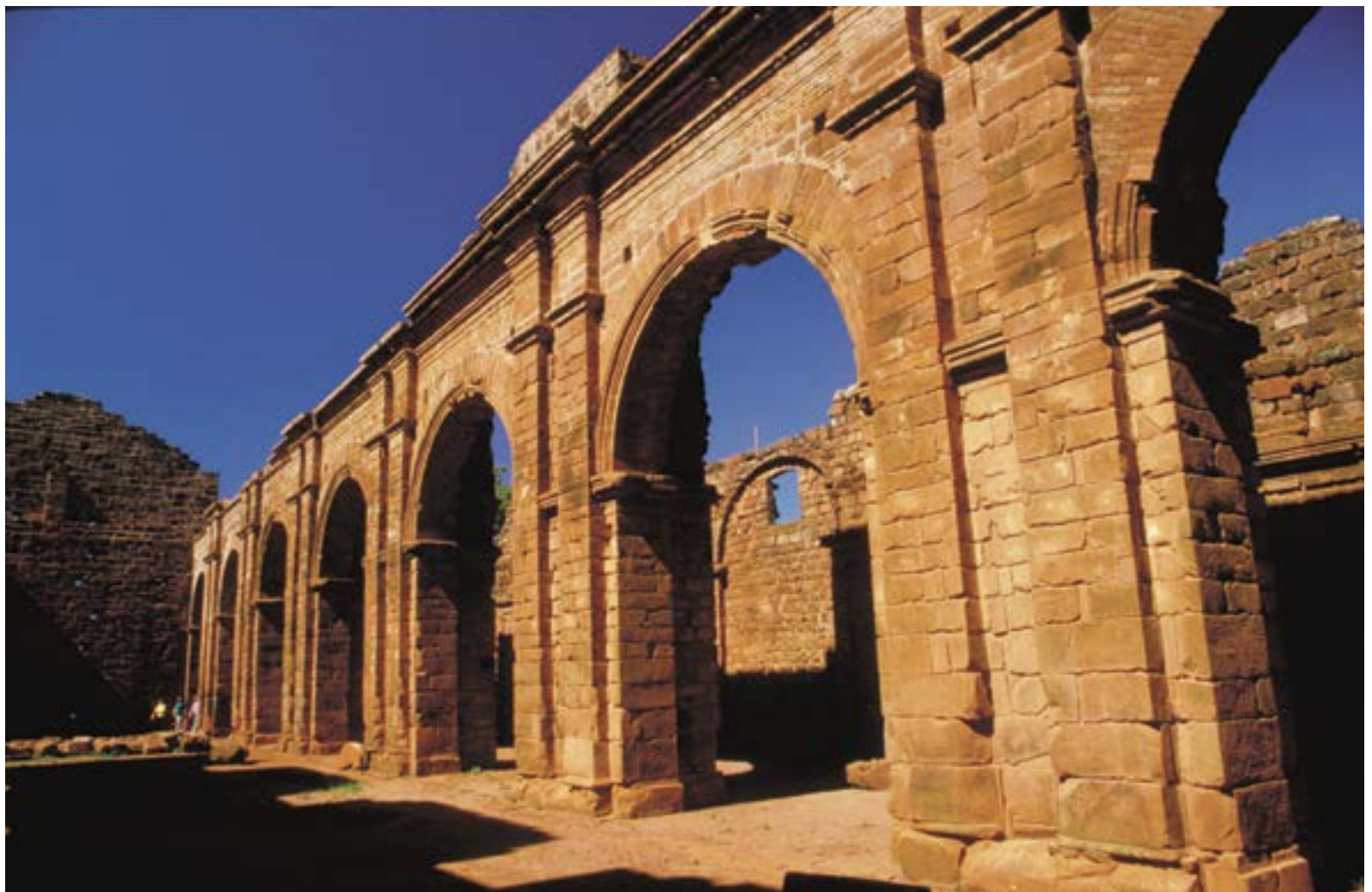
Vista do mar, Olinda (PE) [IPHAN]

Vista del mar, Olinda (PE) [IPHAN]



Missões [Leonid Strelaiev]

Misiones [Leonid Strelaiev]





Catedral, Salvador (BA) [IPHAN/MONUMENTA]

Catedral, Salvador (BA) [IPHAN/MONUMENTA]



Igreja São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro (RJ) [Caio Reisewitz]

Iglesia San Francisco de la Penitencia, Rio de Janeiro (RJ) [Caio Reisewitz]











Igreja do Carmo, Cachoeira (BA) [Fátima Macedo]

Iglesia del Carmen, Cachoeira (BA) [Fátima Macedo]





Escadaria, São Luís (MA) | Carlos Café

Escalinata, São Luís (MA) | Carlos Café





































Igreja São Francisco, Salvador (BA) [IPHAN/MONUMENTA]

Iglesia San Francisco, Salvador (BA) [IPHAN/MONUMENTA]





Igreja São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro (RJ)[Caio Reiszewitz]

Iglesia San Francisco de la Penitencia, Rio de Janeiro (RJ)[Caio Reiszewitz]















CHILE  
~~~~~  
Chile



VESTÍGIOS DO BARROCO NO CHILE

FERNANDO GUZMAN SCHIAPPACASSE

Os terremotos e a sensibilidade antibarroca do século XIX apagaram grande parte da arquitetura e da arte que se produziu no Chile durante os séculos XVII e XVIII; a carência de grandes vestígios materiais instalou em alguns autores a falsa ideia de que nesta parte da América do Sul não existiu uma produção barroca significativa e que, portanto, se dependia completamente daquelas cidades que, como Cusco ou Quito, contavam com um sistema de oficinas consolidado. A verdade é que, ao analisar os vestígios dispersos do barroco local, é possível identificar uma produção com caráter próprio. Para o presente ensaio, optamos por realizar uma busca de indícios em três regiões muito heterogêneas, tanto em condições geográficas e climáticas como culturais: o deserto e o altiplano do extremo norte, os vales férteis da zona central e, ao sul, o arquipélago de Chiloé.

DESERTO E ALTIPLANO

A escassez ou ausência quase total de chuvas, o rigor das temperaturas extremas e a abrupta geografia determinaram uma forma de habitar o território e costumes sociais específicos. Os povoados,

LAS HUELLAS DEL BARROCO EN CHILE

FERNANDO GUZMAN SCHIAPPACASSE

Los terremotos y la sensibilidad anti barroca del siglo XIX borraron gran parte de la arquitectura y del arte que se produjo en Chile durante los siglos XVII y XVIII; la carencia de grandes vestigios materiales ha instalado entre algunos autores la falsa idea de que en esta parte de Sudamérica no existió una producción significativa y que, por tanto, se dependía completamente de aquellas ciudades que, como Cuzco o Quito, contaban con un sistema de talleres consolidado. Lo cierto es que, al analizar las dispersas huellas del barroco local, es posible identificar una producción con carácter propio. Para el presente ensayo se ha preferido realizar esta búsqueda de indicios en tres regiones muy heterogéneas, tanto en condiciones geográficas, climáticas, como culturales: el desierto y el altiplano del extremo norte, los valles fértiles de la zona central y, por el sur, el archipiélago de Chiloé.

DESIERTO Y ALTIPLANO

La escasez o ausencia casi total de lluvias, el rigor de las temperaturas extremas y la abrupta geografía han determinado una forma de habitar el territorio y unas costumbres sociales específicas.



sempre pequenos, localizam-se nos oásis em volta de onde brota algum curso de água permanente, constituindo verdadeiras ilhas no meio de uma gigantesca planície solitária. A comunicação entre os povos do deserto ou destes com cidades de maior hierarquia sempre existiu, mas as difíceis condições do meio impediram-nos de depender do comércio inter-regional, obrigando diversas localidades a desenvolver uma economia autossuficiente. No entanto, não se trata de povos isolados: a transumância de animais e, já no período colonial, as rotas que permitiam a circulação de minerais em grande escala, favoreceram um fluir permanente de mercados, crenças, ideias e costumes.

A forte identidade cultural dos homens do altiplano, forjada no isolamento e na dureza do clima, determinou o que poderíamos denominar de inversão pactuada ao cristianismo: as novas práticas religiosas tiveram que se acomodar a certos costumes e crenças ancestrais. É preciso levar em conta que foi uma prática habitual a construção de templos no mesmo lugar onde antes era adorada alguma imagem, ou pedra ou montanha, justapondo certas práticas religiosas a outras. No programa arquitetônico das igrejas, é possível identificar o sincretismo cultural dos povos do deserto. A vida religiosa dos Aymará estava centrada no culto da Mãe Terra e as cerimônias transcorriam no exterior, de modo que na importância dos átrios nas igrejas do norte podemos encontrar um signo da persistência das tradições ancestrais. Os fiéis, convocados a alguma festa religiosa, eram recebidos fora da igreja, num amplo

Los poblados, siempre pequeños, se ubican en los oasis o en torno a quebradas donde brota algún curso de agua permanente, constituyendo verdaderas islas en medio de un gigantesco páramo. La comunicación entre los pueblos del desierto o de estos con ciudades de mayor jerarquía siempre existió, pero las difíciles condiciones del medio impidieron depender del comercio interregional, obligando a las diversas localidades a desarrollar una economía autosuficiente. No obstante, no se trata de poblados aislados, la trashumancia de animales y, ya en el período colonial, las rutas que permitían la circulación de los minerales a gran escala, favorecieron un permanente fluir de mercancías, creencias, ideas y costumbres.

La fuerte identidad cultural de los hombres del altiplano, forjada en el aislamiento y la dureza del clima, determinó lo que se podría denominar una conversión pactada al cristianismo; las nuevas prácticas religiosas debieron acomodarse a ciertas costumbres y creencias ancestrales. Debe tenerse en cuenta que fue una práctica habitual construir los templos en el mismo lugar donde antes se adoraba alguna imagen, una piedra o una montaña, yuxtaponiendo unas prácticas religiosas con otras. En el programa arquitectónico de las iglesias se puede identificar el sincretismo cultural de los pueblos del desierto. La vida religiosa de los Aymará se centraba en el culto a la tierra madre y las ceremonias transcurrían en el exterior, de modo que en la importancia de los atrios de las iglesias del norte, se puede encontrar un signo de la persistencia de las tradiciones ancestrales. Los fieles, convocados



átrio que, na arquitetura do norte, está delimitado por um muro que separa o espaço sagrado do profano. A ornamentação dos portais convidava a ingressar no templo e incorporar-se plenamente no culto cristão. Como ponto de inflexão, quem atravessa o portal deve abandonar a cosmovisão andina, mas no átrio ainda podem conviver os dois mundos. A riqueza da decoração, em forte contraste com o reduzido tamanho do edifício, é uma das características dos interiores das igrejas desta zona, e todos os elementos do ornato interior do templo adquirem nestes pequenos salões uma capacidade maior de causar impacto no espectador. Deste modo, o interior das igrejas constitui um emaranhado conjunto de formas e cores, um oásis onde o fiel pode suprir a sobriedade de estímulos visuais que oferece o seu território, imagem dos dons que lá se dispensam. Esta condição provém da necessidade dos missionários de dotar as igrejas de um repertório de esculturas, retábulos e pinturas que sustentaram o processo de evangelização durante os longos períodos de carência de atenção sacerdotal; as orações e as fórmulas do catecismo continuariam na memória enquanto as imagens que a igreja continha pudessem ser observadas¹.

¹ Consultar: BENAVIDES COURTOIS, Juan; MARQUES DE LA PLATA, Rodrigo; RODRÍGUEZ VALDÉS, León. *Arquitectura del Altiplano*. Editorial Universitaria: Santiago, 1976. BENAVIDES COURTOIS, Juan; VILLASECA P., Pedro. *Arquitectura Colonial en Tarapacá*. Editorial Universitaria: Santiago, 1981.

para alguna fiesta religiosa, eran recibidos fuera de la iglesia, en un amplio atrio que en la arquitectura del norte está delimitada por un muro que separa el espacio sagrado del profano. La ornamentación de los portales invitaba a ingresar al templo e incorporarse plenamente al culto cristiano, se trata de un punto de inflexión, el que atraviesa el portal debe abandonar la cosmovisión andina, en el atrio aún pueden convivir los dos mundos. La riqueza de la decoración en fuerte contraste con la parquedad y reducido tamaño del edificio es uno de los rasgos distintivos de los interiores de las iglesias en esta zona, todos los elementos del ornato interior del templo adquieren en estos pequeños salones una capacidad mayor de impactar al espectador. De este modo el interior de las iglesias se constituye en un abigarrado conjunto de formas y colores, un oasis donde el fiel puede suprir la parquedad de estímulos visuales que ofrece su territorio, imagen de los dones que ahí se dispensan. Esta condición resulta de la necesidad de los misioneros de dotar a estas iglesias de un repertorio de esculturas, retablos y pinturas que sostuvieran el proceso de evangelización durante los largos períodos de carencia de atención sacerdotal; las oraciones y las formulas del catecismo seguirían resonando en la memoria mientras se observaban las imágenes que la iglesia contenía¹.

¹ Consultar: BENAVIDES COURTOIS, Juan; MARQUES DE LA PLATA, Rodrigo y RODRÍGUEZ VALDÉS, León. *Arquitectura del Altiplano*. Editorial Universitaria: Santiago, 1976. BENAVIDES COURTOIS, Juan; VILLASECA P., Pedro. *Arquitectura Colonial en Tarapacá*. Editorial Universitaria: Santiago, 1981.



ZONA CENTRAL E JESUÍTAS GERMÂNICOS

A produção artística da zona central do Chile começou a adquirir características peculiares durante o século XVII, período no qual trabalharam artistas e arquitetos europeus que transformaram decisivamente o ambiente local, contribuindo para gerar demanda por edifícios, retábulos e esculturas realizadas em concordância com novos padrões. Em 1720 chegou ao Chile o prestigiado escultor jesuíta, de origem tiroleza, Johannes Bitterich. O refinado nível de formação artística do germânico levou-o a desprezar o que via no Chile: “não se encontra neste país nem escultor nem construtor que domine realmente seu ofício”². Não é necessário concordar com ele, mas é importante compreender que sua sensibilidade e a de tantos artistas que trabalharam durante o século XVIII terminariam pesando na visão local e acelerando o declínio das formas do barroco americano para dar passo ao que poderíamos chamar de barroco germânico-chileno. Durante o século XVIII, especialmente entre 1748 e 1767, diversas artes receberam no Chile o influxo dos artistas jesuítas de origem germânica. A atividade destes religiosos, concentrada na zona central do país, imprimiu um selo diferenciador da produção artística local, marcando um antes e um depois na história da arte colonial no Chile. Novos ofícios, formas diferentes,

² Carta do irmão Juan Bitterich ao padre Nicolás Pottu, ex-Provincial de Renânia, Santiago 15 de abril de 1720. In: MATTHEI PUTTKAMER, Mauro, O.S.B., “Los primeros Jesuitas germanos en Chile” In: *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, N° 77, p. 188.

LA ZONA CENTRAL Y LOS JESUITAS GERMANOS

La producción artística de la zona central de Chile comenzó a adquirir características particulares durante el siglo XVIII, período en el cual trabajaron artistas y arquitectos europeos que transformaron decisivamente el ambiente local, colaborando a generar una demanda por edificios, retablos o esculturas realizados de acuerdo a nuevos patrones. En 1720 llegó a Chile el prestigiado escultor jesuita, de origen tirolés, Johannes Bitterich. El refinado nivel de la formación artística del germano le llevó a despreciar lo que veía en Chile: “no se encuentra en este país ni un escultor o constructor que domine su oficio a fondo”². No es necesario estar de acuerdo con él, lo relevante es comprender que su sensibilidad y la de tantos otros artistas que trabajaron durante el siglo XVIII terminarían impactando la visión local y acelerando el declinar de las formas del barroco americano para dar lugar a lo que se podría denominar el barroco germano-chileno. Durante el siglo XVIII, especialmente entre 1748 y 1767, diversas artes recibieron en Chile el influjo de artistas jesuitas de origen germano. La actividad de estos religiosos, concentrada en la zona central del país, imprimió un sello diferenciador a la producción artística local, marcando un antes y después que jalona la historia del arte virreinal en Chile. Nuevos oficios, formas diferentes, soluciones

² Carta del hermano Juan Bitterich al padre Nicolás Pottu, ex Provincial de Renania, Santiago 15 de abril de 1720. En: MATTHEI PUTTKAMER, Mauro, O.S.B., “Los primeros Jesuitas germanos en Chile” en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, N° 77, p. 188.



soluções desconhecidas e uma sensibilidade diferente entrelaçaram-se, pouco a pouco, com as tradições artísticas *criollas*.

Os artistas jesuítas germânicos que trabalharam no Chile durante o século XVIII substituíram rapidamente, pelo menos em alguns ofícios, as soluções tradicionais. As características formas da escultura, da pintura, do retábulo e de outras artes dos reinos da Baviera, Suábia e Francônia foram implantadas na zona central, provocando efeitos cuja magnitude ainda não foi estudada em detalhe. Algumas das obras mais relevantes que saíram destes artistas europeus ou de seus discípulos são: a escultura de São Francisco Xavier agonizante, que se encontrava na desaparecida igreja de São Miguel; o púlpito da igreja da Mercê, realizado pelo flamengo Jorge Lanz; a custódia de prata atribuída ao jesuíta Polland, entre outras obras. Nas décadas seguintes, dezenas de ourives, ebanistas, carpinteiros, pintores, arquitetos e escultores, muitos deles germânicos, foram deixando sua marca no Chile.

Os retábulos realizados a partir de 1748 pelos carpinteiros e escultores jesuítas marcaram em Santiago e na zona central do Chile uma ruptura decisiva na maneira de conceber este complemento dos altares, diferenciando sua produção da existente em outras zonas do continente. Mudança que começa três décadas antes com o trabalho de Bitterich³. O modelo quiteño ou cusquenho, caracterizado pelo uso de colunas salomônicas, jogos volumétricos

³ GUZMÁN, Fernando. *Representaciones del paraíso: Retablos en Chile, siglos XVIII-XIX*. Editorial Universitaria: Santiago, 2009, pp. 47-70.

desconocidas y una sensibilidad distinta van entrelazándose, poco a poco, con las tradiciones artísticas *criollas*.

Los artistas jesuitas germanos que trabajaron en Chile durante el siglo XVIII desplazaron tempranamente, al menos en algunos oficios, las soluciones tradicionales. Las características formales de la escultura, la pintura, el retablo y otras artes de los reinos de Baviera, Suavia y Franconia fueron implantadas en la zona central provocando efectos cuya amplitud aún no ha sido estudiada con detenimiento. Algunas de las obras más relevantes que salieron de estos artistas europeos o de sus discípulos son la escultura de San Francisco Javier agonizante que se encontraba en la desaparecida iglesia de San Miguel, el púlpito de la iglesia de la Merced, realizado por el flamenco Jorge Lanz, la Custodia de plata atribuida al coadjutor jesuita Polland, entre otras obras. En las décadas siguientes decenas de orfebres, ebanistas, carpinteros, pintores, arquitectos y escultores, muchos de ellos jesuitas germanos, fueron dejando su huella en Chile.

Los retablos realizados a partir de 1748 por los carpinteros y escultores jesuitas marcaron en Santiago y la zona central de Chile un quiebre decisivo en la manera de concebir este complemento de los altares, diferenciando su producción retablística de la existente en otras zonas del continente. Cambio que pudo comenzar tres décadas antes con el trabajo de Bitterich³. El modelo quiteño o cuzqueño

³ GUZMÁN, Fernando. *Representaciones del paraíso: Retablos en Chile, siglos XVIII-XIX*. Editorial Universitaria: Santiago, 2009, pp. 47-70.



reduzidos a uma visão frontal, decoração profusa em relevo com formas vegetais e humanas e tendência a dourar todo o corpo do retábulo, receberá o rótulo de “a la antigua”, como observa Pereira Salas nos inventários de Bucalemu⁴. Devemos sublinhar a velocidade com que se impõe o novo modelo, até quase extinguir o anterior; a documentação não revela as causas deste fenômeno, mas é possível concluir que a monumentalidade arquitetônica, o fausto do colorido e a complexidade dos acabamentos devem ter sido de grande impacto para um público acostumado a ver retábulos saídos das mãos de carpinteiros, cujo feitiço simples não podia competir com o sentido de ordem e habilidade dos artistas germânicos. É possível que inicialmente o impacto tenha sido maior entre pessoas de nível cultural mais elevado; é preciso lembrar que Santiago começava a consolidar uma pequena elite intelectual formada, entre outros, por professores e estudantes da Universidade de São Felipe. Seria então mais tardia a aceitação entre as classes populares.

Além da influência dos jesuítas, subsiste no século XVIII uma ampla produção de objetos de madeira que obedece a padrões de origem hispano-americana. De especial interesse é a mobília de caráter popular, na qual se destacam as ornamentações geométricas que poderiam evidenciar a persistência de soluções de caráter

caracterizado por el uso de columnas salomónicas, juegos volumétricos reducidos a una visión frontal, decoración abigarrada en relieve con formas vegetales y humanas y la tendencia a dorar todo el cuerpo del retablo, recibirá el rótulo de “a la antigua”, como recoge Pereira Salas de los inventarios de Bucalemu⁴. Es destacable la velocidad con que se impone el nuevo modelo, hasta la casi extinción del anterior; la documentación no da luces acerca de las causas de éste fenómeno, pero se puede concluir que la monumentalidad arquitectónica, la fastuosidad de colorido y la complejidad de los remates deben haber impactado a un público acostumbrado a ver retablos salidos de las manos de carpinteros, cuya sencilla factura no podía competir con el sentido del orden y la habilidad de los artistas germanos. Es posible que inicialmente el arraigo haya sido más fuerte entre las personas de mayor cultura; no hay que olvidar que Santiago comenzaba a consolidar una pequeña elite intelectual formada, entre otros, por los profesores y estudiantes de la Universidad de San Felipe; siendo más tardía su aceptación entre las clases populares.

Junto a la influencia de los jesuitas subsiste durante el siglo XVIII una amplia producción de objetos de madera de acuerdo a patrones de raíz hispanoamericana. De especial interés es el mobiliario de marcado carácter popular en los que destacan las ornamentaciones geométricas que podrían evidenciar la persistencia de soluciones de carácter mudéjar, así como otras piezas que incorporan el amplio

4 PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del Arte en el Reino de Chile*. Ediciones Universidad de Chile: Santiago, 1965, p. 117.

4 PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del Arte en el Reino de Chile*. Ediciones Universidad de Chile: Santiago, 1965, p. 117.

Santa, feitiço chilota, Museo de Arte Popular Americana. [Nicolás Aguayo]

Santa, factura chilota, Museo de Arte Popular Americano. [Nicolás Aguayo]

Detalhe do fuste, Custódia, 1748-1767, Catedral de Santiago. [Nicolás Aguayo]

Detalle del fuste, Custodia, 1748-1767, Catedral de Santiago. [Nicolás Aguayo]



mudéjar⁵, assim como outras peças que incorporam amplo repertório de formas vegetais e animais combinadas pela fantasia do artesão. Outro tipo de produção que alcança um alto nível de refinamento é a de estribos de madeira: peças volumosas onde o artesão desenvolve seu ofício cobrindo toda a superfície com formas ornamentais do barroco hispano-americano. Em algumas ocasiões, são incorporados também elementos de metal para enriquecer seu aspecto. No Museu de Arte Popular Americana da Universidade do Chile, conserva-se um conjunto de especial interesse, em que se destaca um par de estribos com o anagrama de Cristo.

No âmbito da arquitetura, os traços barrocos podem ser observados melhor em portas, grades de janelas e outros elementos. Na segunda metade do século XVIII é possível observar a influência de engenheiros militares e do arquiteto italiano Joaquín Toesca. Desenvolve-se uma edificação austera e classicista que, no entanto, não perde o dinamismo, a monumentalidade e o sentido ornamental que caracteriza o barroco. Bons exemplos são: a residência de Mateo y Toro Zambrano, conhecida como Casa Colorada, e a fachada da Catedral de Santiago, concebida por Toesca.

repertorio de formas vegetales y animales combinadas de acuerdo a la fantasía del artesano. Otro tipo de producción que alcanza un alto grado de refinamiento es el de los estribos de madera; se trata de piezas muy voluminosas en las que el artesano despliega su oficio cubriendo toda la superficie con las formas ornamentales del barroco hispanoamericano. En ocasiones se agregan algunos elementos de metal para enriquecer su aspecto. En el Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile se conserva un conjunto de especial interés en el que destaca un par de estribos con el anagrama de Cristo.

En el ámbito de la arquitectura, los rasgos barrocos se pueden observar mejor en puertas, postigos, rejas de ventanas y otros elementos. Durante la segunda mitad del siglo XVIII es posible observar la influencia de los ingenieros militares y del arquitecto italiano Joaquín Toesca. Se desarrolla una edificación austera y classicista que, sin embargo, no pierde el dinamismo, la monumentalidad y el sentido de lo ornamental que caracteriza al Barroco. Buenos ejemplos de lo anterior son la residencia de Mateo y Toro Zambrano, conocida como casa Colorada, y la fachada de la Catedral de Santiago, concebida por Toesca.

⁵ Referência à arte mudéjar, de influência hispano-muçulmana (N.T.).



CHILOÉ

Desde antes da chegada dos espanhóis, os habitantes do arquipélago viviam dispersos na costa do mar interior, ou seja, nas águas localizadas entre a ilha grande e o continente. Os jesuítas utilizaram, desde 1608 até sua expulsão em 1767, um método de evangelização denominado “missão circular” em vez da prática mais habitual de instalar os indígenas em *reducciones*, o que respeitava a forma nativa de habitar o território. Os religiosos percorriam em canoas as diversas ilhas, detendo-se três dias em cada localidade. Com o passar do tempo, foram construindo igrejas de madeira que serviam de ponto de encontro entre os habitantes e os missionários jesuítas.

O único templo da época que ainda se conserva é o de Nossa Senhora de Loreto Achao, na ilha Quinchao. Construído entre 1730 e 1750, tem planta retangular de três naves, a central com abóbada de aresta e as laterais com teto plano. O retábulo do altar maior foi levantado depois do ano 1771 e se destaca pela teatralidade das cortinas da seção central e pelas plumas que adornam os capitéis e o coroamento⁶. No exterior, destaca-se a fachada de pórtico e sua única torre de dois corpos, o inferior de

⁶ AGI, Chile 279. Manifiesto sobre la situación, estado y circunstancias notables de la provincia y archipiélago de Chiloé; y de lo que en ella han trabajado los religiosos Misioneros del Colegio de Pro-ganda Fide de Ocopa, en beneficio espiritual de aquellos fieles, desde que se les encargó su asistencia. Fray Pedro González de Agüero, ex Guardián del expresado Colegio y su procurador en esta Corte. Madrid, 12 de agosto de 1788.

CHILOÉ

Desde antes de la llegada de los españoles los habitantes del archipiélago vivían dispersos en la costa del mar interior, es decir en las aguas que se ubican entre la isla grande y el continente. Los jesuitas implementaron desde 1608 hasta su expulsión en 1767, un método de evangelización que se ha denominado la misión circular; desechando así la práctica más habitual de instalar a los indígenas en *reducciones*, respetando así su manera de habitar el territorio. Los religiosos recorrían en canoas las diversas islas, deteniéndose tres días en cada localidad. Con el paso del tiempo fueron construyendo iglesias de madera que servían de punto de encuentro entre los lugareños y los misioneros jesuitas.

El único templo de esa época que aún se conserva es el de Nuestra Señora de Loreto de Achao, en la isla Quinchao. Construido entre 1730 y 1750 se caracteriza por su planta rectangular de tres naves, la central con bóveda de crucería y las laterales con techo plano. El retablo del altar mayor fue levantado después del año 1771 y destaca por la teatralidad de los cortinajes de la calle central y por las plumas que ornamentan los capiteles y la coronación⁵. En el exterior destaca su fachada de pórtico y su única torre de dos

⁵ AGI, Chile 279. Manifiesto sobre la situación, estado y circunstancias notables de la provincia y archipiélago de Chiloé y de lo que en ella han trabajado los religiosos Misioneros del Colegio de Pro-ganda Fide de Ocopa, en beneficio espiritual de aquellos fieles, desde que se les encargó su asistencia. Fray Pedro González de Agüero, ex Guardián del expresado Colegio y su procurador en esta Corte. Madrid, 12 de agosto de 1788.



base retangular e o superior de forma octogonal. Tanto em sua concepção como nas técnicas construtivas utilizadas podem ser identificados traços da tradição local de trabalho com madeira, assim como algumas soluções habituais em igrejas rurais centro-europeias⁷. No ano 2000, 16 igrejas de Chiloé foram declaradas patrimônio cultural da humanidade, entre elas a de Nossa Senhora de Loreto Achao, modelo dos templos levantados durante o século XIX no arquipélago.

Outro conjunto de especial interesse é constituído pelas esculturas de talha local, imagens que possuem traços distintivos. Sua marcada gravidade e inexpressividade, sua policromia totalmente opaca e a palidez de suas encarnações são características particulares. Conservam-se talhas de vulto completo, muitas de candelabro e um só exemplo de relevos decorativos: o tabernáculo de Santa Maria de Achao. O principal material utilizado é a madeira, com uso preferente de ciprestes das *guaitecas*, *ciruelillo* e *alerces*; de forma excepcional, encontram-se peças que possuem máscaras de barro cozido ou de pedra⁸. É completamente desconhecido o uso de materiais de alto custo como lâminas de ouro, olhos de cristal ou adornos de prata. É habitual o uso de cabelo natural nas imagens de Cristo e da Virgem. Estas últimas costumam levar grande quantidade de brincos, colares, pulseiras de lata e continhas.

7 Consultar: GUARDA GEYWITZ, Gabriel, O.S.B., *Iglesias de Chiloé*. Ediciones Universidad Católica de Chile: Santiago, 1984.

8 Pedra arenisca, comum na zona sul do Chile. Utilizada na construção de fortificações.

cuerpos, el inferior de base rectangular y el superior de forma octogonal. Tanto en la concepción como en las técnicas constructivas de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto se pueden identificar rasgos de la tradición local de trabajo con la madera, así como algunas soluciones habituales en las iglesias rurales centroeuropeas⁶. En el año 2000 dieciséis iglesias de Chiloé fueron declaradas patrimonio cultural de la humanidad, entre ellas la de Achao; modelo de los templos levantados durante el siglo XIX en el archipiélago.

Otro conjunto de especial interés lo constituyen las esculturas de talla local, se trata de imágenes que poseen rasgos distintivos. Su marcado hieratismo e inexpressividad, su policromía totalmente opaca y la palidez de sus carnaciones son las características más particulares. Se conservan tallas de bulto completo, muchas de candelero y un sólo ejemplo de sobre relieve: el tabernáculo de Santa María de Achao. El material utilizado es mayoritariamente la madera, habiéndose identificado el uso preferente de ciprés de las *Guaitecas*, *ciruelillo* y *alerce*; en forma excepcional se encuentran piezas que poseen mascarillas de barro cocido o de piedra⁷. Se desconoce completamente el uso de materiales costosos como láminas de oro, ojos de cristal o aderezos de plata. Es habitual el uso de pelo natural en las imágenes de Cristo y de la Virgen, estas últimas

6 Consultar: GUARDA GEYWITZ, Gabriel, O.S.B., *Iglesias de Chiloé*. Ediciones Universidad Católica de Chile: Santiago, 1984.

7 Se trata de una piedra arenisca, común en la zona sur de Chile. Fue utilizada en la construcción de las fortificaciones.



Conservam-se poucos vestidos de certa antiguidade, e estão em mau estado, com exceção das peças que levam tecidos fixados com cola. São habituais as imagens articuladas, Cristos com dobraduras para descida da imagem e andores para procissão, muitos com forma de lancha⁹.

Um dos aspectos mais surpreendentes da missão circular que desenvolveram os jesuítas em Chiloé está vinculado ao uso de imagens. As fontes descrevem que as capelas de madeira careciam de retábulos e imagens, não havendo nelas nenhuma pintura, escultura ou forma ornamental. Por esse motivo os missionários levavam nas canoas grandes caixões com imagens que habitavam os templos durante três dias. Era uma visita anual que devia produzir impacto nos habitantes das localidades. As imagens atuais devem ser, na maioria, esculturas destinadas à devoção privada, como evidencia o formato de muitas delas, sendo destinadas posteriormente ao culto público; isto pode explicar porque muitas das esculturas das igrejas chilotas sejam até hoje de propriedade de alguma família.

suelen llevar gran cantidad de pendientes, collares y pulseras de latón y mostacilla. Se conservan pocos vestidos de cierta antigüedad, y en muy mal estado, salvo, como es lógico, en las piezas que llevan telas encoladas. Son habituales las imágenes articuladas, los Cristos de bisagra para el descendimiento y las andas para procesiones, muchas de ellas en forma de lanchón⁸.

Uno de los aspectos más sorprendentes de la misión circular que desarrollaron los jesuitas en Chiloé está vinculado al uso de las imágenes. Las fuentes describen que las capillas de madera carecían de retablos e imágenes, no había en ellas ninguna pintura, escultura o forma ornamental. Por este motivo los misioneros subían en las canoas grandes cajones con imágenes que habitaban durante tres días en cada uno de los templos. Se trataba de una visita anual que debía producir un hondo impacto en los lugareños. Las imágenes actuales deben ser en su mayoría esculturas destinadas originalmente a la devoción privada, como lo evidencia el formato de muchas de ellas, siendo destinadas posteriormente al culto público; esto puede explicar que muchas de las esculturas de las iglesias chilotas sean hasta el día de hoy propiedad de alguna familia.

⁹ Consultar: VÁSQUEZ DE ACUÑA, Isidoro. *Santería de Chiloé: Ensayo y Catastro*. Editorial Antártica: Santiago, 1994.

⁸ Consultar: VÁSQUEZ DE ACUÑA, Isidoro. *Santería de Chiloé: Ensayo y Catastro*. Editorial Antártica: Santiago, 1994.



CONCLUSÕES

Os exemplos analisados permitem visualizar a diversidade artística que continha o atual território chileno durante os séculos XVII e XVIII. A dinâmica da cultura barroca permite essa heterogeneidade: são necessidades expressivas que não são plasmadas num cânone ou em formas determinadas. Existe um denominador comum que permite conectar as igrejas de pedra ou barro do altiplano, os retábulos de influência germânica, as cortinas de madeira do retábulo de Achao. Todos estes elementos formam parte de uma retórica de volumes e cores que envolve tudo com uma rede de formas que se adapta com máxima flexibilidade às circunstâncias e sensibilidades de cada parte do território. Neste processo, as obras barrocas no Chile, como em outras regiões da América do Sul, vão recolhendo novas materialidades, usos singulares e sentidos antes desconhecidos: átrios monumentais para templos de modestas dimensões no deserto e altiplano, sofisticação do barroco germânico nas cidades simples do vale central e, finalmente, esculturas que peregrinam durante meses para visitar habitantes do arquipélago de Chiloé.

Fernando Guzman Schiappacasse é Professor da Faculdade de Artes da Universidade Adolfo Ibañez e Doutor em História da Arte pela Universidade de Sevilha.

CONCLUSIONES

Los ejemplos analizados permiten visualizar la diversidad artística que contenía el actual territorio chileno durante los siglos XVII y XVIII. Las dinámicas de la cultura barroca permiten precisamente esa heterogeneidad, se trata de unas necesidades expresivas que no se plasman en un canon o en unas formas determinadas. Existe un común denominador que permite conectar a las iglesias de piedra y barro del altiplano, los retablos de influencia germana y los cortinajes de madera del retablo de Achao. Todos estos elementos forman parte de una retórica de volúmenes y colores que envuelve todo lo que tiene a su alrededor en una abrumadora red de formas que se adapta con la máxima flexibilidad a las circunstancias y sensibilidades de cada rincón del territorio. En este proceso las obras barrocas en Chile, como en otras regiones de Sudamérica, van recogiendo nuevas materialidades, usos singulares y sentidos antes desconocidos: atrios monumentales para templos de modestas dimensiones en el desierto y el altiplano, la sofisticación del barroco germano en las sencillas ciudades del valle central y, finalmente, esculturas que peregrinan durante meses para visitar a los habitantes del archipiélago de Chiloé.

Fernando Guzman Schiappacasse es profesor de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibañez y Doctor en Historia del Arte - Universidad de Sevilla.





Escadas do púlpito da Igreja da Mercê, Santiago. [Nicolás Aguayo]

Escalera del púlpito de la Iglesia de la Merced, Santiago. [Nicolás Aguayo]

Igreja, muros do átrio e novena da Natividade de Parinacota, século XVIII. [Nicolás Aguayo]

Iglesia, muros del atrio y novena de Natividad de Parinacota, siglo XVIII. [Nicolás Aguayo]







Torre, praça, átrio e Igreja de Isluga, século XVIII. [Nicolás Aguayo]

Torre, plaza, atrio e Iglesia de Isluga, siglo XVIII. [Nicolás Aguayo]



Torre, muros do átrio e Igreja de Guacoyo. [Nicolás Aguayo]

Torre, muros del atrio e Iglesia de Guacoyo. [Nicolás Aguayo]









Abóbada da Igreja de Nossa Senhora de Loreto,
século XVIII, Achao, Chiloé. [Nicolás Aguayo]

Bóveda de la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto,
siglo XVIII, Achao, Chiloé. [Nicolás Aguayo]



Detalhe da abóbada, Igreja de Nossa Senhora de Loreto,
século XVIII, Achao, Chiloé. [Nicolás Aguayo]

Detalle de la bóveda, Iglesia de Nuestra Señora de Loreto,
siglo XVIII, Achao, Chiloé. [Nicolás Aguayo]





Arca, século XVIII, Museu Histórico Nacional. [Nicolás Aguayo]

Arcón, siglo XVIII, Museo Histórico Nacional. [Nicolás Aguayo]





Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora de Loreto, século XVIII, Achao, Chiloé. [Nicolás Aguayo]

Retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto, siglo XVIII, Achao, Chiloé. [Nicolás Aguayo]









Joaquín Toesca, fachada da Catedral de Santiago, finais do século XVIII. [Nicolás Aguayo]

Joaquín Toesca, fachada de la Catedral de Santiago, finales del siglo XVIII. [Nicolás Aguayo]



Cristo crucificado, Igreja de Nossa Senhora de Loreto, século XVIII, Achao, Chiloé. [Nicolás Aguayo]

Cristo crucificado, Iglesia de Nuestra Señora de Loreto, siglo XVIII, Achao, Chiloé. [Nicolás Aguayo]





COLÔMBIA

Colombia



UMA ARTE PARA A UNIDADE DO REINO - O BARROCO NEOGRANADINO

LAURA LILIANA VARGAS MURCIA

AGRUPAR, EVANGELIZAR E REINAR

Para falar da Colômbia no período em que pertencia à Coroa Espanhola é necessário definir dois momentos: o primeiro quando o país ainda se denominava “Novo Reino de Granada”, território que desde o ano de 1549 contava com um presidente no Real Tribunal de Santa Fé de Bogotá, condição em que se manteve até o ano de 1739. A partir deste ano começou a segunda etapa, quando este reino, junto com o Tribunal de Quito, Panamá e a Capitania da Venezuela, formaram o “Vice-Reinado de Nova Granada”.

A arte dos séculos XVI e XVII foi criada dentro do contexto de conquista e colonização do Império espanhol no novo continente, onde a doutrina católica foi fundamental para dar a este território uma unidade na fé, controle social e territorial. Assim sendo, uma das justificativas de maior peso dadas pela Espanha para colonizar a América foi a possibilidade de evangelização dos índios - conseguindo assim que Roma cedesse rendas em troca do pagamento, por parte da Coroa Espanhola, de todo o necessário para a cristianização dos reinos hispano-americanos. Na América espanhola, a Igreja ficou sob o

UN ARTE PARA LA UNIDAD DEL REINO - EL BARROCO NEOGRANADINO

LAURA LILIANA VARGAS MURCIA

REDUCIR, EVANGELIZAR Y REINAR

Para hablar de Colombia en su periodo de pertenencia a la Corona Española es preciso definir dos momentos: El primero, en el cual era denominada “Nuevo Reino de Granada”, territorio que desde 1549 contaba con un presidente en la Real Audiencia de Santafé de Bogotá; en esta condición este territorio se mantuvo hasta el año 1739. A partir de este año se dio una segunda etapa cuando este reino junto con la Audiencia de Quito, Panamá y la Capitanía de Venezuela formaron el “Virreinato de la Nueva Granada”.

El arte de los siglos XVI y XVII se creó dentro del contexto de conquista y colonización del Imperio español en el nuevo continente, en el cual la doctrina católica fue fundamental para dar a este territorio unidad en la fe; control social y territorial. Por ello, una de las justificaciones de más peso que dio España para colonizar América fue la evangelización que brindaría a los indios, logrando que Roma le cediera las rentas a cambio de que por cuenta de la Corona se pagara todo lo necesario para lograr la cristianización de los reinos hispanoamericanos. La Iglesia en la América española quedó bajo

Anónimo, altar da Virgem do Milagre, século XVII. Prata lavrada, gravada e cinzelada; pérolas e pedras preciosas; óleo sobre tela (227 x 112 x 82 cm). Arquidiocese de Bogotá. [Oscar Monsalve]

Anónimo, altar de la Virgen del Topo, siglo XVII. Plata labrada, repujada y cincelada; perlas y piedras preciosas; óleo sobre lienzo (227 x 112 x 82 cm). Arquidiócesis de Bogotá. [Oscar Monsalve]



Pedro Laboria (assinado), detalle de "Santa Bárbara y el Ángel" [Santa Bárbara e o Anjo], século XVIII, 1740 (datada). Talha em madeira dourada e policromada (230 x 68 x 75 cm). Arquidiocese de Bogotá. [Oscar Monsalve]

Pedro Laboria (firmado), detalle de "Santa Bárbara y el Ángel", siglo XVIII, 1740 (fechaada). Talha en madera dorada y policromada (230 x 68 x 75 cm). Arquidiócesis de Bogotá. [Oscar Monsalve]



controle total da Coroa devido ao acordo com a Santa Sé, que se denominou "Patronato Regio".

Ainda hoje é possível encontrar naqueles povoados, que um dia pertenceram aos índios, templos erguidos e algumas imagens religiosas que serviram para os fins de "redução", isto é, para a concentração de índios em apenas um lugar de assentamento a fim de facilitar a tarefa evangelizadora, o controle do trabalho e a familiarização com o idioma e as tradições dos espanhóis. Foi com este ideal que no século XVI surgiu a "encomenda", direito que cabia a um conquistador, como pagamento pelos serviços que prestava à Coroa, de receber um grupo de índios com a finalidade de evangelizá-los em troca de pagamentos de tributos em espécie ou em trabalho agrícola - e, embora fosse ilegal, também o trabalho mineiro (trabalho que na teoria deveria ser realizado apenas pelos escravos). Este privilégio, que acabou se revelando muito importante na promoção da evangelização dos indígenas, podia ser herdado até por duas gerações depois da morte do encomendeiro, sendo o título posteriormente devolvido à Coroa Espanhola. Os índios continuavam sendo os proprietários das terras e o encomendeiros não tinha jurisdição sobre eles; eram obrigados a dar-lhes comida e alojamento enquanto trabalhassem para ele, além de manter a igreja em bom estado e pagar o padre doutrinador. A manutenção do templo contemplava a posse de ornamentos, altares e imagens para o ofício litúrgico e ensino da doutrina católica - o que explica a constante presença, nas mais remotas localidades

el control total de la Corona mediante el acuerdo con la Santa Sede denominado "Patronato Regio".

Aún hoy es posible encontrar en aquellos pueblos que fueron de indios los templos levantados y algunas imágenes religiosas que sirvieron para estos fines de 'reducción', es decir, la concentración de indios en un lugar de asentamiento para facilitar la tarea evangelizadora, el control laboral y la familiarización con el idioma y las tradiciones de los españoles. Bajo este ideal surgió la encomienda en el siglo XVI como uno de los factores que favoreció la cristianización, siendo éste el derecho que tenía un conquistador, como pago por sus servicios a la Corona, a recibir un grupo de indios con el fin de ser evangelizados a cambio de pagos de tributos en especie o en trabajo agrícola y, aunque era ilegal, también el minero (labor que en teoría debían realizar solamente los esclavos). Este privilegio podía ser heredado hasta dos generaciones después de la muerte del encomendero y luego el título era devuelto a la Corona Española. Los indios continuaban siendo los propietarios de las tierras y el encomendero no tenía jurisdicción sobre ellos, debía darles comida, alojamiento mientras trabajaran para él, y mantener la iglesia en buen estado y pagarle al cura doctrinero. El mantenimiento del templo contemplaba la posesión de ornamentos, altares e imágenes para el oficio litúrgico y para la enseñanza de la doctrina católica, lo que explica la constante presencia que aún hoy existe de aquellas iglesias coloniales con elementos que datan de aquellas épocas en los más remotos lugares del país. Los

Baltasar de Figueroa (atribuído), "La misa de San Gregorio" [A Missa de São Gregório], século XVII. Óleo sobre tela (380 x 225 cm). Museu Igreja Santa Clara, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Baltasar de Figueroa (atribuído), "La misa de San Gregorio", siglo XVII. Óleo sobre tela (380 x 225 cm). Museu Igreja Santa Clara, Bogotá. [Oscar Monsalve]



Juan Bautista Coluccini (projetista), Pedro Pérez (arquiteto), portada da Casa de las Aulas da Companhia de Jesus (agora Museu de Arte Colonial), Bogotá, século XVII. Pedra lavrada. [Oscar Monsalve]

Juan Bautista Coluccini (diseñador), Pedro Pérez (arquitecto), portada de la Casa de las Aulas de la Compañía de Jesús (ahora Museo de Arte Colonial), Bogotá, siglo XVII. Piedra labrada. [Oscar Monsalve]



do país, de igrejas coloniais com elementos que datam daquelas épocas. Os registros dos visitantes (inspetores) de povoados índios dão conta do grande número de obras de arte que estas igrejas chegaram a possuir.

As primeiras gerações de indígenas evangelizados sofreram um forte choque entre suas crenças e o catolicismo e, mesmo que a Inquisição tenha proibido processá-los por heresia, houve sim destruição de santuários e era obrigatório frequentar aulas de catecismo. No entanto, foi no final do século XVI e no século XVII que se observou que a população de índios já tinha se integrado e assimilado à religião católica – tanto que há casos nos quais, por iniciativa dos próprios indígenas, foram compradas pinturas e esculturas para igrejas ou para suas casas, em seus testamentos deixaram bens para pagar imagens de confraria e houve ainda aqueles que se dedicaram às artes para produção de imagens ou objetos para uso religioso. A música também foi um dos meios utilizados para ensinar a religião cristã e foi bem recebida pelos índios que aprenderam a cantar e tocar instrumentos¹.

Para dar um exemplo da recepção positiva que o catolicismo teve entre a população indígena, especialmente de suas imagens, podemos mencionar o interessante testamento do escultor Sebastián de Ponte, em Tunja, no ano de 1633. Neste documento ele

1 RODRÍGUEZ, Diana Farley. "Y Dios se hizo música": La conquista musical del Nuevo Reino de Granada. El caso de los pueblos de indios de las Provincias de Tunja y Santafé durante el siglo XVII". In: *Fronteras de la Historia* 15-1. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2010, pp. 13-38.

registros de los visitantes de pueblos de indios dan cuenta de la gran cantidad de obras que llegaron a tener estas iglesias.

Las primeras generaciones de indígenas evangelizados tuvieron un fuerte choque entre sus creencias y el catolicismo, y aunque la Inquisición tenía prohibido procesarlos por herejía, sí hubo destrucción de santuarios y era obligatoria la asistencia a la doctrina. Pero hacia el final del siglo XVI y en el siglo XVII se observa que la población de indios ya se había integrado y había asimilado la religión católica tanto que hay casos en los que por iniciativa de ellos mismos se compraron pinturas y esculturas para iglesias o para sus casas, en sus testamentos dejaron bienes para costear imágenes de cofradía y hubo quienes se dedicaron a las artes que producían imágenes u objetos para uso religioso. La música también fue un medio para enseñar la religión cristiana y fue bien recibida por los indios que aprendieron a cantar y a tocar instrumentos¹.

Para dar un ejemplo de la recepción positiva del catolicismo dada entre la población india, especialmente de las imágenes, se puede citar el interesante testamento del escultor Sebastián de Ponte, en Tunja, en el año 1633. En este documento declaró deberle a indios de pueblos del altiplano de la cordillera relativamente cercanos a Santafé obras de diferentes santos: a los indios de un

1 RODRÍGUEZ, Diana Farley. "Y Dios se hizo música": La conquista musical del Nuevo Reino de Granada. El caso de los pueblos de indios de las Provincias de Tunja y Santafé durante el siglo XVII" en *Fronteras de la Historia* 15-1. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2010, pp. 13-38.



declarou dever para índios de povoados do altiplano da cordilheira, relativamente próximos a Santa Fé, obras de diferentes santos: aos índios de um povoado chamado Pesca devia uma confecção de São João Batista, para os índios de Turmequé devia a confecção de um San Absalón, aos índios de Tobasía, uma de San Isidro, a um índio de Chivatá, uma de San Antonio de Pádua e aos índios de Pesca devia talhas de um menino Jesus². A imagem, que no início foi um recurso pedagógico e mnemônico para aprender e compreender a religião, transformou-se em um objeto afetivo e de devoção.

TRANSFORMAÇÕES PARA A PERSUASÃO

Os antecedentes da arte barroca neogranadina podem ser observados nas obras que datam do século XVI e início do século XVII, nas quais o estilo maneirista gerou desenhos de estilo romano, *candelieri*, *plateresco*, *grutescos*, animais fantásticos e figuras mitológicas. Este desenvolvimento ocorreu graças à chegada de artesãos europeus, bem como ao envio de pinturas, esculturas, estampas, peças de retábulos, mobiliário e outros objetos de uso na “terra firme”, que adentravam o território em grande parte por Cartagena das Índias, o principal porto, e ainda à chegada de tratados escritos sobre diferentes artes e ao estabelecimento das primeiras oficinas

² Arquivo Histórico Regional de Boyacá, Notaría 2, Volume 106, Año 1633, f. 119v. Testamento do escultor Sebastián de Ponte y Céspedes.

pueblo llamado Pesca les debía una hechura de San Juan Bautista, para los indios de Turmequé debía labrar un San Absalón, a los indios de Tobasía, un San Isidro, a un indio de Chivatá, un San Antonio de Padua y a los indios de Pesca debía tallarles un niño Jesús². La imagen que en un principio fue medio pedagógico y mnemotécnico para aprender y comprender la religión se transformó en objeto afectivo y de devoción.

TRANSFORMACIONES PARA LA PERSUASIÓN

Los antecedentes del arte barroco neogranadino se observan en las obras datadas del siglo XVI y principios del XVII, en las cuales el estilo manierista generó diseños a lo romano, a *candelieri*, *plateresco*, *grutescos*, animales fantásticos y figuras mitológicas. Este desarrollo se dio gracias a la llegada de artesanos europeos, al envío de pinturas, esculturas, estampas, piezas de retablos, mobiliario y otros objetos de uso a la “Tierra Firme” que entraban en buena medida por Cartagena de Indias como su principal puerto, al arribo de tratados escritos sobre diferentes artes y al establecimiento de los primeros talleres locales que se iniciaron con estas influencias. Además de los elementos españoles, hubo entrada de mercancías flamencas, italianas, alemanas, holandesas e italianas.

² Archivo Histórico Regional de Boyacá, Notaría 2, Tomo 106, Año 1633, f. 119v. Testamento del escultor Sebastián de Ponte y Céspedes.

Anónimo, vista exterior da Igreja e Convento de São Francisco, Tunja, séculos XVI-XVII. Cantaria, alvenaria. [Oscar Monsalve]

Anónimo, vista exterior de la Iglesia y Convento de San Francisco, Tunja, siglos XVI-XVII. Cantería, mampostería. [Oscar Monsalve]

Anónimo, casaco, século XVIII. Gobelino de seda, tecido de fio em forquilha, fina lâmina metálica (83 x 40 cm). Casa del Florero, Museu da Independência, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Anónimo, casaca, siglo XVIII. Gobelino de seda, millaré de hilo, laminilla metálica (83 x 40 cm). Casa del Florero, Museo de la Independencia, Bogotá. [Oscar Monsalve]



Anónimo, "Adoración del Santísimo Sacramento" [Adoração do Santíssimo Sacramento], século XVIII, 1775 (datado). Óleo sobre tela (104 x 76 cm). Coleção Ordem dos Pregadores, Tunja. [Oscar Monsalve]

Anónimo, "Adoración del Santísimo Sacramento", siglo XVIII, 1775 (fechado). Óleo sobre tela (104 x 76 cm). Colección Orden de Predicadores, Tunja. [Oscar Monsalve]



locais. Além dos elementos espanhóis, houve a entrada de mercadorias flamencas, italianas, alemãs, holandesas e italianas.

Exemplos de destaque de elementos do maneirismo na arte colombiana são conservados nas pinturas murais das igrejas de povoados indígenas de Cundinamarca e Boyacá, localizados na região montanhosa central da Colômbia, e nos telhados de casas particulares localizadas na cidade de Tunja³. No caso da escultura, seria fundamental para o desenvolvimento da plástica barroca o recebimento de talhas em que se destaca o naturalismo, em sua maioria provenientes de oficinas espanholas, especialmente de Andaluzia, como pode ser constatado em documentos arquivados e em alguns exemplares que ainda se conservam em igrejas e museus colombianos⁴.

A contrarreforma teve um papel decisivo na arte neogranadina, e foi a sessão XXV do Concílio de Trento que serviu de guia das medidas que foram adotadas por sínodos locais com respeito às imagens. É o caso das *Constituições Sinodais feitas nesta cidade de Santa Fé pelo Senhor Dom Frei Juan de los Barrios, Primeiro Arcebispo deste Novo Reino de Granada*, promulgadas em 3 de junho de 1556, cujo capítulo 22, titulado "Que não se pintem imagens sem que seja

Ejemplos destacados de elementos del manierismo en el arte colombiano se conservan en las pinturas murales de iglesias de pueblos indígenas de Cundinamarca y Boyacá, ubicados en la región montañosa central de Colombia, y en las techumbres de casas particulares que se hallan en la ciudad de Tunja³. En el caso de la escultura, sería fundamental para el desarrollo de la plástica barroca la recepción de tallas en las que se destaca el naturalismo, éstas en su mayoría eran provenientes de talleres españoles, especialmente de los andaluces, según dan cuenta los documentos de archivo y algunos ejemplares conservados en iglesias y museos colombianos⁴.

La Contrarreforma tuvo un papel decisivo en el arte neogranadino, y fue la Sesión XXV del Concilio de Trento la guía de las medidas que con respecto a las imágenes se dieron en los sínodos locales. Es el caso de las *Constituciones Sinodales hechas en esta ciudad de Santafé, por el señor don fray Juan de los Barrios primer arzobispo de este Nuevo Reino de Granada*, promulgadas el 3 de junio de 1556, cuyo capítulo 22 titulado "Que no se pinten imágenes sin que sea examinada la pintura" evidencia la atención que debían tener los visitantes en la revisión de imágenes que se iban a poner en los

3 FOLGUERA, José Miguel Morales. *Tunja Atenas del Cisma en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Departamento de Historia del Arte y Grupo de Investigación TIEDPAAN de la Universidad de Málaga. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998.

4 MEDINA, Lázaro Gila; GARCÍA, Francisco Javier Herrera. "Esculturas y escultores en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)". In: *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Ministerio de Innovación y Ciencia del Gobierno de España, 2010, pp. 501-562.

3 FOLGUERA, José Miguel Morales. *Tunja Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Departamento de Historia del Arte y Grupo de Investigación TIEDPAAN de la Universidad de Málaga. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998.

4 MEDINA, Lázaro Gila y GARCÍA, Francisco Javier Herrera. "Esculturas y escultores en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)" en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Ministerio de Innovación y Ciencia del Gobierno de España, 2010, pp. 501-562.



examinada a pintura” evidencia a atenção que os visitantes (inspetores) deviam ter quando realizavam a revisão das imagens que seriam colocadas nos templos, a fim de evitar erros e indecências nas histórias dos santos e nos retábulos, faltas que poderiam gerar o pagamento de uma multa de dez pesos de bom ouro⁵.

Nas *Constituições Sinodais do Arcebispado dos Reis no Peru. Feitas e ordenadas pelo Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor Dom Bartolomé Lobo Guerrero, Arcebispo da antes mencionada Cidade dos Reis, do Conselho de sua Majestade, publicadas no ano de 1613*, foram dadas normas que também se aplicavam ao Novo Reino de Granada, e que não tratavam apenas dos espaços eclesíasticos, mas também do âmbito doméstico. As obras deviam ser revisadas antes de serem exibidas e pedia-se que os erros fossem apagados – ou exigia-se que as obras “desonestas” fossem queimadas. Uma apreciação importante desta constituição é a que se refere à intercessão para a consecução de favores e mercês por parte de Deus, e que como benefícios eram dadas graças à devoção e à veneração dos santos e de suas imagens. Por estes motivos os fiéis eram aconselhados a ter imagens para que através delas fosse reverenciada a santidade representada.

Alguns religiosos apontavam para a facilidade que a imagem tinha de comunicar sua mensagem evangelizadora aos índios. Já

templos con el fin de evitar errores e indecencias en las historias de santos y en los retablos, faltas que conllevaban el pago de una multa de diez pesos de buen oro⁵.

En las *Constituciones Sinodales del Arzobispado de los Reyes en el Perú. Hechas y ordenadas por el ilustrísimo, y reverendísimo señor don Bartolomé Lobo Guerrero, arzobispo de la dicha Ciudad de los Reyes, del Consejo de su Majestad publicadas en 1613* se dieron normas, también aplicadas en el Nuevo Reino de Granada, que no solamente eran concernientes a espacios eclesiales sino también a ámbitos domésticos. Las obras debían ser revisadas antes de ser exhibidas y se pedía que los errores fueran borrados o inclusive, se exigía la quema de obras “deshonestas”. Una apreciación importante dada por esta constitución es la que se refiere a la intercesión para la consecución de favores y mercedes por parte de Dios, y que como beneficios se daban gracias a la devoción y a la veneración de los santos y de sus imágenes. Por estas razones aconsejaban a los fieles tener imágenes para reverenciar a través de ellas a la santidad representada.

Algunos religiosos apuntaban a la facilidad que la imagen tenía para comunicar su mensaje evangelizador a los indios. Ya en la Edad Media teólogos como San Buenaventura o Santo Tomás de Aquino habían reflexionado sobre los beneficios de la imagen

5 GUERRERO, Bartolomé Lobo; UGARTE, Fernando Arias de. *Sínodos de Lima de 1613 y 1636*. Madrid – Salamanca: Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Historia de la Teología Española de la Universidad Pontificia de Salamanca, 1987, p. 181.

5 GUERRERO, Bartolomé Lobo y UGARTE, Fernando Arias de. *Sínodos de Lima de 1613 y 1636*. Madrid – Salamanca: Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Historia de la Teología Española de la Universidad Pontificia de Salamanca, 1987, p. 181.



na Idade Média os teólogos como São Boaventura ou São Tomás de Aquino tinham refletido sobre os benefícios da imagem para o ensino e para a memória – assim sendo, foi bem visto e útil que as igrejas fossem lotadas de representações de santos e de suas vidas, cenas bíblicas, mistérios do catolicismo, relicários e ex-votos (oferendas). É na representação de imagens religiosas, tema mais frequente nos séculos coloniais neogranadinos, que se vê uma das características do barroco proposta na Espanha e que consequentemente passou aos seus territórios: a persuasão⁶. As obras visuais deviam convidar a seguir os exemplos plasmados e a refletir⁷.

A chegada de ordens religiosas ao Novo Reino de Granada deu um ar católico a cada localidade fundada por espanhóis. Ordens religiosas femininas e masculinas foram tomando seu lugar ao longo e ao largo do reino e, logo após os primeiros anos dedicados à evangelização, já com conventos e mosteiros devidamente fundados, continuaram suas atividades não somente no que se refere ao âmbito religioso, mas também no que diz respeito à educação e ao desenvolvimento de atividades que reportavam ganhos econômicos.

As experiências místicas, tão próprias do barroco espanhol, tiveram seu paralelo em personagens religiosos neogranadinos que tiveram revelações, realizaram exercícios espirituais, encheram

para la enseñanza y la memoria, así que fue bien visto y útil que las iglesias de doctrina se llenaran de representaciones de los santos y sus vidas, escenas bíblicas, misterios del catolicismo, relicarios y exvotos. Y es en la representación de imágenes religiosas, el tema más frecuente en los siglos coloniales neogranadinos, que se ve una de las características del barroco que se ha propuesto en España y que por ende pasó a sus territorios: la persuasión⁶. Las obras visuales debían invitar a seguir los ejemplos plasmados y a reflexionar⁷.

La llegada de órdenes religiosas al Nuevo Reino de Granada marcó con un acento católico cada sitio fundado por españoles. Comunidades femeninas y masculinas se fueron ubicando a lo largo y a lo ancho del reino, y luego de los primeros años dedicados a la evangelización, ya con conventos y monasterios fundados, continuaron sus actividades no solamente en lo referente a lo religioso sino también en lo relacionado con la educación y con el desarrollo de actividades que les reportaban ganancias económicas.

Las experiencias místicas tan propias del barroco español tuvieron sus paralelos en personajes religiosos neogranadinos que tuvieron revelaciones, practicaron ejercicios espirituales,

6 SUREDA, Joan; BELDA, Cristóbal; GONZÁLEZ, Juan José Martín et al. *Los siglos del barroco*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

7 RUEDA, Marta Fajardo de. *El Arte Colonial Neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Santa Fé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.

6 SUREDA, Joan, BELDA, Cristóbal, GONZÁLEZ, Juan José Martín et al. *Los siglos del barroco*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

7 RUEDA, Marta Fajardo de. *El Arte Colonial Neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.



Francisco de Asucha. Arco toral, Igreja de Santa Inés de Montepulciano, século XVII, 1667. Talha em madeira dourada. Hoje na Igreja de Santo Alfonso Maria de Ligório, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Francisco de Asucha, Arco toral, Iglesia de Santa Inés de Montepulciano, siglo XVII, 1667. Talla en madera dorada. Hoy en la Iglesia de San Alfonso María de Ligorio, Bogotá. [Oscar Monsalve]

sua vida de penitências e oração, e finalmente, foram tomados como exemplos de contemplação⁸. Isto é revelado pelas biografias de algumas freiras, escritas por seus confesores, que por um lado mostram seu apego a Deus e ao mesmo tempo a relação que tinham com as imagens em sua vida cotidiana e em seus estados de êxtase. Uma das mais conhecidas foi a da Sórora Francisca Josefa del Castillo, que em várias oportunidades sentiu uma relação muito forte com as esculturas. Em uma de suas narrações contava que, em meio à prática dos exercícios espirituais, uma imagem de Jesus que carregava a cruz nas costas conseguia lhe transmitir uma mensagem: “não me deixes sozinho nesta cruz”, o que lhe provocava choro e ela lhe respondia: “não te deixarei, meu Deus...”⁹.

Gertrudes de Santa Inés, no século XVIII, utilizava as imagens como meio de concentração e, em vários apartes da narração de sua vida, contou como as utilizava em suas práticas:

Era o teu melhor livro Cristo Nosso Senhor: mantinha-o sempre aberto e muito presente, e para não faltar com a sua espiritual lição, mantinha visíveis muitas imagens de sua santíssima vida, dolorida paixão e amarga morte, no qual lia

8 GÓMEZ, Jaime Humberto Borja. "Cuerpos barrocos y vidas ejemplares: la teatralidad de la autobiografía". In: *Fronteras de la Historia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2002, pp. 119-136. "Pintura Narración: Vidas ejemplares y sujeto colonial neogranadino". In: *Revista UIS Humanidades*, v. 37, fasc.2. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2010, pp. 155-174.

9 CASTILLO, Madre Francisca Josefa de la Concepción de. *Su vida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007, p. 87.

llenaron su vida de penitencia y oración, y finalmente fueron tomados como ejemplos de contemplación⁸. Así lo revelan las biografías de monjas escritas por sus confesores que por un lado demuestran sus apegos a Dios y que a la vez muestran la relación con las imágenes en su diario vivir y en sus estados de éxtasis. Una de las más conocidas fue sor Francisca Josefa del Castillo quien en varias oportunidades sintió relaciones muy fuertes con las esculturas. En una de sus narraciones contaba que en medio de la práctica de los ejercicios espirituales, una imagen de Jesús con la cruz a cuestas le transmitía el mensaje: ‘no me dejes sólo en esta cruz’, lo que le causaba llanto y le respondía: ‘no te dejaré, Dios mío...’⁹.

Gertrudis de Santa Inés en el siglo XVIII utilizaba las imágenes como medio de concentración y en varios apartes de la narración de su vida contó la forma en que de éstas se servía para sus prácticas:

Era tu mejor libro Cristo nuestro Señor: teniale siempre abierto y muy presente, y para no faltar a su espiritual lección, tenía la vista muchas imágenes de su santísima vida, dolorosísima pasión y amarga muerte, en que leía atenta,

8 GÓMEZ, Jaime Humberto Borja. "Cuerpos barrocos y vidas ejemplares: la teatralidad de la autobiografía" en *Fronteras de la Historia* vol. 7. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2002, pp. 119-136. "Pintura Narración: Vidas ejemplares y sujeto colonial neogranadino" en *Revista UIS Humanidades*, v.37 fasc.2. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2010, pp. 155-174.

9 CASTILLO, Madre Francisca Josefa de la Concepción de. *Su vida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007, p. 87.

Anônimo, fachada da Igreja de São Francisco, Mompox, século XVIII, 1781. Alvenaria. [Oscar Monsalve]

Anónimo, fachada de la Iglesia de San Francisco, Mompox, siglo XVIII, 1781. Mampostería. [Oscar Monsalve]



*atenta, considerando compassiva sua admirável obediência, sua profunda humildade, grande paciência e infinito amor e incompreensível caridade [...]*¹⁰

A arte barroca de caráter religioso foi concebida para a glória de Deus e para ensinar e comover os homens. Neste sentido, a pintura mural que cobriu as igrejas de povoados indígenas abriu passagem às obras pictóricas de cavalete, com mais movimento, emoção, mais jogos de luzes e sombras e maior veracidade. Enquanto isso, o retábulo fingido (retábulo pintado na parede, com a representação de suas ruas, corpos e suas imagens nos nichos em duas dimensões) ficou oculto atrás de grandes mobiliários de madeira talhada e dourada que, em seus nichos, exibiam pinturas religiosas soltas ou programas iconográficos.

A arquitetura das igrejas dedicadas à evangelização geralmente era simples no seu aspecto exterior; os templos dos conventos e mosteiros das principais cidades tinham portais de grande ornamentação, como se fossem retábulo-fachadas, com o propósito de sacramentar o espaço exterior¹¹. Interiormente eram complementados por mobiliário que permitia desenvolver as atividades

¹⁰ RIBA, Pedro Andrés Calvo de la. *Historia de la Singular vida, e admirables virtudes de la venerable madre Sor Maria Gertrudis Theresa de Santa Ines Religiosa professa em el Sagrado Monasterio de Santa Ines, de Monte Policiano*. Madrid: Na gráfica de Phelipe Millán, Impresor do Sereníssimo Señor Infante Cardenal, Ca. 1737, p. 421.

¹¹ GUTIÉRREZ, Ramón et al. *Fray Domingo de Petrés e su obra arquitectónica em Colombia*. Bogotá: Banco de la República, 1999, p. 11.

*considerando compasiva su admirable obediencia, su profunda humildad, grande paciencia e infinito amor e incompreensible caridad [...]*¹⁰.

El arte barroco de carácter religioso fue concebido para gloria de Dios y para enseñar y conmover a los hombres. En este sentido, la pintura mural que cubrió las iglesias de pueblos indígenas le dio paso a las obras pictóricas de caballete con más movimiento, emoción, más juegos de luces y sombras y mayor veracidad. Mientras tanto, el retablo fingido (retablo pintado en la pared, con la representación de sus calles, cuerpos y sus imágenes en los nichos en dos dimensiones) quedó oculto detrás de grandes mobiliarios de madera tallada y dorada que en sus nichos exhibían pinturas religiosas sueltas o programas iconográficos.

La arquitectura de las iglesias de doctrina, en su aspecto exterior generalmente era sencilla, mientras que los templos de los conventos y monasterios de las ciudades principales tenían portadas de gran ornamentación a la manera de un retablo-fachada con el propósito de sacralizar el espacio exterior¹¹. Interiormente eran completados por un mobiliario que permitía desarrollar las actividades

¹⁰ RIBA, Pedro Andrés Calvo de la. *Historia de la Singular vida, e admirables virtudes de la venerable madre Sor Maria Gertrudis Theresa de Santa Ines Religiosa professa em el Sagrado Monasterio de Santa Ines, de Monte Policiano*. Madrid: En la imprenta de Phelipe Millán, Impresor del Sereníssimo Señor Infante Cardenal, Ca. 1737, p. 421.

¹¹ GUTIÉRREZ, Ramón et al. *Fray Domingo de Petrés y su obra arquitectónica em Colombia*. Bogotá: Banco de la República, 1999, p. 11.



religiosas e criar um espaço que incitava ao recolhimento e à oração. O exemplo por excelência das igrejas dedicadas à evangelização na Colômbia é o de Sutatausa, por conservar suas quatro capelas *posas*, cada uma delas posicionada em cada uma das esquinas da praça que se encontra em frente ao templo.

Entre as fachadas que irradiam este espírito barroco na Colômbia podemos mencionar, em Bogotá: a Capela do Sacrário, a Igreja de São Francisco, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, a Igreja de Santo Inácio, a Igreja de Santo Agostinho e a Igreja de Santa Clara; em Tunja, a fachada da Igreja de Santo Inácio; em Cartagena, o portal do Palácio da Inquisição, a Igreja de São Domingos e a Igreja de São Pedro Claver; a torre da Igreja de Santa Bárbara em Mompox apresenta uma singular cabeça de leão como arremate das colunas; em Medellín, a igreja da Veracruz e a portada lateral da Igreja da Candelária; em Santa Fé de Antioquia, a fachada da Igreja de Santa Bárbara, que é uma das mais espetaculares da Colômbia; em Cartago, a Casa de Marisancena ou do Vice-Rei e a Igreja de Guadalupe; em Popayán, o portal de pedra da Igreja de São Domingos apresenta detalhes ornamentais em seu trabalho e a Igreja de São Francisco apresenta uma frente imponente.

A influência mudéjar¹² que passou da Espanha para a América foi definitiva na elaboração dos telhados, que seguiram seu desenho e construção em espaços religiosos, como pode ser apreciado

religiosas y crear un espacio que incitava al recogimiento y a la oración. El ejemplo por excelencia de las iglesias de doctrina en Colombia es el de Sutatausa por conservar sus cuatro capillas *posas* ubicadas en cada esquina de la plaza que se halla frente al templo.

Entre las fachadas que irradian este espíritu barroco en Colombia, se pueden citar en Bogotá: la Capilla del Sagrario, la Iglesia de San Francisco, la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, la Iglesia de San Ignacio, la Iglesia de San Agustín y la Iglesia de Santa Clara; en Tunja, la fachada de la Iglesia de San Ignacio; en Cartagena, la portada del Palacio de Inquisición, la Iglesia de Santo Domingo y la Iglesia de San Pedro Claver; la torre de la Iglesia de Santa Bárbara en Mompox presenta una singular cabeza de león como remate de las columnas; en Medellín, la iglesia de la Veracruz y la portada lateral de la Iglesia de La Candelaria; en Santa Fe de Antioquia, la fachada de la Iglesia de Santa Bárbara que es una de las más espectaculares en Colombia; en Cartago la Casa de Marisancena o del Virrey y la Iglesia de Guadalupe; en Popayán la portada de piedra de la Iglesia de Santo Domingo tiene detalles ornamentales en su labrado y la Iglesia de San Francisco presenta una imponente frente.

La influencia mudéjar que de España pasó a América fue definitiva en la elaboración de techumbres que siguieron su diseño y construcción en espacios religiosos como en la Iglesia de la Concepción y la Iglesia de San Francisco de Bogotá; la Iglesia de San Juan de Pasto; la Iglesia de Santo Toribio de Cartagena de Indias; y en la Catedral de Tunja. En estas construcciones se pueden ver

¹² Referência à arte mudéjar, de influência mourisca (ibero-muçulmana) (N.T.).



na Igreja da Conceição e na Igreja de São Francisco de Bogotá, na Igreja de São João de Pasto, na Igreja de São Toríbio de Cartagena das Índias e na Catedral de Tunja. Nestas construções podem ser vistos pares, nudillos, casetones, pingentes, almizates, harneruelos e outros elementos derivados dos conhecimentos que os mestres de obra e arquitetos espanhóis herdaram das épocas da conquista islâmica sobre a península.

Por outro lado, a arquitetura italiana fez-se presente através dos *Sete Livros da Arquitetura* de Sebastián Serlio¹³, do qual tiraram como modelos alguns desenhos geométricos para as coberturas dos *sotocoros* (espaço embaixo do coro) da Igreja de São Francisco e da Igreja da Candelária, as coberturas da Igreja de Santo Agostinho, da Capela do Sacrário, da Igreja da Venerável Ordem Terceira e da Igreja de São João de Deus de Bogotá. Jacome de Vignola também esteve presente, graças ao tratado *Regra das Cinco Ordens da Arquitetura*¹⁴, nas igrejas jesuíticas de Cartagena e Popayán, no portal de Santo Agostinho de Bogotá, assim como em pilastras que perdem sua missão estrutural e passam a ser decorativas. Embora tenham uma tendência mais maneirista, muitos destes elementos somados formaram composições barrocas.

Além das mudanças no pensamento da sociedade do século

pares, nudillos, casetones, pinjantes, almizates, harneruelos y demás elementos derivados de los saberes que los alarifes y arquitectos españoles heredaron de las épocas de conquista islámica sobre la península.

De otra parte, la arquitectura italiana hizo presencia a través de los *Siete libros de arquitectura* de Sebastián Serlio¹² de donde se tomaron como modelos algunos diseños geométricos para las techumbres de los sotocoros de la Iglesia de San Francisco y de la iglesia de La Candelaria, las techumbres de la Iglesia de San Agustín, de la Capilla El Sagrario, de la Iglesia de La Venerable Orden Tercera y de la Iglesia de San Juan de Dios de Bogotá. También Jacome de Vignola estuvo presente gracias al tratado *Regla de los cinco órdenes de arquitectura*¹³ en las iglesias jesuíticas de Cartagena y Popayán, en la portada de San Agustín de Bogotá, así como también en pilastras que pierden su misión estructural y pasan a ser decorativas, y que aunque más tendientes al manierismo, muchos de estos elementos sumados formaron composiciones barrocas.

Además de cambios en el pensamiento de la sociedad del siglo XVII hubo aspectos tecnológicos y económicos que impulsaron estas variaciones. Como se dijo anteriormente, las recién fundadas ciudades en territorio neogranadino recibieron durante la segunda

13 SERLIO, Sebastián. *Los siete libros de arquitectura*. Toledo: Juan de Ayala, 1552. Primeira edição em espanhol a partir da publicada em Veneza em 1537.

14 VIGNOLA, Jacome de. *Regla de los cinco órdenes de arquitectura*. Madrid: Casa del Autor, 1593. Primeira edição em espanhol a partir da publicada em Roma em 1562.

12 SERLIO, Sebastián. *Los siete libros de arquitectura*. Toledo: Juan de Ayala, 1552. Primera edición en español a partir de la publicada en Venecia en 1537.

13 VIGNOLA, Jacome de. *Regla de los cinco órdenes de arquitectura*. Madrid: Casa del Autor, 1593. Primera edición en español a partir de la publicada en Roma en 1562.

Juan Bautista Coluccini (projetista), Pedro Pérez (arquiteto), Arquería e pátio, Casa de Salas de Aula da Companhia de Jesus (agora Museu de Arte Colonial), Bogotá, século XVII. Pedra lavrada, alvenaria. [Oscar Monsalve]

Juan Bautista Coluccini (diseñador), Pedro Pérez (arquitecto), Arquería y pátio, Casa de las Aulas de la Compañía de Jesús (ahora Museo de Arte Colonial), Bogotá, siglo XVII. Piedra labrada, mampostería. [Oscar Monsalve]

Gaspar Mejía (mestre), Antonio de Arévalo (engenheiro), Ricardo Carr (plantas), detalhe do Castelo de San Felipe de Barajas, Cartagena, século XVII-XVIII. Pedra. [Oscar Monsalve]

Gaspar Mejía (maestro), Antonio de Arévalo (ingeniero), Ricardo Carr (planos), detalle del Castillo de San Felipe de Barajas, Cartagena, siglo XVII-XVIII. Piedra. [Oscar Monsalve]



XVII, houve aspectos tecnológicos e econômicos que impulsionaram estas variações. Como foi dito anteriormente, as recém-fundadas cidades no território neogranadino receberam, durante a segunda metade do século XVI e a primeira do XVII, uma grande quantidade de arte europeia, em um momento em que os artesãos que chegavam não eram suficientes para satisfazer à demanda por imagens, estando, até este momento, ocupados na construção de suas próprias oficinas, a fim de passar seus ensinamentos aos habitantes locais, com o intuito de poder, posteriormente, contar com mais mão de obra. Esta circunstância fez com que os preços das obras que chegavam da Península Ibérica fossem altos. No entanto, assim que novos artesãos foram formados no Novo Reino de Granada, houve mais possibilidades de encher as igrejas e as casas de pinturas e esculturas, embora a presença das estampas de papel ainda continuasse dependendo dos envios comerciais transatlânticos, já que não se estabeleceram oficinas dessa arte. Durante os séculos em que a Colômbia pertencia à Coroa Espanhola, a estampa, solta ou como parte gráfica dos livros, continuou funcionando como modelo inspirador de obras de todas as artes e como ilustração informativa das mais diversas áreas; além disso, permitiu que o Novo Reino tivesse contato com as criações do gravado espanhol, francês, italiano, alemão e especialmente o flamenco.

Por outro lado, a pintura de afrescos (*al temple*), técnica que tinha coberto as paredes das primeiras igrejas, não permitia uma variedade tão ampla de cores como ocorria com o óleo sobre tela,

mitad del siglo XVI y la primera del XVII grandes cantidades de arte europeo en un momento en el que los artesanos que llegaban no eran suficientes para satisfacer la demanda de imágenes y hasta ese momento estaban levantando sus propios talleres para enseñar a los locales y tener más mano de obra, esto conllevaba a que los precios de las obras llegadas de la Península Ibérica fueran altos. Pero luego de que se formaron artesanos en el Nuevo Reino de Granada, hubo más posibilidades de llenar las iglesias y las casas de pinturas y esculturas, aunque la presencia de las estampas de papel sí continuó dependiendo de los envíos comerciales transatlánticos dado que no se establecieron talleres de este arte. Durante los siglos de pertenencia a la Corona española, la estampa, ya fuera suelta o como parte gráfica de los libros, siguió funcionando como modelo inspirador de obras de todas las artes y como ilustración informativa de las más diversas áreas, además, permitió al Nuevo Reino tener contacto con las creaciones del grabado español, francés, italiano, alemán y especialmente con el flamenco.

Por otro lado, la pintura mural al temple, técnica que había cubierto las paredes de las primeras iglesias, no permitía una variedad tan amplia del color como lo hacía el óleo sobre soportes como la tela, la madera, la piedra o el metal, ni tampoco los artesanos locales pudieron con esta técnica al seco dar sobre la pared la ilusión de realidad, difuminados o efectos de luces y sombras. La rápida velocidad del secado del temple y las pocas posibilidades de corrección de la pintura que permite en comparación al gran



madeira, pedra ou metal; tampouco os artesãos locais conseguiram, com esta técnica a seco, dar à parede a ilusão de realidade, esfumado ou efeitos de luzes e sombras. A rápida velocidade de secagem do afresco e as poucas possibilidades de correção que permite da pintura, em comparação à grande cobertura oferecida pelo óleo, foi dando preferência a esta última sobre outras técnicas, paulatinamente promovendo uma mudança no aspecto interno dos templos, que foram vestindo-se de retábulos cobertos por folhas de ouro que albergavam as imagens que serviriam para a evangelização, o ofício das missas e para a oração e as reflexões pessoais.

Vários retábulos neogranadinos posicionavam o observador entre o contraste barroco que contrapunha a pobreza do viver, que deveria manifestar o homem espiritual, ao esplendor fastuoso das construções. Nestas obras participavam carpinteiros, escultores, pintores e douradores e os preços praticados por sua elaboração eram altos. O que poderia ser uma contradição era explicado na suposição de que o deleite dos sentidos poderia facilitar a elevação espiritual.

Dentro dos exemplos de retábulos do século XVII que apresentam iconografia católica marcada em deslumbrantes e elaborados trabalhos artísticos, devem ser mencionados em Bogotá o Altar Mor da Igreja de São Francisco, onde se destacam os relevos de madeira policromados de santos e cenas bíblicas com ornamentos; o Retábulo Mor de Nossa Senhora das Águas na igreja de mesmo nome, onde a imagem da titular está cercada de colunas talhadas

cubrimiento que ofrece el óleo fue dando preferencia a esta última sobre otras técnicas y paulatinamente se produjo un cambio en el aspecto interior de los templos que se fueron vistiendo de retablos cubiertos por hojilla de oro que fueron albergando las imágenes que servirían para la evangelización, el oficio de las misas y para la oración y la reflexión personal.

Varios retablos neogranadinos ubicaban al observador entre el contraste barroco que contraponía la pobreza en el vivir que debía manifestar el hombre espiritual y el esplendor fastuoso de las construcciones. En estas obras participaban carpinteros, escultores, pintores y doradores y los precios alcanzados por su elaboración eran altos. Lo que podría ser una contradicción, se explicaba en la suposición de que el deleite de los sentidos podría facilitar la elevación espiritual.

Dentro de los ejemplos de retablos del siglo XVII que presentan iconografía católica enmarcada en deslumbrantes y elaborados trabajos artísticos se deben citar en Bogotá el Altar Mayor de la Iglesia de San Francisco en el que se destacan los relieves de madera policromados de santos y escenas bíblicas con ornamentos grotescos; el Retablo Mayor de Nuestra Señora de las Aguas en la iglesia del mismo nombre en el que la imagen de la titular está rodeada por columnas talladas con gran habilidad; y los de la Iglesia de Santa Clara cuyo conjunto completa una techumbre con pentafolias de madera talladas y doradas y las paredes laterales completamente cubiertas de pinturas y retablos. El camarín de la



com grande habilidade; e os da Igreja de Santa Clara, cujo conjunto completa uma cobertura com camadas de madeira talhadas e douradas e as paredes laterais completamente cobertas de pinturas e retábulos. O camarim da Virgem do Campo na Igreja de San Diego em Bogotá também é uma mostra de ornamentação com talhas, pinturas e espelhos. Em Tunja, a Capela da Virgem do Rosário da Igreja de São Domingos apresenta nas suas laterais lindos relevos que narram a vida da Virgem e um camarim com a Virgem e o Menino Jesus cercados de pratos de louça chinesa, conchas de nácar e espelhos. A Igreja Santa Clara a Real, assim como sua homônima em Santa Fé, conserva boa parte dos retábulos que contêm pinturas e esculturas de diferentes santos. Em Santa Fé de Antioquia, os retábulos de San Blas e de Santo Antônio apresentam um esmerado trabalho de talha em suas colunas.

Como se pode perceber, as imagens da Virgem foram representadas constantemente nas diferentes invocações, ao mesmo tempo em que ia se expandindo a fé na reza do rosário. As práticas católicas relacionadas à Virgem enfrentavam as ideias protestantes antimarianas. O uso do espelho, além de embelezar os retábulos e de ajudar na iluminação, também pode aludir à ladainha lauretana “Espelho de justiça” e as conchas de nácar, além de dar brilhos especiais a estes espaços, poderiam relacionar-se com a ladainha “Estrela do mar firmíssima”. No ano de 1761, a Virgem Maria, em seu mistério da Imaculada Conceição, foi declarada padroeira universal de todos os reinos da Espanha e das Índias, invocação

Virgen del Campo en la Iglesia de San Diego en Bogotá también es una muestra de ornamentación con talhas, pinturas y espejos. En Tunja, la Capilla de la Virgen del Rosario de la Iglesia Santo Domingo presenta en los laterales hermosos relevos que narran la vida de la Virgen y un camarín con la Virgen y el Niño Jesús de bulto rodeada de platos de loza china, conchas de nácar y espejos; y los retablos de la Iglesia Santa Clara la Real que como su homónima en Santafé conserva buena parte de la ubicación de retablos que contienen pinturas y esculturas de diferentes santos. En Santa Fe de Antioquia, los retablos de san Blas y de san Antonio tienen un esmerado trabajo de talla en las columnas.

Como se puede percibir, las imágenes de la Virgen fueron representadas constantemente en las diferentes advocaciones a la par que se iba extendiendo la fe en el rezo del rosario. Las prácticas católicas relacionadas con la Virgen se enfrentaban a las ideas protestantes antimarianas. El uso del espejo, además de embellecer los retablos y de ayudar en la iluminación, puede aludir a la letanía lauretana “Espejo de justicia” y las conchas de nácar, además de dar brillos especiales a estos espacios podrían relacionarse con la letanía “Estrella del mar firmísima”. En 1761, la Virgen María en su misterio de la Inmaculada Concepción fue declarada patrona universal en todos los reinos de España y de Indias, advocación que tuvo gran difusión y representación.

Cabe apuntar que los documentos de archivo presentan extensos inventarios que dan una idea de la riqueza que llegaron a

Ioannes Pérez (marcada), "Virgen de Chiquinquirá" [Virgem de Chiquinquirá], século XVIII, 1735. Calcografia sobre papel iluminada e decorada (17 x 21 cm). Museu de Arte Colonial, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Ioannes Pérez (marcada), "Virgen de Chiquinquirá", siglo XVIII, 1735. Calcografía sobre papel iluminada y decorada (17 x 21 cm). Museo de Arte Colonial, Bogotá. [Oscar Monsalve]



Anônimo, "Retrato de la Muy Reverenda Madre Mariana de San Estanislao y Saa" [Retrato da Muito Reverenda Madre Mariana de São Estanislau e Saa], século XVIII (fim). Óleo sobre tela (98 x 82 cm). Museu de Arte Arquidiocesano, Popayán. [Oscar Monsalve]

Anônimo, "Retrato de la Muy Reverenda Madre Mariana de San Estanislao y Saa", siglo XVIII (finales). Óleo sobre tela (98 x 82 cm). Museo de Arte Arquidiocesano, Popayán. [Oscar Monsalve]

que teve grande difusão e representação.

Cabe destacar que os documentos de arquivo apresentam extensos inventários, que dão uma ideia da riqueza que chegaram a ter estas igrejas; a partir destas listas imagina-se que não existiam muitos espaços vazios. O acúmulo de tantas obras só foi possível, nos primeiros anos, graças ao trabalho indígena, que no final das contas era o que custeava os meios para a evangelização – que depois ocorreu com a participação dos civis por meio de importantes doações.

Já no século XVIII, cabe mencionar os retábulos da Igreja de Santo Ignácio, nos quais se destaca a obra do escultor espanhol Pedro Laboria, que colheu elementos do livro *Imago Primi Saeculi Societatis Iesv: a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis representata*¹⁵, publicado no ano de 1640 e que oferece um repertório de imagens carregadas de simbolismo sobre a Companhia de Jesus, ordem religiosa que teve um grande interesse no desenvolvimento da retórica e na criação de grandes programas iconográficos com mensagens para serem interpretadas pelos observadores. Não devemos nos esquecer da arte retabular da Igreja da Ordem Terceira em Bogotá, talhada por Pedro Caballero, cuja madeira, por sua qualidade, foi escolhida por não ser dourada; o Retábulo Mor da Igreja de Santa Bárbara, com uma grande quantidade de talhas que

tener estas iglesias; por lo que se puede imaginar a partir de estos listados no habría muchos espacios vacíos. La acumulación de tantas obras fue posible en los primeros años gracias al trabajo indígena que en últimas era el que costeaba los medios para la evangelización y luego, la participación de los civiles a través de importantes donativos.

Ya en el siglo XVIII, se deben mencionar los retablos de la Iglesia de San Ignacio en los que se destaca la obra del escultor español Pedro Laboria quien tomó elementos del libro *Imago Primi Saeculi Societatis Iesv: a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis representata*¹⁴ publicado en 1640 y que ofrece un repertorio de imágenes cargadas de simbolismo acerca de la Compañía de Jesús, orden religiosa que tuvo un gran interés en el desarrollo de la retórica y en la creación de grandes programas iconográficos con mensajes para ser interpretados por los observadores. Tampoco se debe olvidar la retabística de la Iglesia bogotana de la Orden Tercera tallada por Pedro Caballero y cuya madera por su calidad fue escogida para no ser dorada; el Retablo Mayor de la Iglesia de Santa Bárbara, con una gran cantidad de tallas que dan la impresión de ser un gran joyero que alberga en sus hornacinas esculturas que sobresalen entre tanto dorado. En la ciudad de Mompox se conservan retablos en la Iglesia de Santa Bárbara de buena factura. En

15 BOLLAND, Johannes; TOLLENAERE, Jean de et al. *Imago Primi Saeculi Societatis Iesv: a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis representata*. Antverpiae: Ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1640.

14 BOLLAND, Johannes; TOLLENAERE, Jean de et al. *Imago Primi Saeculi Societatis Iesv: a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis representata*. Antverpiae: Ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1640.



Anônimo, Santa Teresa de Jesus, século XVIII. Talha em madeira dourada e policromada (65 x 36 x 20 cm). Convento das Carmelitas Descalças, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Anônimo, Santa Teresa de Jesús, siglo XVIII. Talla en madera dorada y policromada (65 x 36 x 20 cm). Convento de las Carmelitas Descalzas, Bogotá. [Oscar Monsalve]

dão a impressão de ser um grande porta-joias, que guarda em seus nichos esculturas que sobressaem entre tanto dourado. Na cidade de Mompo são conservados retábulos na Igreja de Santa Bárbara, de boa feitura. Em Popayán, as igrejas de São Domingos, São Francisco e Encarnação têm um manejo nas formas da madeira e são joias singulares em território colombiano.

Esses retábulos possuem colunas derivadas de modelos europeus que se misturam gerando múltiplas composições, nas quais é possível reconhecer elementos platerescos salomônicos, furta-cor, acanalados, estriados, anelados, antropomorfos e de estípite¹⁶.

Os entalhadores executaram elementos de grande engenhosidade também nos arcos das Igrejas, como no arco da igreja do povoado de Tópaga em Boyacá, onde pode ser visto um demônio entre folhagens que arrematam em cornucópias cheias de frutos, datado do século XVII. O arco da Igreja de São Domingos de Tunja apresenta o relevo de um personagem que carrega sobre sua cabeça um cesto com frutas americanas, enquanto o arco da demolida Igreja de Santa Inés de Bogotá, hoje conservado na Igreja de Santo Alfonso María de Ligorio, apresenta um cuidadoso trabalho de relevo com uma composição de aves e ramos de plantas.

Na arte colonial neogranadina existem criações que, por sua singularidade e pela mistura entre elementos europeus e locais,

Popayán, las iglesias de Santo Domingo, San Francisco y La Encarnación tienen un manejo en las formas de la madera que son joyas singulares en el territorio colombiano.

Estos retablos tienen columnas derivadas de modelos europeos que se mezclan generando múltiples composiciones; en ellas se pueden reconocer elementos platerescos salomónicos, melcochados, acanalados, estriados, anillados, antropomorfos y de estípite¹⁵.

Los arcos torales también han sido lugares de las iglesias en donde los talladores han ejecutado elementos de gran ingenio como el de la iglesia del pueblo de Tópaga en Boyacá, en el cual se halla un demonio entre follajes que rematan en cornucopias llenas de frutos, datado del siglo XVII. El arco de la Iglesia de Santo Domingo de Tunja tiene un relieve de un personaje que carga sobre su cabeza un canasto con frutas americanas, mientras el arco toral de la demolida Iglesia de Santa Inés de Bogotá, hoy conservado en la Iglesia de San Alfonso María de Ligorio tiene un cuidadoso trabajo de relieve con una composición de aves y ramos de plantas.

Existen en el arte colonial neogranadino creaciones que por su singularidad y por la mezcla de elementos europeos con neogranadinos son dignos de resaltar, es el caso de la canéfora de la escalera del púlpito de la Iglesia de San Francisco de Popayán, es decir, una mujer tallada en madera y policromada que porta sobre

16 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación La Candelaria, Convenio Andrés Bello, 2006.

15 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación La Candelaria, Convenio Andrés Bello, 2006.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (atribuido), "Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría" [Esponsais místicos de Santa Catarina de Alexandria], século XVII. Óleo sobre madeira (51 x 70 cm). Museu de Arte Colonial, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (atribuido), "Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría", siglo XVII. Óleo sobre madera (51 x 70 cm). Museo de Arte Colonial, Bogotá. [Oscar Monsalve]



são dignas de destaque. É o caso da canéfora da escada do púlpito da Igreja de San Francisco de Popayán, que retrata uma mulher talhada em madeira e policromada, que carrega sobre sua cabeça um cesto com frutas e na mão um abacaxi; a varanda apresenta um personagem com traços indígenas com uma saia entre folhagens e videiras.

OBRAS PARA VER, MODELOS PARA SEGUIR

A iconografia religiosa seguiu muito de perto os modelos europeus, por várias razões: a maioria era de santos nascidos naquele continente, onde foram publicadas suas hagiografias e cunhados os modelos gráficos aceitos por fornecedores oficiais da Igreja, o que garantia uma correta representação dos personagens e situações. As obras chegadas da Europa foram copiadas por muitas oficinas e, por sua vez, estas peças criadas por mãos locais foram fonte para a realização de outras.

Houve um grande repertório de santos; no entanto, eram preferidos aqueles que impressionavam os sentidos por serem protagonistas de cenas de martírio, penitência e misticismo, ou por serem exemplos de caridade e fé e de renúncia ao material. Eram comuns as imagens de Jesus, tanto em pintura como em escultura, em diferentes momentos de sua vida, sua morte e logo depois da ressurreição; Maria em suas diversas invocações; a Trindade;

su cabeza un cesto con frutas y en la mano una piña; la baranda presenta un personaje con rasgos indígenas con un faldellín entre follajes y vides.

OBRAS PARA VER, MODELOS PARA SEGUIR

La iconografía religiosa siguió muy de cerca los modelos europeos, por varias razones: la mayoría eran santos nacidos en este continente y sus hagiografías fueron publicadas allí, los modelos gráficos habían sido aceptados por veedores oficiales de la Iglesia, lo que garantizaba la correcta representación de los personajes y las situaciones y las obras llegadas de Europa fueron copiadas por muchos talleres y estas piezas de manos locales a su vez fueron fuente para la realización de otras.

Hubo un gran repertorio de santos pero eran preferidos aquellos que impresionaban los sentidos al ser protagonistas de escenas de martirio, penitencia, misticismo o por ser ejemplos de caridad y fe y de renuncia a lo material. Fueron comunes las imágenes, tanto en pintura como en escultura, de Jesús en diferentes momentos de su vida, su muerte y luego de la resurrección, María en su diversas advocaciones, la Trinidad, Santa Ana, San Joaquín, San José, San Juan Bautista, los Apóstoles, Santa Bárbara, Santa Agueda, Santa Polonia, Santa Lucía, San Jerónimo, San Gregorio, Santo Domingo, Santo Tomás, San Agustín, San Francisco, San



e ainda Santa Ana, São Joaquim, São José, São João Batista, os Apóstolos, Santa Bárbara, Santa Águeda, Santa Polônia, Santa Luzia, São Jerônimo, São Gregório, São Domingos, São Tomás, Santo Agostinho, São Francisco, Santo Antônio de Pádua, Santa Clara, Santa Gertrudes, Santa Úrsula, Santa Teresa, Santa Rita, São Inácio de Loyola, São Francisco Xavier e São Francisco de Paula. Merece destaque a presença da santa peruana Rosa de Lima, como uma das que contava com grande devoção no Novo Reino de Granada.

A iconografia de cada convento ou igreja era determinada em boa parte pela ordem religiosa à qual pertencia. As comunidades que tiveram maior presença neste território foram a Ordem de Predicadores, também conhecida como dominicana, a franciscana, a Ordem de Santo Agostinho, a Agustina Recoleta, a Companhia de Jesus, a Ordem de Carmelo, a Clarissa, a Concepcionista e a Mercedária.

O fervor católico também foi refletido na aparição de invocações locais da Virgem, tais como: Chiquinquirá, o Topo e Monguí, que surgiram no século XVI, mas que ao longo do período colonial acompanharam os fiéis em pinturas que frequentemente foram encontradas em espaços religiosos e civis. Especialmente as imagens marianas foram envolvidas por histórias milagrosas, tanto na sua origem como no que se refere a sua fama como intercessoras para alcançar graças.

No entanto, além do tema religioso, o gosto pela emblemática,

Antonio de Padua, Santa Clara, Santa Gertrudis, Santa Úrsula, Santa Teresa, Santa Rita, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Francisco de Paula. Se debe destacar la presencia de la santa peruana Rosa de Lima como una de las que contaba con gran devoción en el Nuevo Reino de Granada.

La iconografía de cada convento o iglesia estaba determinada en buena parte por la orden religiosa a la cual pertenecían. Las comunidades que hicieron mayor presencia en este territorio fueron la Orden de Predicadores, también conocida como dominica, la franciscana, la Orden de San Agustín, la Agustina Recoleta, la Compañía de Jesús, la Orden del Carmelo, la clarisa, la concepcionista y la mercedaria.

El fervor católico se vio reflejado también en la aparición de advocaciones locales de la Virgen como son: Chiquinquirá, el Topo y Monguí, que surgieron en el siglo XVI pero que a lo largo del periodo colonial acompañaron a los fieles en pinturas que con frecuencia se encontraron en espacios religiosos y civiles. Especialmente las imágenes marianas se vieron envueltas de historias milagrosas tanto en su origen como en lo que respecta a su fama como intercesoras para el logro de peticiones.

Pero además del tema religioso, el gusto por la emblemática, la retórica y los mensajes moralizantes y políticos hicieron que circularan otras temáticas, de índole civil pero también cargados de significados. Se pueden identificar obras con emperadores romanos, los cinco sentidos, cuadros de retratos de la Casa de Austria,

Anónimo, "El milagro de Fray Alonso Rodríguez" [O milagre de Frei Alonso Rodríguez], século XVII, 1643 (datada). Óleo sobre tela (260 x 220 cm). Arquidiocese de Bogotá. [Oscar Monsalve]

Anónimo, "El milagro de Fray Alonso Rodríguez", siglo XVII, 1643 (fechada). Óleo sobre tela (260 x 220 cm). Arquidiócesis de Bogotá. [Oscar Monsalve]



Anónimo, "Defensa de tesis" [Defesa de tese], século XVIII. Óleo sobre tela. Coleção privada, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Anónimo, "Defensa de tesis", siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección privada, Bogotá. [Oscar Monsalve]

pela retórica e pelas mensagens moralizantes e políticas fizeram com que circulassem outras temáticas de índole civil, mas também carregadas de significados. Podem ser identificadas obras que representam imperadores romanos, os cinco sentidos, quadros de retratos da Casa de Áustria, princesas, cenas cotidianas, cenas históricas, países (paisagens), mapas, frutos, pescados, mitologia e hieróglifos.

Nos locais onde eram realizados os trabalhos administrativos ou judiciais, era obrigatório um retrato do rei, assim como nas celebrações de eventos reais; já os cinco sentidos e as naturezas mortas aludiam ao caráter efêmero da vida, às idades do homem, à vaidade e à morte como fim inevitável de todo ser humano. Gregório Vásquez pintou uma série das estações da natureza, das quais ainda se conserva o Outono no Museu de Arte Colonial de Bogotá e o Inverno em uma coleção privada. Infelizmente, quase todos os retratos reais foram desaparecendo – o que pode ser creditado em parte à eliminação de tudo o que lembrasse o rei e a Coroa na época de luta pela independência no século XIX. No entanto, sobreviveram alguns retratos de personagens, tais como os Vice-Reis ou pessoas com títulos nobiliárquicos do século XVIII, como é o caso da imagem do Marquês e da Marquesa de São Jorge, do pintor Joaquín Gutiérrez, que ainda se conserva no Museu de Arte Colonial de Bogotá, mas que pertence mais a um estilo rococó que lembra a origem francesa da Casa Bourbon.

No âmbito da pintura, muitas obras são anônimas. No entanto,

princesas, cenas cotidianas, cenas históricas, países (paisajes), mapas, frutos, pescados, mitología y jeroglíficos.

En los lugares donde se llevaban a cabo las labores administrativas o judiciales se debía poner un retrato del rey, así como en las celebraciones de algún evento real, mientras que los cinco sentidos y las naturalezas muertas aludían al carácter efímero de la vida, a las edades del hombre, a la vanidad y a la muerte como fin ineludible de todo ser humano. Gregorio Vásquez pintó una serie de las estaciones de la naturaleza, de las cuales se conserva el Otoño en el Museo de Arte Colonial y el Invierno en una colección privada. Infortunadamente casi la totalidad de retratos reales fueron desapareciendo, además del paso del tiempo, por la eliminación de todo lo que recordara al rey y a la Corona en la época de lucha independentista del siglo XIX, sin embargo, sobrevivieron retratos de personajes como los virreyes o personas con títulos nobiliarios del siglo XVIII, como es el caso de la imagen del Marqués y la Marquesa de San Jorge del pintor Joaquín Gutiérrez, que se conservan en el Museo de Arte Colonial de Bogotá, pero que pertenecen más a un estilo rococó que recuerda el origen francés de la Casa Borbón.

En el ámbito de la pintura, muchas de las obras son anónimas, sin embargo se han rescatado los nombres de insignes artífices, entre ellos el más destacado fue Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, activo en el siglo XVII, al igual que Baltasar y Gaspar de Figueroa, representantes de una familia de pintores, Antonio Acero



Juan Pérez Mejía, "Virgen de Monguí" [Virgem de Monguí], século XVIII, 1704. Óleo sobre tela (80 x 65 cm). Museo de Arte Colonial, Bogotá [Oscar Monsalve]

Juan Pérez Mejía, "Virgen de Monguí", siglo XVIII, 1704. Óleo sobre tela (80 x 65 cm). Museo de Arte Colonial, Bogotá [Oscar Monsalve]

Ricardo Carr (planos), Gaspar Mejía (maestro), Antonio de Arévalo (ingeniero), Vista general do Castelo de San Felipe de Barajas, século XVII-XVIII. Cartagena. Pedra. [Oscar Monsalve]

Ricardo Carr (planos), Gaspar Mejía (maestro), Antonio de Arévalo (ingeniero), Vista general del Castillo de San Felipe de Barajas, siglo XVII-XVIII. Cartagena. Piedra. [Oscar Monsalve]

conseguiu-se que alguns nomes de insígnies artífices fossem resgatados, entre eles Gregório Vásquez de Arce y Ceballos, pintor do século XVII, assim como o de Baltasar y Gaspar de Figueroa, representante de uma família de pintores, Antônio Acero de la Cruz e Tomás Fernández de Herédia. No século XVIII destacaram-se Pablo Antônio García del Campo e Joaquín Gutiérrez, que já apresentavam uma tendência ao rococó.

A arte colombiana orgulha-se de ter uma boa quantidade de obras pictóricas de grande relevância neste período, como as do renomado Gregório Vásquez, entre as quais são dignas de menção Trindade de Três Rostos, Oficina de Nazareth, Juízo Final, Virgem Imaculada, Regresso do Egito, Santa Gertrudes, Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens, entre outras. Uma das mais belas séries de arcanjos da América espanhola está em Sopó, um povoado próximo a Bogotá, cujo autor não foi possível identificar; nunca foi encontrado em outra obra neogranadina tão delicado feito.

Os ciclos pictóricos de vidas de santos também marcaram presença, especialmente nos conventos. Em sua composição foram usados modelos de gravados europeus, que recriavam desde premonições anteriores ao nascimento até milagres realizados logo após a morte. Algumas das séries que foram identificadas são as da vida de Santo Agostinho da Ordem dos Recoletos, a vida de São João de Deus, cujas pinturas foram dispersas em coleções privadas, a vida de Santa Teresa da Ordem de Carmelo e a vida de Santa Inês de Montepulciano do Monastério de Santa Inês de Bogotá.

de la Cruz y Tomás Fernández de Heredia. En el siglo XVIII sobresalieron Pablo Antonio García del Campo y Joaquín Gutiérrez, que ya tendían al rococó.

El arte colombiano se precia de tener una buena cantidad de obras pictóricas de gran relevancia en este periodo como las del nombrado Gregorio Vásquez, entre las que son dignas de nombrar como la de la Trinidad de tres rostros, Taller de Nazareth, Juicio Final, Virgen Inmaculada, Regreso de Egipto, Santa Gertrudis, Santa Úrsula y las once mil vírgenes, entre otras. Una de las más bellas series de arcángeles de Hispanoamérica se halla en Sopó, una población cercana a Bogotá, de la cual no se ha podido identificar su autor y no se ha encontrado en ninguna otra obra neogranadina tan delicada factura.

Los ciclos pictóricos de vidas de santos también tuvieron presencia, especialmente en los conventos. En su composición se usaron los modelos grabados europeos y recreaban desde premoniciones anteriores al nacimiento hasta los milagros realizados luego de la muerte. Algunas de las series que se han identificado son las de la vida de San Agustín de la Orden de los Recoletos, la vida de San Juan de Dios, cuyas pinturas se dispersaron en colecciones privadas, la vida de Santa Teresa de la Orden del Carmelo y la vida de Santa Inés de Montepulciano del Monasterio de Santa Inés de Bogotá.

El arte de la pintura también recibió las enseñanzas del pintor y tratadista andaluz Francisco Pacheco a través del libro *Arte*



A arte da pintura também recebeu ensinamentos do pintor e tratadista andaluz Francisco Pacheco, através do livro *Arte da Pintura*¹⁷. Dentro deste ofício houve, além da pintura mural e de cavalete, a elaboração de simples mapas, policromias aplicadas a esculturas e mobiliário e ilustração de livros. Dentro dos ilustradores de livros de coro destaca-se Francisco de Páramo, que entre os anos de 1606 e 1608 confeccionou miniaturas para a Catedral de Santa Fé. No século XVIII, o *Libro da Festa de Nossa Mãe Santa Inês* foi ilustrado por um pintor de sobrenome Gordillo, entre os anos de 1739 e 1740, para o Monastério de Santa Inês de Montepulciano.

O Novo Reino de Granada teve uma técnica exclusiva denominada “verniz de Pasto”, cujo nome se deve a uma resina obtida da árvore mopa-mopa, que nasce somente ao sul da Colômbia e ao norte do Equador; foi na cidade de Pasto onde mais esta arte foi desenvolvida. A resina é mastigada como se fosse um chiclete, colorida com pigmentos, colada geralmente sobre a madeira através de calor e recortada, gerando formas que apresentam um acabamento muito parecido ao da pintura policromada da escultura colonial. Foi utilizada para cobrir objetos de uso, como caixas, escritórios, bandejas, pratos, mesas, peças muito procuradas devido à beleza que esta ornamentação produzia; mas não foi apenas a técnica que teve fins decorativos, também foram representadas cenas da vida cotidiana, composições que podem ter um sentido alegórico,

17 PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Fajardo, Impresor de libros, 1649.

*de la pintura*¹⁶. Y dentro de este oficio hubo, además de la pintura mural y de caballete, elaboración de sencillos mapas, policromías aplicadas a esculturas y a mobiliario e iluminación de libros. Dentro de los iluminadores de libros de coro se destaca Francisco de Páramo, quien entre 1606 y 1608 realizó miniaturas para la Catedral de Santafé. Y en el siglo XVIII, el *Libro de la fiesta de Nuestra Madre Santa Inés* fue iluminado por un pintor de apellido Gordillo, entre los años 1739 y 1740, para el Monasterio de Santa Inés de Montepulciano.

El Nuevo Reino de Granada tuvo una técnica exclusiva denominada “barniz de Pasto”, su nombre se debe a que es una resina obtenida del árbol mopa-mopa que solamente se da al sur de Colombia y al norte de Ecuador y fue la ciudad de Pasto en donde más se desarrolló este arte. La resina es masticada a manera de chicle, coloreada con pigmentos, pegada, generalmente sobre madera por medio de calor, y recortada, generando formas que tienen un acabado muy parecido al de la pintura policromada de la escultura colonial. Se utilizó para cubrir objetos de uso como cajas, escritorios, bandejas, platos, mesas y por la belleza que producía esta ornamentación fueron piezas muy apetecidas; pero no solamente la técnica tuvo fines decorativos, también se representaron escenas de vida cotidiana, composiciones que pueden tener un sentido alegórico,

16 PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Fajardo, Impresor de libros, 1649.



Anônimo, Igreja do Carmo, Convento das Carmelitas Descalças, Bogotá, século XVII. Cantaria, marcenaria. [Oscar Monsalve]

Anônimo, Iglesia del Carmen, Convento de las Carmelitas Descalzas, Bogotá, siglo XVII. Cantería, carpintería. [Oscar Monsalve]

escudos, flora e fauna, tanto local como de outras regiões. A resina também protegia as peças da umidade¹⁸.

A escultura espanhola maneirista foi o modelo de muitas obras confeccionadas nas oficinas de escultores do Novo Reino de Granada e, com o passar dos anos, características como o movimento, as expressões invocadoras e a criação de composições mais complexas e com mais elementos que vão tomando força. Assim como na pintura, seu valor estético estava a serviço da mensagem, da persuasão e da reflexão em torno do tema religioso. Um dos tratados mais influentes neste campo foi o de Juan de Arfe e Villafañe, publicado em 1585¹⁹ e que também foi utilizado para outras artes, devido a seu amplo conteúdo de imagens e de instruções para o desenho e as proporções.

O século XVII é o período em que aparecem talhas de Cristo, peças que transmitem toda sua dor em corpos feridos e nos quais o olhar reflete um amor infinito para com a humanidade. Este é o caso do Cristo de Monserrat, confeccionado por Pedro Lugo, ou do Senhor da Humildade que se encontra em um dos retábulos laterais da Igreja de Santa Clara em Bogotá. O já mencionado artista Pedro Laboria, artífice das talhas da Igreja de Santo Ignácio em Bogotá, confeccionou uma das imagens mais impressionantes do

escudos, flora y fauna tanto local como de otras regiones y además protegía las piezas de la humedad¹⁷.

La escultura española manierista fue el modelo de muchas de las obras que se labraron en los talleres de escultores del Nuevo Reino de Granada, y con el pasar de los años, características como el movimiento, las expresiones conmovedoras y la creación de composiciones más complejas y con más elementos van tomando fuerza y al igual que la pintura su valor estético estaba al servicio del mensaje, de la persuasión y de la reflexión en torno al tema religioso. Uno de los tratados más influyentes en este campo fue de Juan de Arfe y Villafañe publicado en 1585¹⁸, y que se usó también para otras artes dado el amplio contenido de imágenes y de instrucciones para el dibujo y las proporciones.

Es el siglo XVII el periodo en el cual aparecen tallas de Cristo que transmiten todo su dolor en cuerpos lastimados, a la vez que su mirada refleja un amor infinito hacia la humanidad. Es el caso del Cristo de Monserrate, realizado por Pedro Lugo, o el Señor de la Humildad que se halla en uno de los retablos laterales de la Iglesia de Santa Clara en Bogotá. El ya nombrado Pedro Laboria, artífice de las talhas de la Iglesia bogotana de San Ignacio, labró una de las imágenes más impresionantes del barroco en territorio

18 PÉREZ, María del Pilar López. "El Barniz de Pasto. Encuentro entre tradiciones locales e foráneas que han dado identidad a la región Andina del sur de Colombia". In: *Patrimonio Cultural e Identidad*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007, pp. 225-234.

19 VILLAFANE, Juan de Arfe y. *De varia conmesuratione para la escultura y architectura*. Sevilla: Andrea Pescioni e Juan de León, 1585.

17 PÉREZ, María del Pilar López. "El Barniz de Pasto. Encuentro entre tradiciones locales y foráneas que han dado identidad a la región Andina del sur de Colombia" en *Patrimonio Cultural e Identidad*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007, pp. 225-234.

18 VILLAFANE, Juan de Arfe y. *De varia conmesuratione para la escultura y architectura*. Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León, 1585.

Anônimo, cálice, século XVIII. Prata dourada e lavrada (22 x 13,5 x 7,7 cm). Arquidiocese de Bogotá. [Oscar Monsalve]

Anônimo, cálice, século XVIII. Prata dourada e lavrada (22 x 13,5 x 7,7 cm). Arquidiocese de Bogotá. [Oscar Monsalve]



Anônimo, Igreja de São Francisco, Bogotá, século XVII. Cantaria, alvenaria. [Oscar Monsalve]

Anônimo, Iglesia de San Francisco, Bogotá, siglo XVII. Cantería, albañilería. [Oscar Monsalve]



barroco em território neogranadino: o martírio de Santa Bárbara, que pertenceu à igreja desta padroeira. Da mesma forma, sua maestria foi plasmada no doce rosto de um Menino Jesus de madeira policromada, que se conserva no Museu de Arte Colonial de Bogotá.

Um capítulo importante no campo da escultura foi ocupado pelas oficinas *quiteñas*, que devido à qualidade de sua talha em madeira e de sua policromia exportaram obras, através de comerciantes, para distantes pontos da América Latina. Na Colômbia, ainda se conservam importantes peças de origem quiteña em Santa Fé de Bogotá, Santa Fé de Antioquia e Popayán. Foram muito apreciadas suas virgens Imaculadas, suas figuras de presépio e suas imagens de Cristo na cruz.

A prataria também materializou o desejo dos homens de honrar a Deus com o mais belo no que diz respeito a ornamentos litúrgicos. Graças à atividade de mineração de ouro e prata e à exploração de esmeraldas e pérolas, além do desenvolvimento do ofício de ourives, foram elaboradas obras de primeira linha no que se refere ao desenho e à qualidade no manejo de metais e pedras preciosas. O Novo Reino de Granada foi o principal exportador de ouro para a Espanha e o único fornecedor de esmeraldas entre seus reinos americanos.

Entre as obras de ourivesaria e prataria, merece destaque o ostensório de Santo Inácio, conhecido como “La Lechuga” [o alface], elaborado por José de Galáz, peça que data de início do século

neogranadino: “El martirio de Santa Bárbara” que perteneció a la iglesia de esta patrona. De igual manera, su maestría se plasmó en el dulce rostro de un Niño Jesús de madera policromada que conserva el Museo de Arte Colonial de Bogotá.

Un capítulo importante en el campo de la escultura, lo ocuparon los talleres quiteños, que dada su calidad en la talla en madera y en la policromía exportaron sus obras por medio de mercaderes a distantes puntos de Latinoamérica, en el caso colombiano, se conservan piezas de gran factura en Santafé de Bogotá, Santafé de Antioquia y Popayán. Fueron muy apreciadas sus vírgenes Inmaculadas, sus figuras de pesebre y sus imágenes de Cristo en la cruz.

La platería también materializó el deseo de los hombres de honrar a Dios con lo más bello en cuanto a ornamentos litúrgicos y que gracias a la minería de oro y plata y a la explotación de esmeraldas y perlas, además del desarrollo del oficio de platero, se elaboraron obras de primer nivel en cuanto a diseño y calidad en el manejo de metales y piedras preciosas. El Nuevo Reino de Granada fue el principal exportador de oro a España y el único surtidor de esmeraldas entre sus reinos americanos.

Entre las obras de platería de oro y platería de plata, como se llamaba en la colonia este arte, se deben destacar la custodia de San Ignacio conocida como “La Lechuga”, hecha por José de Galáz, de inicios del siglo XVIII, llamada así por la gran cantidad de esmeraldas que posee y que le dan un aspecto general de color verde, actualmente en el Banco de la República de Colombia; también en



XVIII e que recebe esse nome devido ao grande número de esmeraldas que possui, atualmente depositada no Banco da República da Colômbia. Também neste Banco encontra-se o ostensório de Santa Clara de Tunja, cujo autor é Nicolás de Burgos y Aguilera; do mesmo autor que a anterior, temos o ostensório “La Preciosa”, confeccionado em 1736 e que, assim como o Ostensório de Santa Clara, ostenta uma boa quantidade de ouro e pedras preciosas. “La Preciosa” hoje faz parte do tesouro da Catedral de Bogotá. Em Popayán também foram elaboradas peças que ganharam renome, como o ostensório “La Bicéfala”, cujo nome se deve à representação de uma águia de duas cabeças e de cuja realização participaram Antônio Rodríguez e J. Álvarez de Quiñones, em 1673. A obra hoje está depositada no Museu de Arte Arquidiocesano desta cidade.

A delicada atenção que foi dada aos ostensórios remete à importância que tiveram os sacramentos católicos, tanto na vida cotidiana como nas representações artísticas, que serviam para lembrar a importância de seu cumprimento. Os sacramentos mais representados foram: cenas de batismos de santos em sua infância, a eucaristia dada por anjos, o casamento de São José e Maria, a penitência e a ordem sacerdotal.

As formas europeias de celebração ou comemoração de eventos importantes tiveram seu equivalente nos domínios sul-americanos. Através de cédulas reais, sempre que era propícia a celebração de algum evento que deveria ocorrer na casa real, era ordenada a participação da população para demonstrar seu respeito, amor e

el Banco se halla la custodia de Santa Clara de Tunja, cuyo autor es Nicolás de Burgos y Aguilera; y del mismo autor que la anterior, la custodia “La Preciosa” hecha en 1736 y que al igual que la clarisa ostenta una buena cantidad de oro y piedras preciosas y que hace parte del Tesoro de la Catedral de Bogotá. En Popayán también se elaboraron piezas renombradas como la custodia “La Bicéfala” cuyo nombre se debe a que es un águila de dos cabezas, en cuya realización participaron Antonio Rodríguez y J. Álvarez de Quiñones, hacia 1673 y que es conservada en el Museo de Arte Arquidiocesano de esta ciudad.

La delicada atención que se prestó a las custodias remiten a la importancia que tuvieron los sacramentos católicos tanto en la vida cotidiana como en las representaciones artísticas que recordaron la importancia de su cumplimiento. Los sacramentos más representados fueron las escenas de bautismos de santos en su infancia, la eucaristía dada por ángeles, el matrimonio de san José y María, la penitencia y la orden sacerdotal.

Las formas europeas de celebración o conmemoración de los eventos importantes tuvieron su equivalente en los dominios americanos. A través de cédulas reales, se ordenó, cada vez que lo propiciaba un evento acaecido en la casa real, la participación de la población para demostrar su respeto, amor y sumisión al rey. Esa integración del pueblo a los hechos que sucedían a gran distancia tenía el propósito de mostrar la cercanía del monarca a sus reinos por medio de la solicitud de que se compartieran sus sentimientos

Anónimo neogranadino, canéfora, século XVII. Talha em madeira dourada e policromada (114 x 29 x 24 cm). Museo de Arte Colonial, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Anónimo neogranadino, canéfora, siglo XVII. Talla en madera dorada y policromada (114 x 29 x 24 cm). Museo de Arte Colonial, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Matías de Santiago (diseño), portada, Igreja Santa Clara (actual Museo Igreja Santa Clara), Bogotá, século XVII. Tijolo e pedra. [Oscar Monsalve]

Matías de Santiago (traza), portada, Iglesia Santa Clara (actual Museo Iglesia Santa Clara), Bogotá, siglo XVII. Ladrillo y piedra. [Oscar Monsalve]

Anónimo, Relicário de Santa Isabel da Hungria, séculos XVI-XVII. Prata martelada e cinzelada, urna de ouro (31 x 36 x 17 cm). Arquidiocese de Bogotá. [Oscar Monsalve]

Anónimo, Relicario de Santa Isabel de Hungría, siglos XVI-XVII. Plata martillada y cinzelada, urna de oro (31 x 36 x 17 cm). Arquidiócesis de Bogotá. [Oscar Monsalve]



submissão ao rei. A integração do povo nos fatos que ocorriam a grandes distâncias tinha o propósito de mostrar a aproximação do monarca de seus reinos, através do pedido de que seus sentimentos de júbilo, tristeza ou compromisso fossem compartilhados. A ferramenta utilizada para conseguir esse fim foi a transformação da cidade à vontade do rei: estampas, tapeçarias, pinturas, estandartes, bandeiras, escudos e luminárias decoravam e embelezavam a cidade, mas também cumpriam o papel de encher de significado a celebração. Junto a esta projeção exterior de objetos que pertenciam à dotação doméstica, eram elaborados especialmente para esses dias túmulos, cadafalsos, arcos, altares, entre outras produções, nas quais intervinham, entre outros, mestres de alfaiataria, carpintaria, pintura, escultura, prataria e arte em latão. A celebração de festas urbanas em honra ao rei com o exercício de gastos e decoração simbólica foi uma afirmação de seu poder em terras americanas.

As comemorações de sucessos reais formaram parte da transferência ideológica e de poder por parte da Coroa aos domínios no novo continente. Um claro exemplo destas celebrações é o que foi levado a cabo em Santa Fé em 1708, com o nascimento do Príncipe Luis Felipe, momento em que 24 lacaios vestidos de roupas coloridas portavam machados de cera iluminando um carro triunfal de quatro rodas, bem adornado e com muitas luzes; uma criação que era puxada e guiada por seis homens fantasiados de animais de diferentes espécies e com eles, outros homens

de júbilo, tristeza ou compromisso, según correspondiera. La herramienta usada para lograr tal fin fue la transformación de la ciudad a complacencia del rey, así, estampas, tapices, pinturas, pendones, banderas, escudos y luminarias decoraban y embellecían la ciudad, pero además, cumplían el papel de cargar de significado a la celebración. Junto a esta proyección exterior de objetos que pertenecían a la dotación doméstica, eran elaborados especialmente para dichos días, túmulos, catafalcos, arcos, altares, entre otras producciones en las que intervenían, entre otros, maestros de sastrería, carpintería, pintura, escultura, platería y latonería. La celebración de fiestas urbanas en honor al rey con su despliegue de gastos y decoración simbólica fue una afirmación de su poder y en tierras americanas.

Las conmemoraciones de sucesos reales formaron parte de la transmisión ideológica y de poder por parte de la Corona a los dominios en el nuevo continente. Un llamativo ejemplo de estas celebraciones es el que se llevó a cabo en Santafé en 1708 por el nacimiento del príncipe Luis Felipe, momento en el cual veinticuatro lacayos vestidos de colores llevaban hachas de cera iluminando un carro triunfal de cuatro ruedas, bien adornado y con muchas luces; una creación que tiraban y guiaban seis hombres disfrazados de animales de diferentes especies y con ellos, otros hombres vestidos de obispos con sus monaguillos. El príncipe era representado por un niño bien vestido y cubierto por joyas, mientras indios y negros “vestidos a lo gracioso” rodeaban



vestidos de bispos com seus respectivos coroinhas. O Príncipe era representado por uma criança bem vestida e coberta de joias, enquanto índios e negros “vestidos de forma engraçada” cercavam o carro e se misturavam com o sarau de damas e galãs que se alegravam com a música de alaúdes, castanholas e guizos, enquanto davam voltas na Praça levantando suas vozes aos gritos de “Viva nosso príncipe e senhor Luis Philipo [sic], que Deus guarde felizes anos para amparo da cristandade!” e “Viva nosso rei Philipo [sic] quinto, muitos anos para amparo da rainha, de nossa senhora e de nosso senhor príncipe Luis Philipo [sic] muitos anos, para amparo de seus reinos cristãos!”²⁰.

Às celebrações com motivos religiosos também foram dedicados novos desenhos e aplicações de detalhes, que tinham por trás o cuidadoso trabalho de vários artesãos, elementos que produziam resultados visuais que com toda certeza emocionavam o povo presente, como pode ser observado na narração que nos convida a imaginar a festa de Santa Inês de Montepulciano na Santa Fé de 1669, festa que se iniciava com uma procissão de cruces e santos de outros conventos e paróquias, “dando uma volta pela praça maior com cinco altares, no distrito de competência, tudo muito suntuoso e rico, continuando por arcos triunfais carregados de flores, ervas, frutas, animais vivos e mortos, aves e outros da memória;

el carro y se mezclaban con el sarao de damas y galanes que se alegraron con la música de vihuelas, castañetas y sonajas mientras daban vuelta a la Plaza alzando en sus voces los gritos “¡Viva nuestro príncipe y señor Luis Philipo [sic], que Dios guarde felices años para amparo de la cristiandad!” y “¡Viva nuestro rey Philipo [sic] quinto muchos años para amparo de la reina nuestra señora y nuestro señor príncipe Luis Philipo [sic] muchos años, para amparo de sus reinos cristianos!”¹⁹.

A las celebraciones con motivos religiosos también les fueron dedicadas invenciones de diseño y despliegues de detalles que tenían detrás el cuidadoso trabajo de varios artesanos que producían resultados visuales que seguramente emocionaban al pueblo presente, es el caso de la narración que invita a imaginar la fiesta de Santa Inés de Montepulciano en la Santafé de 1669 que se iniciaba con procesión de cruces y santos de otros conventos y parroquias: “con vuelta por la plaza mayor, con cinco altares en el distrito a competencia en lo suntuoso y rico, y continuando de arcos triunfales de flores, yerbas, frutas, animales vivos y muertos, aves y otros a la memoria; y las paredes y ventanas de colgaduras y otros adornos con hermosura y deleitación presumiéndose de no poder ser mayor lo hecho, con varias danzas, más de cincuenta juegos de chirimías o ministriles, trompetas y tambores todo

20 Archivo General de la Nación (Bogotá, Colombia) en adelante AGN, Sección Colonia, Fondo Virreyes, Tomo 10, Año 1708, f. 1013r (Expediente completo ff. 994r-1016 numeración a mano). Celebraciones en Santa Fé por el nacimiento del Príncipe Luis Felipe.

19 Archivo General de la Nación (Bogotá, Colombia) en adelante AGN, Sección Colonia, Fondo Virreyes, Tomo 10, Año 1708, f. 1013r (Expediente completo ff. 994r-1016 numeración a mano). Celebraciones en Santa Fé por el nacimiento del Príncipe Luis Felipe.



as paredes e janelas com cortinas e outros adornos, com beleza e deleite, presumindo que o realizado não poderia ser maior, com várias danças, mais de cinquenta jogos de charamelas ou mestréis, trompetes e tambores, tudo por arcebispaal disposição e no dia seguinte, domingo, foi celebrada a festa de Santa Inês e a inauguração do templo com missa pontifical e sermão especialista e curioso do padre mestre frei Antônio de la Bandera, dominicano, tio da mãe superiora e delectável música das religiosas...”²¹.

Entre os compositores musicais destacaram-se José de Cascante e Juan de Herrera, ambos posicionados entre a segunda metade do século XVII e as primeiras décadas do XVIII, dedicados especialmente às obras para ofícios religiosos.

O ocaso do barroco ocorreria paulatinamente com o advento da Casa Borbón, que, diferente de sua predecessora, a Casa de Áustria, apresentaria um controle de suas colônias através de mudanças administrativas e econômicas, e deixaria de lado o apoio à Igreja – já que a população, na sua maioria mestiça, não mais precisava da catequese e da unidade religiosa, que eram objetivos já alcançados; além disso, as comunidades religiosas, especialmente a Companhia de Jesus, começaram a ser vistas como rivais no domínio intelectual e econômico, já que tinham adquirido através dos anos grandes extensões de terreno e dinheiro por conta dos dotes e heranças deixados por seus religiosos, bens legados por civis através

por arzobispal disposición y el día siguiente domingo se celebró la fiesta de Santa Inés y estreno del templo con misa pontifical, y sermón docto y curioso del padre maestro fray Antonio de la Bandera dominicano, tío de la madre priora, y delectable música de las religiosas...”²⁰.

Entre los compositores musicales se destacaron José de Cascante y Juan de Herrera, ambos ubicados entre la segunda mitad del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII, dedicados especialmente a las obras para oficios religiosos.

El ocaso del barroco se daría paulatinamente con el advenimiento de la Casa Borbón, la cual, a diferencia que su predecesora, la Casa de Austria, plantearía un control de sus colonias a través de cambios administrativos y económicos, y dejaría de lado el apoyo a la Iglesia, ya que la población, en su mayoría mestiza, no necesitaba de las doctrinas, la unidad religiosa ya era un objetivo logrado y en cambio. Además las comunidades religiosas, especialmente la Compañía de Jesús, empezaron a verse como rivales en el dominio intelectual y económico, ya que éstas habían adquirido a través de los años grandes extensiones de terreno y dinero por cuenta de las dotes y herencias dejadas por sus religiosos, los bienes legados por civiles a través de testamentos, el arrendamiento de

21 Archivo del Monasterio de Santa Inés de Bogotá, Libro de las constituciones y elecciones. Historia de los primeros años del Convento, elecciones y visitas canónicas, Años 1667-1814, ff. 15rv.

20 Archivo del Monasterio de Santa Inés de Bogotá, Libro de las constituciones y elecciones. Historia de los primeros años del Convento, elecciones y visitas canónicas, Años 1667-1814, ff. 15rv.

Joaquín Gutiérrez, "Defensa de tesis de Don Francisco Antonio Moreno y Escandón"
[Defesa de tese de Dom Francisco Antonio Moreno e Escandón], século XVIII, 1752.
Óleo sobre tela (86 x 69 cm). Museu de Arte Colonial, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Joaquín Gutiérrez, "Defensa de tesis de Don Francisco Antonio Moreno y Escandón", siglo XVIII, 1752. Óleo sobre tela (86 x 69 cm). Museo de Arte Colonial, Bogotá. [Oscar Monsalve]



de testamentos, alugueis de lojas e a implantação de fazendas produtivas, entre outras atividades.

Laura Liliana Vargas Murcia é Mestra em Artes Plásticas com Especialização em História e Teoria da Arte (Universidade Nacional da Colômbia, 2002). Membro do grupo de pesquisa sobre Estudos Históricos e Artísticos de Bens Culturais, sob a direção da arquiteta María del Pilar López, diretora do Instituto de Investigações Estéticas da Universidade Nacional da Colômbia. Trabalhou em projetos no Instituto Colombiano de Antropologia (ICANH) no Museu de Arte Colonial e no Museu Igreja Santa Clara do Ministério de Cultura da Colômbia e é autora de mais de dez obras e artigos sobre arte religiosa.

tiendas, la implantación de haciendas productivas, entre otras actividades.

Laura Liliana Murcia es Maestra en Artes Plásticas con Profundización en Historia y Teoría del Arte (Universidad Nacional de Colombia, 2002). Miembro del grupo de investigación sobre Estudios históricos y artísticos de bienes culturales, bajo la dirección de la arquitecta María del Pilar López, directora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. Ha trabajado en proyectos en el Instituto Colombiano de Antropología ICANH, Museo de Arte Colonial y Museo Iglesia Santa Clara del Ministerio de Cultura de Colombia y es autora de más de diez obras y artículos sobre arte religiosa.

Anônimo, vista de uma *capilla posa*¹, Praça da Igreja São João Batista de Sutatausa, século XVII. Alvenaria. [Oscar Monsalve]

Anónimo, vista de una *capilla posa*, Plaza de la Iglesia San Juan Bautista de Sutatausa, siglo XVII. Mampostería. [Oscar Monsalve]

¹ Solução arquitetônica que consiste em quatro construções quadrangulares abobadadas, localizadas nos extremos do átrio, na parte exterior dos mesmos. (N.T.)



Anônimo (Irmão leigo), fachada da Igreja de São Pedro Claver, Cartagena, século XVIII. Pedra. [Oscar Monsalve]

Anónimo (Hermano lego), fachada de la Iglesia de San Pedro Claver, Cartagena, siglo XVIII. Piedra. [Oscar Monsalve]





Anónimo, "El Señor de la Humildad" [O Senhor da Humildade], século XVII. Talha em madeira dourada e policromada (155 x 40 x 60 cm). Museu Iglesia Santa Clara, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Anónimo, "El Señor de la Humildad", siglo XVII. Talla en madera dorada y policromada (155 x 40 x 60 cm). Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá. [Oscar Monsalve]



Oficina do Mestre de Santa Inés de Montepulciano, "Levitación mística de Santa Inés de Montepulciano" [Levitação mística de Santa Inés de Montepulciano], século XVIII, 1775-1776. Óleo sobre tela (231 x 160 cm). Coleção particular, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Taller del Maestro de Santa Inés de Montepulciano, "Levitación mística de Santa Inés de Montepulciano", siglo XVIII, 1775-1776. Óleo sobre tela (231 x 160 cm). Colección particular, Bogotá. [Oscar Monsalve]





Gaspar de Figueroa (atribuído), "Virgen María, Niño Jesús, Santa Ana y San Joaquín" [Virgem Maria, Menino Jesus, Santa Ana e São Joaquim], século XVII. Óleo sobre tela (171 x 141 cm). Museu de Arte Colonial, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Gaspar de Figueroa (atribuído), "Virgen María, Niño Jesús, Santa Ana y San Joaquín", siglo XVII. Óleo sobre tela (171 x 141 cm). Museu de Arte Colonial, Bogotá. [Oscar Monsalve]

Anónimo, Naveta, século XVIII. Prata martelada e lavrada (15 x 22 x 11 cm). Arquidiocese de Bogotá. [Oscar Monsalve]

Anónimo, Naveta, siglo XVIII. Plata martillada y labrada (15 x 22 x 11 cm). Arquidiócesis de Bogotá. [Oscar Monsalve]



Anónimo, fachada da Capela do Sacrário, Bogotá, século XVII. Pedra lavrada. [Oscar Monsalve]

Anónimo, fachada de la Capilla del Sagrario, Bogotá, siglo XVII. Piedra labrada. [Oscar Monsalve]





EQUADOR

Ecuador

Dionisio Alcedo y Herrera, Planta de Quito, 1734. Tinta e aquarela sobre papel (56,7 x 83,1 cm). Arquivo Geral de Índias, Sevilla. AGI. A cidade de São Francisco de Quito foi fundada por Sebastián de Benalcázar em 6 de dezembro de 1534.

Dionisio Alcedo y Herrera, Plano de Quito, 1734. Tinta y acuarela sobre papel (56,7 x 83,1 cm). Archivo General de Indias, Sevilla. AGI. La ciudad de San Francisco de Quito fue fundada por Sebastián de Benalcázar el 6 de diciembre de 1534.



ARTE BARROCA NA ANTIGA AUDIENCIA DE QUITO

ALFONSO ORTIZ CRESPO

GENERALIDADES

A pesar de Quito, a capital mais antiga da América do Sul, não ter obtido a hierarquia de vice-reinado, ao longo da dominação espanhola a atual capital do Equador funcionou como um ponto de concentração do poder religioso, da administração política e da atividade de obras. Os excedentes, gerados por esta última atividade, bem como pela comercialização de tecidos, foram investidos especialmente em suntuosas igrejas, amplos conventos, rica ornamentação e, em geral, em uma variada produção artística, sustentada por numerosos construtores particulares e a cargo de reconhecidos mestres.

A precoce visão do Frei Jodoco Rique, fundador em 1536 do convento franciscano de Quito, levou o ensino das artes aos indígenas - Rique estava persuadido de que os espanhóis não praticariam seus ofícios nestas novas terras. Assim sendo, a mão de obra local, muito hábil por tradição, foi colocada a serviço da grande empresa evangelizadora. Índios e mestiços foram os grandes artífices, concorrendo também arquitetos e artistas europeus, de formação mais acadêmica e que imprimiam um caráter mais culto às obras.

ARTE BARROCO EN LA ANTIGUA AUDIENCIA DE QUITO

ALFONSO ORTIZ CRESPO

GENERALIDADES

A pesar de que Quito, la capital más antigua de Sudamérica, no obtuvo la jerarquía del virreinato, fue a lo largo de la dominación española, un punto importante que concentró el poder religioso, la administración política y la actividad obrajera. Los excedentes, generados por esta actividad y la comercialización de paños y bayetas, se invirtieron especialmente en suntuosas iglesias, amplos conventos, rica ornamentación y en general, en una variada producción artística, sostenida por numerosos obradores particulares, a cargo de reconocidos maestros.

La precoz visión de fray Jodoco Rique, quien estableció el convento franciscano de Quito en 1536, llevó a la enseñanza de las artes a los indígenas, pues estaba persuadido de que los españoles no practicarían sus oficios en estas nuevas tierras. Así, esta mano de obra, muy hábil por tradición, fue puesta al servicio de la gran empresa evangelizadora. Indios y mestizos fueron los grandes artífices, concurriendo también arquitectos y artistas europeos, con una formación más académica, impregnando un carácter más culto a las obras.

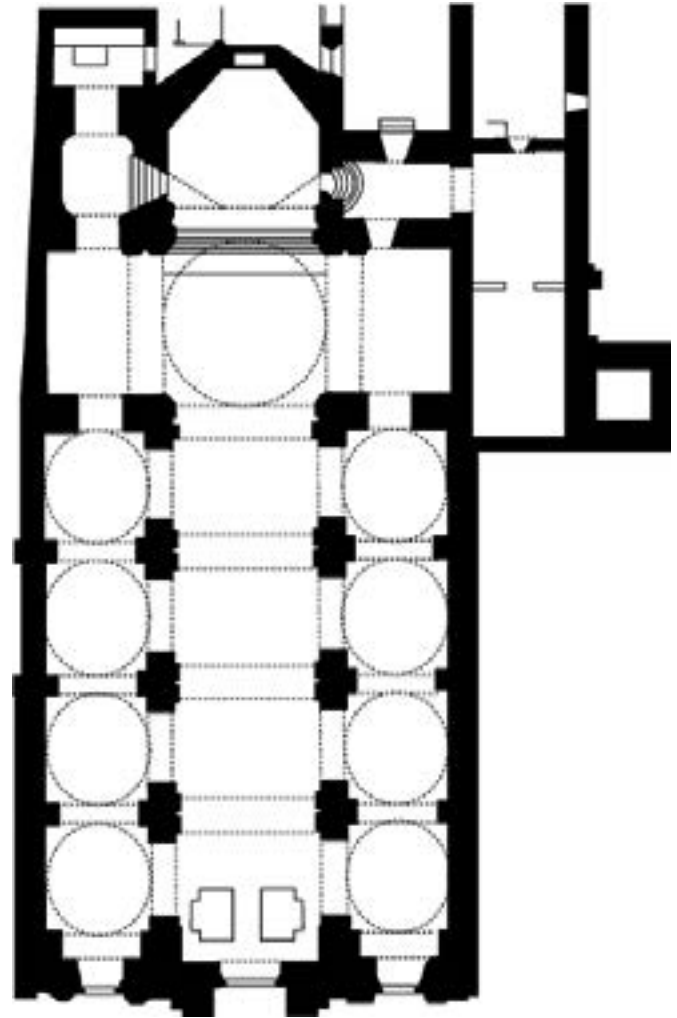
Companhia de Jesus. Embora a construção do templo dos jesuítas em Quito tenha sido prolongada (1605-1765), ele mantém uma grande unidade estilística por causa do uso contínuo do estilo barroco. Interior da igreja. [Christoph Hirtz]

Compañía de Jesús. A pesar de su larga construcción (1605-1765), el templo de los jesuitas en Quito mantiene una gran unidad estilística por el uso continuado del estilo barroco. Interior de la iglesia. [Christoph Hirtz]



Planta da igreja da Companhia de Jesus em Quito.

Planta de la iglesia de la Compañía de Jesús en Quito.



Nos primeiros 50 anos de vida da cidade, as principais comunidades religiosas se assentaram na nova urbe, ocupando as melhores posições. Construíram seus templos e conventos, transformando Quito em um grande canteiro de obras. No início do século XVI a cidade tinha mais de 16 estabelecimentos religiosos, incluindo as paróquias, para uma população que com certeza não ultrapassava os 5.000 habitantes. Mais tarde a cidade passaria a ser um vigoroso centro de divulgação cultural, com escolas, colégios e universidades.

SOBRE A ARQUITETURA RELIGIOSA DE QUITO

As obras arquitetônicas demoraram a ser concluídas, porque os elementos para sua realização (econômicos, técnicos, materiais e humanos) nem sempre estavam disponíveis. Esta situação era agravada muitas vezes por obstáculos legais e por controvérsias, assim como pela intensa atividade sísmica suportada pela cidade - o que levou à disseminação de estruturas arquitetônicas mais baixas, de grandes massas e simétricas, criando assim um padrão estrutural que funcionou para a região. Também não é possível falar de obras com estilos únicos, já que os prédios encontrados englobam, em muitos casos, desde formas mudéjares¹ a maneiristas, barrocas e neoclássicas.

As obras iniciadas no século XVI e continuadas no XVII

¹ Referência à arte mudéjar, de influência hispano-muçulmana (N.T.).

En los primeros 50 años de vida de la ciudad, las principales comunidades religiosas se asentaron en la nueva urbe, logrando las mejores ubicaciones. Construyeron sus templos y conventos, convirtiendo a Quito en una gran cantera de trabajo. Para inicios del siglo XVI la ciudad tenía más de 16 establecimientos religiosos, incluidas las parroquias, para una población que seguramente no superaba los cinco mil habitantes. Más tarde la ciudad sería un vigoroso centro de difusión cultural, con escuelas, colegios y universidades.

SOBRE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE QUITO

Las obras arquitectónicas demoraron en concluirse, pues que los factores que concurrían en su realización (económicos, técnicos, materiales, humanos: obreros y arquitectos, etc.) no siempre estaban disponibles. Esta situación se veía agravada muchas veces por obstáculos legales y controversias, así como por la intensa actividad sísmica que soportaba la ciudad, lo que llevó a disponer de estructuras más bajas, de grandes masas y simétricas, creando así, un patrón estructural que funcionó para la región. Por lo mencionado, tampoco es posible hablar de obras con estilos únicos, pues lo que ha permanecido fusiona en muchos casos, desde formas mudéjares, a manieristas, barrocas y neoclásicas.

Las obras iniciadas en el siglo XVI y continuadas en el XVII,



caracterizam-se pelo seu mudejarismo: naves alongadas e compartimentadas, com arcos pontiagudos e estruturas de pares e nós, com cobertura de laço. O templo da Companhia de Jesus posiciona-se cronologicamente na metade do processo de construção da arquitetura monumental de Quito e marca uma mudança conceitual, já que as obras seguintes levaram o selo barroco: arcos de meio ponto, abóbadas de canhão corrido, cúpulas de meia laranja sobre tambor e uma rica decoração interior. O neoclassicismo chegou tarde e se limitou a contados elementos.

A IGREJA DA COMPANHIA DE JESUS

A estrutura geral da igreja da Companhia foi concluída em não mais de meio século. O longo processo construtivo (1605–1765) ocorreu fundamentalmente devido aos complementos decorativos interiores e à elaboração da fachada. No entanto, apesar da amplitude da obra, nela podemos perceber, como em nenhum outro templo de Quito, o espírito barroco.

Sua planta é regular, em cruz latina com capelas laterais cobertas por pequenas cúpulas e unidas entre si por uma sucessão de arcos de meio ponto. A nave está coberta por uma abóbada de canhão corrido com lunetas e arcos duplos, o cruzeiro é abrigado por uma cúpula de meia laranja sobre tambor e o presbitério com uma cúpula oitavada.

Iniciada em 1605, com desenhos trazidos de Roma, a obra

se caracterizam por su mudejarismo: naves alargadas y compartimentadas, con arcos apuntados y estructuras de par y nudillo, con cubiertas de lazo. El templo de la Compañía de Jesús, se ubica cronológicamente en la mitad del proceso constructivo de la arquitectura monumental de Quito y marca un cambio conceptual, pues las siguientes obras llevarán el sello barroco: arcos de medio punto, bóvedas de cañón corrido, cúpulas de media naranja sobre tambor y una rica decoración interior. El neoclassicismo llegará tarde, y se limitará a contados elementos.

LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

La estructura general de la iglesia de la Compañía estuvo concluida en algo más de medio siglo. El largo proceso constructivo (1605–1765), se debió fundamentalmente a los complementos decorativos interiores y a la elaboración de la fachada. Sin embargo, a pesar de lo dilatado de la obra, en ella se recoge como en ningún otro templo en Quito, el espíritu barroco.

Su planta es regular, de cruz latina con capillas laterales cubiertas por cupulines y unidas entre sí por una sucesión de arcos de medio punto. La nave está cubierta con bóveda de cañón corrido con lunetos y arcos fajones dobles, el crucero abrigado por una cúpula de media naranja sobre tambor, y el presbiterio, con una cúpula ochavada, de paños.

Pela primeira vez em Quito, no templo da Companhia de Jesus, foi usada abóbada de canhão corrido para cobrir a nave de um templo, assim como uma cúpula de meia laranja sobre tambor, no cruzeiro. [Christoph Hirtz]

Por primera vez en Quito, en el templo de la Compañía de Jesús, se usó bóveda de cañón corrido para cubrir la nave de un templo, así como una cúpula de media naranja sobre tambor, en el crucero. [Christoph Hirtz]



Detalhe da fachada da igreja da Companhia de Jesus, 1722-1725. O uso de colunas salomônicas, tanto na fachada quanto nos retábulos interiores, com variações como as báquicas, caracteriza o templo dos jesuítas em Quito. [Christoph Hirtz]

Detalle de la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús, 1722-1725. El uso de columnas salomónicas, tanto en la fachada como en los retablos interiores, con variantes como las báquicas, caracterizan al templo quiteño de los jesuitas. [Christoph Hirtz]



inconclusa abre-se para culto em 1613. Em 1636, chega a Quito Marcos Guerra, arquiteto e religioso napolitano. Sua obra consistiu em cobrir definitivamente a nave com uma abóbada de canhão corrido, levantar as cúpulas do cruzeiro e do presbitério, e já que era escultor, confeccionar alguns retábulos e imagens, que não subsistiram aos anos. Em 1722, o Padre Leonardo Deubler iniciou a construção da fachada, com planos que entravam e saíam e colunas salomônicas. No segundo terço do século XVIII foram confeccionados os retábulos, e em 1760 Venâncio Gandolfi reiniciou a fachada, depois de 35 anos de interrupção, concluindo-a em 1765. Em 1767 os jesuítas abandonaram Quito, quando ocorreu a expulsão geral dos territórios dominados pela Espanha.

A concepção espacial barroca foi reinterpretada e adaptada ao local. O templo foi pensado para uma sociedade específica: andina, mestiça e indígena, com uma religiosidade e sensibilidade próprias. A contribuição da hábil mão de obra local foi decisiva para possibilitar plasmar com maestria os modelos gerados pelos arquitetos que se sucederam no decorrer de um século e meio.

A perspectiva converge para o altar-mor; a decoração farta e exuberante com motivos geométricos de origem mudéjar desprende-se de sua base de sustentação e é enriquecida pelos jogos de luzes e sombras, perdendo-se de vista a maciça estrutura das paredes. O dinamismo das espirais das colunas

Iniciada em 1605, com dibujos traídos de Roma, la obra inconclusa se abre al culto en 1613. En 1636 llega a Quito Marcos Guerra, arquitecto y coadjutor napolitano. Su obra consistió en cubrir de manera definitiva la nave con bóveda de cañón corrido, levantar las cúpulas del crucero y del presbiterio, y ya que era escultor, realizar algunos retablos e imágenes, que no subsistieron. En 1722 el P. Leonardo Deubler inició la fachada, con planos entrantes y salientes y columnas salomónicas. En el tercio medio del siglo XVIII se realizaron los retablos, y en 1760 reinicia la fachada el H. Venancio Gandolfi, después de 35 años de suspensión, concluyéndola en 1765. En 1767 los jesuitas abandonaron Quito, cuando ocurre la expulsión general de los territorios dominados por España.

La concepción espacial barroca, fue reinterpretada y adaptada a lo local. El templo fue pensado para una sociedad específica: andina, mestiza e indígena, con una religiosidad y sensibilidad propia. La contribución de la hábil mano de obra local fue decisiva, pudiéndose plasmar con maestría los modelos generados por los arquitectos que se sucedieron a lo largo de un siglo y medio.

La convergencia de la perspectiva hacia el altar mayor, la decoración profusa y exuberante con motivos geométricos de origen mudéjar, se desprende de su base de sustentación y se enriquece por los juegos de luces y sombras, perdiéndose de vista la masiva estructura muraría. El dinamismo de las

"Profeta Daniel", início do século XVIII. Óleo sobre tela (204 x 127 cm). Igreja da Companhia de Jesus. A série dos profetas, que adornam as pilastras, é composta por 16 telas atribuídas ao pintor Nicolás Javier Goribar (1666–1740?). [Christoph Hirtz]

"Profeta Daniel", inicios del siglo XVIII. Óleo sobre tela (204 x 127 cm). Iglesia de la Compañía de Jesús. La serie de los profetas, que adornan las pilastras, está compuesta de 16 lienzos atribuidos al pintor Nicolás Javier Goribar (1666–1740?). [Christoph Hirtz]



Meados do século XVII. Óleo sobre tela (216 x 158 cm). Guápulo. A veneração da Imaculada Conceição de Maria foi muito difundida em Quito, tanto pelos franciscanos quanto pelos jesuítas, como é testemunhado nesta imagem da Imaculada Conceição com Filipe IV e Alexandre VI, atribuída a Miguel de Santiago. [Christoph Hirtz]

Mediados del siglo XVII. Óleo sobre tela (216 x 158 cm). Guápulo. La veneración a la Inmaculada Concepción de María fue muy extendida en Quito, tanto por los franciscanos, como por los jesuitas, como testimonia esta imagen de la Inmaculada Concepción con Felipe IV y Alejandro VI, atribuida a Miguel de Santiago. [Christoph Hirtz]



salomônicas, os tímpanos rompidos e a teatralidade do espaço fizeram com que este templo fosse transformado em um exemplo a ser seguido.

O SANTUÁRIO DE GUÁPULO

O santuário de Guápulo foi iniciado poucos anos antes da metade do século XVII, em substituição ao templo primitivo, provavelmente construído no final do século anterior. Deve ter sido concluído aproximadamente no ano de 1685, depois que o padre José de Herrera y Cevallos conseguiu reunir os melhores artistas da época em torno desta obra, destacando-se o Frei Antônio Rodríguez no desenho arquitetônico.

A planta da igreja é uma cruz latina, acentuada pela ausência de capelas laterais. Depois da cabeceira está o camarim da Virgem e junto a ele, a sacristia. Existe uma grande semelhança com a igreja dos jesuítas, já que a nave é igualmente coberta por uma abóbada de canhão corrido, no cruzeiro levanta-se uma cúpula de meia lanterna sobre tambor e, em geral, ambas as obras se assemelham em suas proporções volumétricas.

espirales de las columnas salomónicas, los tímpanos rotos y la teatralidad del espacio, hicieron que este templo se convirtiera en un ejemplo a seguir.

EL SANTUARIO DE GUÁPULO

El santuario de Guápulo se inició pocos años antes de la mitad del siglo XVII, en reemplazo del primitivo, probablemente construido a finales del siglo anterior. Debió concluirse alrededor de 1685, después de que el cura José de Herrera y Cevallos lograra reunir a los mejores artistas de la época en torno a esta obra, destacándose fray Antonio Rodríguez en el diseño arquitectónico.

La planta de la iglesia es de cruz latina, acentuada por la ausencia de capillas laterales. Tras el testero se encuentra el camarín de la Virgen y junto a él, la sacristía. Hay gran semejanza con la iglesia de los jesuitas, pues igualmente la nave se cubre con bóveda de cañón corrido, en el crucero se levanta una cúpula de media naranja sobre tambor, y en general, en sus proporciones volumétricas.

Sacrário. A estreiteza do terreno disponível para construir obrigou a edificar uma Igreja do Sacrário estreita. Isso mais a presença inusual de um arco entre o cruzeiro e o presbitério produzem a centralidade da cúpula levantada sobre o cruzeiro. [Alfonso Ortiz Crespo]

Sagrario. La estrechez del terreno disponible para construir, obligó a un corto desarrollo de la Iglesia del Sagrario. Esto, y la presencia inusual de un arco entre el crucero y el presbiterio, producen la centralidad de la cúpula levantada sobre el crucero. [Alfonso Ortiz Crespo]



O SACRÁRIO

Este templo, destinado ao culto permanente da Eucaristia, como é tradicional, foi construído anexo à Catedral. O arquiteto alicantino José Jaime Ortiz iniciou a obra no final do século XVII. Com uma planta regular, sua configuração não se ajusta à tradicional cruz latina, já que o comprimento do transepto é praticamente igual ao da nave, incluindo o cruzeiro, produzindo assim uma cruz de braços quase iguais.

As limitações do terreno, entre a Catedral e uma profunda ruptura, obrigaram a adotar criativas soluções espaciais e construtivas, com uma planta compacta, projetada para a parte interior do templo, proporcionando a imediata visão da cúpula de meia laranja do cruzeiro, de grandes dimensões, decorada com pintura mural. Destaca-se também o magnífico biombo (divisória) confeccionado por Bernardo Legarda em 1746 e a dinâmica sucessão de abóbadas e cúpulas que dinamizam o espaço arquitetônico.

A BASÍLICA DE “LA MERCED”

O templo de La Merced é onde podemos observar uma maior influência espacial da igreja jesuítica. Iniciada em 1701 por José Jaime Ortiz, a nova igreja foi erguida em substituição à velha, deteriorada pelos abalos sísmicos. A obra avançou até a prematura morte de Ortiz em 1707, e sua consagração demorou mais 30 anos.

Sacrário. Para construir o templo do Sacrário sobre o aterro de um barranco, o arquiteto José Jaime Ortiz (1654?-1707) teve que buscar soluções técnicas custosas. A fachada foi iniciada em 1699 e terminada em 1706 sob a vigilância de Gabriel de Escorza Escalante, nomeado “mordomo da canteira e da portada”. [Christoph Hirtz]

Sagrario. Al construirse el templo del Sagrario sobre el relleno de una profunda quebrada, el arquitecto José Jaime Ortiz (1654?-1707) debió ingeniar soluciones técnicas costosas. La fachada se inició en 1699 y se terminó en 1706 bajo la vigilancia de Gabriel de Escorza Escalante, nombrado “mayordomo de la cantera y de la portada”. [Christoph Hirtz]



EL SAGRARIO

Este templo, destinado al culto permanente de la Eucaristía, como es tradicional fue construido anexo a la Catedral. Inició la obra a finales del siglo XVII el arquitecto alicantino José Jaime Ortiz. De planta regular, su configuración no se ajusta a la tradicional cruz latina, ya que la longitud del transepto es prácticamente igual a la de la nave, incluyendo el crucero, produciéndose una cruz de brazos casi iguales.

Las limitaciones del terreno, entre la Catedral y una profunda quebrada, obligaron a creativas soluciones espaciales y constructivas, con una planta compacta, notoria al interior del templo, pues se tiene la inmediata visión de la cúpula de media naranja del crucero, de grandes dimensiones, decorada con pintura mural. Se destaca también la magnífica mampara, hechura de Bernardo Legarda en 1746, y la dinámica sucesión de bóvedas y cúpulas que dinamizan el espacio arquitectónico.

LA BASÍLICA DE LA MERCED

En donde se observa una mayor influencia espacial de la iglesia jesuítica es en el templo de la Merced. Iniciada en 1701 por José Jaime Ortiz, la nueva iglesia se levantó en reemplazo de la vieja, deteriorada por los sismos. La obra avanzó hasta su prematura muerte en 1707, demorando su consagración 30 años más.

A Mercé. A chamada "Celda del Provincial" [Cela do Provincial] foi integralmente pintada à têmpera no fim do século XVIII, provavelmente por Manuel de Samaniego e sua oficina. Trata-se de uma câmara e uma recâmara, cheia de pinturas decorativas, figurativas e geométricas que cobrem os muros, com óvalos que encerram imagens religiosas. [Christoph Hirtz]

La Merced. La llamada "Celda del Provincial", está íntegramente pintada al temple a fines del siglo XVIII, probablemente por Manuel de Samaniego y su taller. Se trata de una cámara y una recámara, llena de pinturas decorativas, figurativas y geométricas que llenan las paredes, con óvalos que encierran imágenes religiosas. [Christoph Hirtz]



Sua planta é na forma de cruz latina e suas proporções gerais são similares ao modelo jesuítico. As diferenças se radicam no sentido e na importância dos acessos, por causa de sua diferente implantação: "La Merced" carece de um frontispício monumental como o da Companhia. Possui um pórtico que se alonga no comprimento da nave, para acolher o coro para as orações da comunidade. As limitações econômicas vetaram o uso do dourado nas superfícies, restando apenas relevos em gesso, pintados. Também foram copiados dos jesuítas os retábulos do transepto, executados com poucas variações.

A CAPELA DA VIRGEM DO ROSÁRIO

No segundo terço do século XVIII, a confraria do Rosário resolveu construir sua capela, anexa ao templo de São Domingos. As condições impostas pelo Conselho, de que não interrompesse a passagem para o bairro de La Loma Grande, obrigou parte desta construção a ser erguida sobre um robusto arco.

A capela é construída contendo dois espaços sucessivos de planta quadrada e tamanho similar, cobertos por cúpulas de base octogonal e superfície definida. Separados por um grande arco de meio ponto, diferenciam-se pelo acentuado desnível entre os pisos, sendo o mais alto o presbitério, já que se encontra sobre o arco. O resultado é uma sucessão de espaços que em planos ascendentes

Su planta de cruz latina y las proporciones generales son similares al modelo. Las diferencias radican en el sentido e importancia de los accesos, obligados por su diferente implantación, careciendo la Merced de un frontispicio monumental como el de la Compañía. Posee un pórtico más en la longitud de la nave, para dar cabida al coro para el rezo en comunidad. Las limitaciones económicas impidieron a los mercedarios el dorado de las superficies, quedando solo relieves en yeso, pintados. Copiaron también de los jesuitas los retablos del transepto, y los ejecutaron con pocas variaciones.

LA CAPILLA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

En el tercio medio del siglo XVIII, la cofradía del Rosario resolvió la construcción de su capilla, adjunta al templo de Santo Domingo. Las condicionantes impuestas por el Cabildo, para que ésta no interrumpiera el paso al barrio de la Loma Grande, obligó a que parte de ésta se levantara sobre un robusto arco.

La capilla se resuelve con dos espacios sucesivos de planta cuadrada y similar tamaño, cubiertos por cúpulas de base octogonal, de paños. Separados por un gran arco de medio punto, se diferencian por el fuerte desnivel entre los pisos, más alto el presbiterio, pues se encuentra sobre el arco. El resultado es la sucesión de espacios que en planos ascendentes concluyen en



terminam no retábulo principal, integralmente dourado. Os retábulos laterais, dois na parte de cima e dois na nave, estão ricamente talhados e decorados com molduras douradas sobre fundo vermelho vivo. Esta peculiar decoração contribui para dinamizar o espaço interno e a luz, desde as lanternas das cúpulas e as janelas laterais do presbitério, criando uma atmosfera teatral.

A capela, erguida em um encontro de ruas que depois se abrem em direção à Praça de São Domingos, tem uma grande presença urbana, com o amplo arco e as cúpulas recobertas de pequenos cacos de telha, contribuindo com sua complexidade espacial para estabelecer o espírito barroco da cidade.

A CAPELA DE SÃO JOSÉ DE EL TEJAR

Construída na metade do século XVIII, esta capela tem um manejo mais livre no que diz respeito às formas e ao espaço arquitetônico. Trata-se de uma planta centralizada, com um amplo cruzeiro octogonal do qual partem quatro braços em cruz, três curtos e outro um pouco mais longo, que originalmente continha no meio do seu caminho o retábulo-mor. O espaço traseiro foi disposto como sacristia; no braço oposto estava a entrada. Esta capela logo seria integrada à igreja da *recoleta mercedaria*, construída meio século depois, quando seria modificada a posição do altar-mor.

el retablo principal, íntegramente dorado. Los retablos laterales, dos arriba y dos en la nave, están ricamente tallados y decorados con molduras doradas sobre fondo bermellón. Esta peculiar decoración contribuye a dinamizar el espacio interior, y la luz, desde las linternas de las cúpulas y las ventanas laterales del presbiterio, crea una atmósfera teatral.

La capilla, levantada en un encuentro de vías, que luego se abren hacia la plaza de santo Domingo, tiene una gran presencia urbana, con el amplio arco y las cúpulas recubiertas de tejuelos, aportando con su complejidad espacial al espíritu barroco de la ciudad.

CAPILLA DE SAN JOSÉ DE EL TEJAR

Construida a mediados del siglo XVIII, esta capilla tiene un manejo más libre de las formas y el espacio arquitectónico. Se trata de una planta centralizada, con un amplio crucero octogonal, de donde parten cuatro brazos en cruz, tres cortos y uno algo más largo, que contenía originalmente a medio camino el retablo mayor, disponiéndose el espacio trasero como sacristía; en el brazo opuesto estaba el ingreso. Esta capilla luego se integraría a la iglesia de la *recoleta mercedaria*, construida medio siglo después, y se cambiaría la posición del altar mayor.

Al fondo de cada brazo corto se encuentran retablos dorados y en el ochave, retablos menores, acompañados los del sur con

São Domingos. As reformas introduzidas pelos dominicanos italianos desde 1870, visando retornar ao essencial do culto, tentaram diminuir os elementos formais, rejeitando com ímpetu o espírito barroco herdado do século XVIII. Felizmente, a capela do Rosário não foi afetada por esta política iconoclasta. [Christoph Hirtz]

Santo Domingo. Las reformas introducidas por los dominicos italianos desde 1870, en su afán de regresar a lo esencial del culto, buscaron disminuir los elementos formales, rechazando con ímpetu el espíritu barroco legado por el siglo XVIII. Por fortuna, la capilla del Rosario se salvó de esta política iconoclasta. [Christoph Hirtz]

São Francisco. O anonimato é a regra geral na arte colonial de Quito; porém, a Imaculada de Legarda é uma das poucas obras assinadas e datadas, com legendas manuscritas nos tarugos das mãos da imagem: "Bernardo Legarda" (esquerda) e "terminada em 7 de dezembro do ano de 734" (direita). [Christoph Hirtz]

San Francisco. El anonimato es regla general en el arte quiteño colonial, sin embargo, la Inmaculada de Legarda es de las pocas obras firmadas y fechadas, con leyendas manuscritas en los tarugos de las manos de la imagen: "Bernardo Legarda" (izquierda) y "se acabó en 7 de diciembre del año de 734" (derecha). [Christoph Hirtz]



No fundo de cada braço curto há retábulos e no oitavado, retábulos menores; os do lado sul são acompanhados por tribunas para músicos, com numerosos detalhes entalhados e dourados sobre fundo vermelho vivo. Apesar de a capela ter sido despojada de sua decoração original, o espaço apresenta grande dinamismo.

OUTROS ELEMENTOS

No templo de São Francisco, erguido no século XVI, combinam-se formas maneiristas em sua fachada e átrio, com armações de laço mudéjar nas coberturas. No entanto, ao iniciar ao segundo terço do século XVIII, os franciscanos fizeram mudanças no seu interior ao inserir no retábulo-mor um nicho com espelhos, para acondicionar a imagem de vulto da Imaculada Conceição confeccionada por Bernardo Legarda em 1734.

Com o terremoto de 1755, a cobertura da nave ruiu e foi substituída por uma nova em artesanato barroco, concluída em 1770. Ao que parece a ocasião foi aproveitada para modernizar a igreja, cobrindo a antiga decoração mural com elementos decorativos tallados, vasos e molduras douradas e policromadas. Mais adiante, em 1796, 12 apóstolos entalhados foram colocados no retábulo principal. Estas figuras participavam de uma cerimônia teatral quando ocorria a festa da Ascensão, rodeando a figura de Cristo, que com uma tramoia era içada para o Céu.

tribunas para músicos, con numerosos detalles tallados y dorados sobre fondo bermellón. A pesar de que la capilla fue despojada de su decoración original, el espacio tiene un gran dinamismo.

OTROS ELEMENTOS

En el templo de San Francisco, levantado en el siglo XVI, se combinaron formas manieristas en su fachada y atrio, con armaduras de lazo mudéjar en las cubiertas. Sin embargo, al iniciar el segundo tercio del siglo XVIII los franciscanos emprendieron cambios en el interior, al insertar en el retablo mayor un nicho con espejos, para la imagen de bulto de la Inmaculada Concepción realizada por Bernardo Legarda en 1734.

Con el terremoto de 1755, se desplomó la cubierta de la nave, reemplazada por una nueva, con artesanado barroco, concluida en 1770. Al parecer se aprovechó la ocasión para modernizar la iglesia, cubriéndose la antigua decoración mural con elementos decorativos tallados con jarrones y molduras doradas y policromadas. Más adelante, en 1796, se mandaron a tallar los doce apóstoles para el retablo principal, figuras que participaban en una teatral ceremonia, cuando en la fiesta de la Ascensión rodeaban a la figura de Cristo, que con una tramoya se elevaba al Cielo.

Al extremo sur del conjunto franciscano se alza la pequeña capilla de Cantuña, donde se utiliza una sorprendente bóveda con

Cantuña. Embora a devoção às Dores de Maria viesse de antanho, a capela de Cantuña, dedicada a esta invocação, teve que ser reconstruída no segundo terço do século XVIII. [Christoph Hirtz]

Cantuña. Si bien la devoción a los Dolores de María venía de antaño, la capilla de Cantuña, dedicada a esta advocación, debió reconstruirse en el tercio medio del siglo XVIII. [Christoph Hirtz]



No extremo sul do conjunto franciscano ergue-se a pequena capela de Cantuña, na qual se vê uma surpreendente abóbada com lunetas bastante pronunciadas, formadas por arcos de dupla curvatura. Os pequenos retábulos inseridos nos arcos e o magnífico retábulo principal imprimem à construção grande movimento.

O monastério de Santa Clara, fundado em 1596, conserva uma singular igreja erguida pelo franciscano espanhol Antonio Rodríguez, no meio do século XVII. Com adições posteriores, provocadas pelos reparos dos danos causados por abalos sísmicos, sua planta é retangular com três naves, apresentando capelas laterais cobertas com abóbadas em forma de cofre, uma abóbada de superfície definida antes do presbitério e uma nave central de cúpula retangular alongada, bem como abóbadas e cúpulas que se lançam ao exterior com grande dinamismo.

O Hospital da Misericórdia foi estabelecido no ano de 1565. No início do século XVIII os irmãos da Ordem dos Betlemitas ficaram a cargo de sua manutenção, reconstruindo a igreja do hospital logo após o terremoto de 1755. Em sua planta retangular, a igreja apresenta vários retábulos barrocos inseridos entre os arcos, com molduras douradas sobre fundo vermelho. Em sua fachada trabalhada em pedra, destaca-se um elemento estranho à tradição quiteña: uma grande janela octogonal, talvez erigida à moda da cidade de Antigua, na Guatemala, localidade de origem da Ordem dos Betlemitas.

Santo Agostinho. Uma vez que a construção da igreja foi terminada, o interesse dos agostinhos se focalizou no convento, que foi adornado da melhor maneira, cobrindo os muros dos claustros com uma galeria pintada com a vida de Santo Agostinho. A série foi realizada por Miguel de Santiago e sua oficina por volta de 1656. [Christoph Hirtz]

San Agustín. Una vez concluida la construcción de la iglesia, el interés de los agustinos se centró en el convento, al cual se lo arregló de la mejor manera, cubriéndose las paredes de los claustros con una galería pintada con la vida de san Agustín. La serie fue realizada por Miguel de Santiago y su taller hacia 1656. [Christoph Hirtz]



lunetos muy pronunciados, formados por arcos de doble curvatura. Los pequeños retablos insertos en los arcos formeros y el magnífico retablo principal, imprimen un gran movimiento.

El monasterio de Santa Clara, fundado en 1596, conserva una singular iglesia levantada por el lego franciscano español Antonio Rodríguez a mediados del siglo XVII. Con añadidos posteriores, provocados por las reparaciones de los daños sísmicos, es de planta rectangular y tres naves, con capillas laterales cubiertas con bóvedas baídas, al igual que el presbiterio, una de paños antes del presbiterio, y la nave central con una cúpula rectangular alargada, bóvedas y cúpulas que se expresan al exterior con gran dinamismo.

El Hospital de la Misericordia se estableció en 1565. A inicios del siglo XVIII se hicieron cargo de su manejo los hermanos betlemitas, quienes reconstruyeron su iglesia luego después del terremoto de 1755. De planta rectangular, sin capillas, tiene varios retablos barrocos insertados entre los arcos formeros, con molduras doradas sobre fondo rojo. Destaca en su fachada labrada en piedra, un elemento extraño a la tradición quiteña: una gran ventana octogonal, que tal vez proviene de la tradición de la ciudad de Antigua en Guatemala, en donde se originó la Orden.

Bernardo Rodríguez, "El glorioso san Eloi obispo y platero portentoso en milagros, a devoción de don Visente Lopes de Soliz" [O glorioso santo Eloi bispo e prateiro portentoso em milagres, a devoção de dom Visente Lopes de Soliz], 1775. Óleo sobre tela (126 x 79 cm). Museu Nacional do Banco Central do Equador, hoje do Ministério da Cultura, Quito. [Christoph Hirtz]

Bernardo Rodríguez, "El glorioso san Eloi obispo y platero portentoso en milagros, a devoción de don Visente Lopes de Soliz", 1775. Óleo sobre tela (126 x 79 cm). Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, hoy del Ministerio de Cultura, Quito. [Christoph Hirtz]



A custódia do mosteiro de santa Catarina de Siena tem uma extraordinária haste escultórica com a imagem de São Tomás de Aquino. Meados do século XVIII. Prata dourada com pedras preciosas e pérolas (129 x 40,5 cm). [Christoph Hirtz]

La custodia del monasterio de santa Catalina de Siena, tiene un extraordinario astil escultórico con la imagen de santo Tomás de Aquino. Medios del siglo XVIII. Plata dorada con piedras preciosas y perlas (129 x 40,5 cm). [Christoph Hirtz]



A TEATRALIDADE DO CULTO

A partir do século XVII as expressões coletivas de caráter religioso foram notavelmente incrementadas, cada vez com maior conteúdo festivo: as práticas piedosas eram combinadas a corridas de touros, música, dança, fantasias, foguetes, comida e bebida. O culto aos santos padroeiros e à celebração festiva constituía um vínculo entre os mais diversos grupos sociais, quer trate-se de grêmios, confrarias, bairros ou da cidade como um todo.

As imagens tinham um papel fundamental no cenário dos templos. Ali, crucifixos articulados desciam nos braços de "santos varões" ou outras imagens subiam através de cordas e polias em direção aos céus, desaparecendo em meio a nuvens de tule e gaze, banhadas pela luz amarelada de centenas de velas e filtradas pela fumaça cheirosa do incenso e *palo santo* [pau santo]. Uma solene música embalava estes eventos, fazendo brilhar o ouro das custódias e dos retábulos e reluzir a prata de frontais, átrios, mariolas, candelabros e vasos de flores; grandes espelhos guarnecidos com molduras de prata refletiam fragmentos da cena. Os celebrantes, revestidos com esplêndidos ornamentos bordados com fios de ouro e prata, moviam-se ao compasso da solene liturgia. Nas abóbadas e cúpulas, em pilares e arcos, carregados de decorações em relevo, projetavam-se grandes sombras. De dentro dos retábulos, as imagens de tamanho natural, trabalhadas em madeira, vestidas com luxuosos trajes e amplas perucas, olhavam para os fiéis com

LA TEATRALIDAD DEL CULTO

A partir del siglo XVII se incrementaron notablemente las expresiones colectivas de carácter religioso, cada vez con mayor contenido festivo; las prácticas piadosas se combinaban con corridas de toros, música, danza, disfraces, cohetes, comida y bebida. El culto a los santos patronos y la infaltable fiesta, será el vínculo de cohesión de los diversos grupos sociales, trátense de gremios, cofradías, barrios o la ciudad entera.

Las imágenes jugaban un papel fundamental en el escenario de los templos. Allí crucifijos articulados descendían en brazos de "santos varones", u otras imágenes ascendían con cuerdas y poleas a los cielos, desapareciendo en nubes de tul y gasa, bañadas por la luz amarillenta de cientos de velas, amortiguada y filtrada por el humo oloroso del incienso y palosanto. Solemne música acompañaba estos eventos, destellaba el oro de las custodias y de los retablos, relucía la plata de frontales, atriles, mariolas, candelabros y floreros; grandes espejos guarnecidos con marcos de plata, reflejaban fragmentos del contexto. Los celebrantes, revestidos con espléndidos ornamentos, bordados con hilos de oro y plata, se movían al compás de la solenne liturgia. En las bóvedas y cúpulas, en pilastras y arcos, recargadas de decoraciones en relieve, se proyectan grandes sombras. Desde los retablos, las imágenes de tamaño natural, labradas en madera, ataviadas con lujosos trajes y amplias pelucas, miraban a los

Uma das esculturas mais delicadas da coleção franciscana é a Virgem do Carmo, obra atribuída a Bernardo Legarda. Segunda metade do século XVIII. Madeira policromada e encarnada (57 x 30 x 16 cm). [Christoph Hirtz]

Una de las esculturas más delicadas de la colección franciscana es la Virgen del Carmen, obra atribuida a Bernardo Legarda. Segunda mitad del siglo XVIII. Madera policromada y encarnada (57 x 30 x 16 cm). [Christoph Hirtz]



seus olhos de vidro, fazendo com que as pessoas sucumbissem a esta atmosfera de poder e religiosidade.

Na exteriorização do culto, em procissões por ruas e praças em datas como a Semana Santa, os passos da Paixão eram compostos por imagens realistas de enorme dramaticidade, montadas em pesados andores carregados nos ombros de penitentes. Bandas de música acompanhavam comparsas de “almas santas” ou *cucuruchos*. Também não faltavam os arcos triunfais e a arquitetura efêmera de pranchas, telas e pinturas para celebrar a chegada de um novo bispo, o onomástico do rei ou mesmo suas exéquias.

As imagens não serviam apenas para ensinar a doutrina cristã para o povo, mas também para que os habitantes mais instruídos dos povoados compreendessem alguns conceitos abstratos, explicados por seus guias espirituais. Amplas séries pictóricas da vida do fundador ou dos santos da Ordem, visíveis dentro dos conventos, ajudavam os freis a perseverar em sua vida santa.

No âmbito doméstico as imagens mudavam de escala, tornando-se mais íntimas. Não faltavam as representações de Cristo no Calvário ou do Menino Jesus para a composição do presépio de Belém, no qual foi introduzida uma infinidade de peças, representando pastores, anjinhos, Reis Magos e pessoas comuns. Com o passar do tempo, foram se acumulando nos presépios peças de diversos materiais e tamanhos.

Manuel Chili, Caspicara (atribuído), “Calvario”, século XVIII. Madeira talhada, encarnada e policromada (42 x 23 x 8 cm), Museo Nacional do Banco Central do Equador, hoje do Ministério da Cultura, Quito. [Christoph Hirtz]

Manuel Chili, Caspicara (atribuído), “Calvario”, siglo XVIII. Madera tallada, encarnada y policromada (42 x 23 x 8 cm), Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, hoy del Ministerio de Cultura, Quito. [Christoph Hirtz]



fieles con sus ojos de vidrio, quienes sucumbían en esta atmósfera de poder y religiosidad.

En la exteriorización del culto, en procesiones por calles y plazas, como en la Semana Santa, los pasos de la Pasión estaban compuestos por imágenes realistas de enorme dramatismo, montadas en pesadas andas cargadas a hombros de penitentes. Bandas de música las acompañaban y comparsas de “almas santas” o “cucuruchos”. No faltaban tampoco, los arcos triunfales y la arquitectura efímera de tablas, telas y pintura, para celebrar la llegada de un nuevo obispo, el onomástico del rey o sus exequias.

Las imágenes, no solamente servían para la enseñanza de la doctrina cristiana al pueblo, también para que los pobladores más instruidos, comprendieran ciertos conceptos abstractos, explicados por sus guías espirituales, como en los Ejercicios Espirituales. También dentro de los conventos, las amplias series pictóricas de la vida del fundador o de santos de la Orden, ayudaban a que los frailes perseveraran en su santa vida.

Para el ámbito doméstico las imágenes cambiaron de escala, volviéndose más íntimas. No faltaron las representaciones de Cristo en el Calvario o del Niño Jesús para la composición del belén, donde se introdujeron un sinfín de piezas representando pastores, angelitos, Reyes Magos, y gente común que se acercaba al portal, acumulándose con el tiempo piezas de diversos materiales y tamaños.

Anônimo, escultura de vestir, século XVIII. Madeira encarnada e policromada. Capela de Cantuña. Dramática imagem de san Pedro de Alcântara, franciscano falecido em meados do século XVI, que levou ao extremo sua vida de contemplação e ascetismo. [Christoph Hirtz]

Anônimo, escultura de vestir, siglo XVIII. Madera encarnada y policromada. Capilla de Cantuña. Dramática imagen de san Pedro de Alcántara, franciscano fallecido a mediados del siglo XVI, que llevó al extremo su vida de contemplación y ascetismo. [Christoph Hirtz]



Manuel de Samaniego (atribuido), "Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina" [Virgem do Rosário com São Domingos e Santa Catarina], fim do século XVIII. Óleo sobre tela (192 x 127 cm), Mosteiro de Santa Catarina. [Christoph Hirtz]

Manuel de Samaniego (atribuido), "Virgen del Rosario con santo Domingo y santa Catalina", finales del siglo XVIII. Óleo sobre tela (192 x 127 cm), Monasterio de Santa Catalina. [Christoph Hirtz]



A produção das oficinas quiteñas transbordou o consumo local e uma quantidade inumerável de obras artísticas começou a ser enviada para fora da região, especialmente para os mercados da Capitania Geral do Chile, de Nova Granada e da Espanha.

Alfonso Ortiz Crespo é arquiteto, especializado em conservação e restauração de monumentos. Desde 2003, trabalha como consultor de projetos editoriais do Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL).

La producción de los talleres quiteños, rebasó el consumo local, enviándose fuera de la Audiencia innumerables obras artísticas, especialmente a los mercados de la Capitanía General de Chile, de la Nueva Granada y de España.

Alfonso Ortiz Crespo es arquitecto, especialista en conservación y restauración de monumentos. Desde 2003, trabaja como consultor de proyectos editoriales del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL).

Guápulo. Seguindo os padrões espaciais da Igreja da Companhia de Jesus, o santuário de Guápulo foi construído com abóbada de canhão corrido e cúpula de meia laranja sobre o cruzeiro. [Christoph Hirtz]

Guápulo. Siguiendo los patrones espaciales de la Iglesia de la Compañía de Jesús, el santuario de Guápulo se construyó con bóveda de cañón corrido y cúpula de media naranja sobre el crucero. [Christoph Hirtz]



Sacrário. Decorada entre 1742 e 1746, a cúpula do cruzeiro tem curiosas pinturas murais, com anjos portando os símbolos da Paixão enquanto aves, flores e casas aparecem nas nervuras. [Alfonso Ortiz Crespo]

Sagrario. Decorada entre 1742 y 1746 la cúpula del crucero, lleva curiosas pinturas murales, con ángeles portando los símbolos de la Pasión, mientras que en los nervios aparecen aves, flores y casas. [Alfonso Ortiz Crespo]



Santa Clara. O templo de Santa Clara foi edificado por Frei Antonio Rodríguez a meados do século XVII com a característica disposição monacal, sem portada principal e com duas portadas laterais que se abrem em direção a uma praça. [Christoph Hirtz]

Santa Clara. El templo de Santa Clara lo edificó fray Antonio Rodríguez a mediados del siglo XVII, con la característica disposición monacal, sin portada de pies y con dos portadas laterales que se abren a una plaza. [Christoph Hirtz]



Santa Clara. A sucessão de cúpulas, abóbadas, cúpulas de acabamento e lanternas proporciona ao templo de Santa Clara uma mobilidade que se contrapõe ao rígido esquema retangular da planta. [Christoph Hirtz]

Santa Clara. La sucesión de cúpulas, bóvedas, cupulines y linternas, proporcionan al templo de Santa Clara una movilidad que se contraponen con el rígido esquema rectangular de la planta. [Christoph Hirtz]



Em uma visão das artes decorativas, é preciso mencionar a qualidade dos fabricantes de tecidos de Quito, que não só fabricavam as tecelagens para o consumo da população do vice-reinado do Peru, mas também rendas e ornamentos litúrgicos, como esta original casula chamada "dos loros", pertencente ao convento da Mercé. Século XVIII. 130 x 80 cm. [Christoph Hirtz]

En una visión de las artes decorativas, es preciso mencionar la calidad de los textiles quiteños, no solo aquellos que fabricaban los obrajes para el consumo de la población del virreinato del Perú, sino también de encajes y ornamentos litúrgicos, como esta original casulla llamada "de los loros", perteneciente al convento de la Merced. Siglo XVIII. 130 x 80 cm. [Christoph Hirtz]



Anónimo, caixa como águia bicéfala, século XVIII. Madeira entalhada, encarnada, dourada e policromada com aplicações de espelhos (185 x 94 x 45 cm, fechada; 185 x 160 x 45 cm, aberta). Mosteiro da Conceição. Móvel singular, que contém uma esfera oca enfeitada com espelhos e uma delicada talha da Imaculada Conceição. [Christoph Hirtz]

Anónimo, caja como águia bicéfala, siglo XVIII. Madera tallada, encarnada, dorada y policromada con apliques de espejos (185 x 94 x 45 cm, cerrada; 185 x 160 x 45 cm, abierta). Monasterio de la Concepción. Singular mueble, que contiene en una esfera hueca adornada con espejos y una delicada talla de la Inmaculada Concepción. [Christoph Hirtz]





As portas exteriores do Carmen Bajo são umas das melhores de Quito. Completamente entalhadas como se fossem de renda, elas têm no terço superior da chapa o escudo do bispo Diego Ladrón de Guevara, que governou a diocese entre 1702 e 1710. [Christoph Hirtz]

Las puertas exteriores del Carmen Bajo son de las mejores de Quito. Íntegramente talladas como si fueran encaje, llevan en el tercio superior de la hoja el escudo del obispo Diego Ladrón de Guevara, quien gobernó la diócesis entre 1702 y 1710. [Christoph Hirtz]



Bernardo Rodríguez, São Jerônimo, 1796. Óleo sobre tela (162 x 120 cm). Convento de Santo Agostinho. No fim do século XVIII as formas e as cores do rococó tinham triunfado amplamente em Quito. [Christoph Hirtz]

Bernardo Rodríguez, San Jerónimo, 1796. Óleo sobre tela (162 x 120 cm). Convento de San Agustín. A finales del siglo XVIII habían triunfado amplamente en Quito, las formas y el colorido rococó. [Christoph Hirtz]

Anônimo, Menino Jesus, século XVIII. Madeira entalhada e encarnada, potências de prata (20,5 x 11 x 7,5 cm). Convento de São Francisco. Algumas devoções espanholas que entraram em Quito se fixaram profundamente na população, como a composição do nascimento e a reza da novena ao Menino Jesus durante o Natal. [Christoph Hirtz]

Anónimo, Niño Jesús, siglo XVIII. Madera tallada y encarnada, potencias de plata (20,5 x 11 x 7,5 cm). Convento de San Francisco. Algunas devociones españolas que pasaron a Quito se afincaron profundamente en el pueblo, como la composición del belén y el rezo de la novena al Niño Jesús para la Navidad. [Christoph Hirtz]



Guápulo. A confraria de Nossa Senhora de Guápulo foi estabelecida em 1587, sendo venerada inicialmente uma imagem em tela, em um simples santuário. Na segunda metade do século XVII o atual templo foi construído. [Christoph Hirtz]

Guápulo. La cofradía de Nuestra Señora de Guápulo se estableció en 1587, venerándose inicialmente una imagen en lienzo, en un sencillo santuario. En la segunda mitad del siglo XVII se levantó el actual templo. [Christoph Hirtz]



Francisco Albán, 1764. Óleo sobre tela (200 x 272 cm). Palácio Arcebispal. A série de quadros pintados por Francisco Albán entre 1760 e 1764, para a casa de exercícios dos jesuítas, "com a significação dos pontos de meditação dos oito dias de exercícios", estava composta de nove telas. Este quadro, com sua moldura, foi custeado por Dom Gregorio Alvares, e Verjuste. [Christoph Hirtz]

Francisco Albán, 1764. Óleo sobre tela (200 x 272 cm). Palacio Arzobispal. La serie de cuadros pintados por Francisco Albán entre 1760 y 1764, para la casa de ejercicios de los jesuitas, "con la significación de los puntos de meditación de los ocho días de ejercicios", estaba compuesta de nueve lienzos. Este, con su moldura, los custeó, dn. Gregorio Alvares, y Verjuste. [Christoph Hirtz]



Catedral. O retábulo de Santa Ana é, segundo diferentes autores, uma restauração do fim do século XVIII, realizada por Manuel Chili, Caspicara, e nele se combinam os elementos compositivos e decorativos, com singular resultado. [Christoph Hirtz]

Catedral. El retablo de Santa Ana, es según diversos autores una restauración de finales del siglo XVIII realizada por Manuel Chili, Caspicara, y en él se apretujan los elementos compositivos y decorativos con singular resultado. [Christoph Hirtz]



Bernardo Rodríguez, "Milagro de San Antonio, predicando a los peces" [Milagre de Santo António, pregando aos peixes], fim do século XVIII. Óleo sobre tela (315 x 200 cm). Convento de São Francisco. [Christoph Hirtz]

Bernardo Rodríguez, "Milagro de San Antonio, predicando a los peces", finales del siglo XVIII. Óleo sobre tela (315 x 200 cm). Convento de San Francisco. [Christoph Hirtz]





Pedro Adrián, Atris, primeiras décadas do século XVIII. Prata gravada e cinzelada, inscrição: Adryan MfeSyD (33 x 40 x 25 cm cada um). Santuário de Nossa Senhora do Quinche. [Christoph Hirtz]

Pedro Adrián, Atriles, primeras décadas del siglo XVIII. Plata repujada y cincela, inscripción: Adryan MfeSyD (33 x 40 x 25 cm cada uno). Santuario de Nuestra Señora del Quinche. [Christoph Hirtz]



A Mercê. A Igreja da Mercê tinha que satisfazer as exigências da vida em comunidade da Ordem; portanto, embora estivesse baseada na igreja dos jesuítas, mudanças foram feitas, como a inserção de um coral amplo e a adaptação dos acessos por causa da variação na implementação. [Christoph Hirtz]

La Merced. La Iglesia de la Merced debió satisfacer las exigencias de la vida en comunidad de la Orden, por lo que, si bien está basada en la iglesia de los jesuítas, debieron hacerse ciertos cambios, como la inserción de un amplio coro, y adaptar los accesos por su implantación diferente. [Christoph Hirtz]



Infelizmente, poucos móveis civis chegaram até nossos dias. Estas camas, conservadas na fazenda La Herrería, provavelmente pertenceram a alguma família da nobreza de Quito, considerando sua elaboração fina e exagerada. Século XVIII. Madeira talhada, dourada e policromada. [Christoph Hirtz]

Desgraciadamente han llegado pocos ejemplares de mobiliario civil hasta nuestros días. Estas camas, conservadas en la hacienda La Herrería, debieron pertenecer a alguna familia de la nobleza quiteña, por su fina y recargada elaboración. Siglo XVIII. Madera tallada, dorada y policromada. [Christoph Hirtz]



Anónimo, imagen de vestir. Madeira encarnada, pedras e aplicações de prata (83 x 36 cm). Museu de Arte Colonial da Casa da Cultura Equatoriana, Quito. Esta imagem da Virgem Dolorosa permite supor que ela fazia parte de um conjunto com a imagem de Cristo defunto, jacente ou sustentado por ela. [Christoph Hirtz]

Anónimo, imagen de vestir. Madera encarnada, pedrería y apliques de plata (83 x 36 cm). Museo de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito. Esta imagen de la Virgen Dolorosa permite suponer que formaba parte de un conjunto con la imagen de Cristo difunto, yacente, o sostenido por ella. [Christoph Hirtz]





PARAGUAI

Paraguay



Atribuída ao santeiro Lovera de Villarrica, popular, Santo Cristo da azinheira entalhada (detalhe), fim do século XIX. Madeira entalhada e policromada. Museo de Arte Sacro Monseñor Juan Sinforiano Bogarín. [Fernando Allen]

Atribuída al santero Lovera de Villarrica, popular, Santo Cristo de la encina tallada (detalle), fines del siglo XIX. Madera tallada y policromada. Museo de Arte Sacro Monseñor Juan Sinforiano Bogarín. [Fernando Allen]

ARTE BARROCA NA AMÉRICA DO SUL: O CASO PARAGUAIO

OSVALDO SALERNO

INTRODUÇÃO

Buscando seguir os traços do barroco na cultura estética do Paraguai, este texto desenvolve alguns momentos da complexa interação entre os modelos europeus coloniais, especialmente barrocos, e as culturas locais, basicamente a guarani. Considerando que foi durante a Colônia e na fase de suas imediatas repercussões sobre o período independente (final do século XVI, metade do século XIX) que esse processo intercultural consegue atingir uma definição melhor, nos remetemos à etapa marcada pela cultura rural tradicional desenvolvida na Região Ocidental do Paraguai¹. Por exemplo, o período desenvolvido a partir de 1840, durante o governo dos López, não é incluído, já que durante ele foi definida a instalação do projeto do modelo cultural moderno, que supõe a emergência de um novo paradigma que se desvia do caminho barroco.

Embora o impacto do barroco tenha alcançado outras áreas², este texto privilegia dois momentos particularmente decisivos

1 A história cultural do Chaco Paraguai tem características particulares que não entram neste modelo.

2 Por exemplo, a música, a movelaria, a joalheria e, em um grau menor, a pintura.

ARTE BARROCO EN AMÉRICA DEL SUR: EL CASO PARAGUAYO

OSVALDO SALERNO

INTRODUCCIÓN

Buscando seguir los rastros del barroco en la cultura estética del Paraguay, este texto desarrolla algunos momentos de la compleja interacción entre los modelos europeos coloniales, especialmente barrocos, y las culturas locales, básicamente la guaraní. Considerando que fue durante la Colonia y el tiempo de sus inmediatas repercusiones sobre el periodo independiente (fines del s. XVI a mediados del XIX) cuando ese proceso intercultural logra una definición mejor, nos circunscribimos a la etapa marcada por la cultura rural tradicional desarrollada en la Región Occidental del Paraguay¹. Por ejemplo, el periodo desarrollado a partir de 1840, durante el gobierno de los López, no es incluido, puesto que durante el mismo se define el proyecto de instalar el modelo cultural moderno, lo que supone la emergencia de un nuevo paradigma que se desvía del camino barroco.

Aunque el impacto del barroco alcanzó otras áreas², este texto privilegia dos momentos particularmente decisivos para considerar

1 La historia cultural del Chaco Paraguayo tiene características particulares que no entran en este modelo.

2 Por ejemplo, la música, la ebanistería, la joyería y, en menor lugar, la pintura.

Oficina franciscana, Imaculada Conceição (detalhe), século XVIII, Caazapá. Talha policromada, madeira. Museu do Barro. [Fernando Allen]

Taller franciscano, Inmaculada Concepción (detalle), siglo XVIII, Caazapá. Talla policromada, madera. Museo del Barro. [Fernando Allen]



Oficina franciscana, São Francisco Solano, século XVIII, Região Oriental do Paraguai. Talha policromada, madeira. Coleção Museu do Barro. [Fernando Allen]

Taller franciscano, San Franciscano Solano, siglo XVIII, Región Oriental del Paraguay. Talla policromada, madera. Colección Museo del Barro. [Fernando Allen]



para considerar a sorte deste movimento nas terras colonizadas: a escultura em madeira, cuja influência chega até hoje, e a arquitetura provincial e missionária. Em ambos os casos enfatiza-se a cultura jesuítica, em detrimento da franciscana, já que o estilo barroco é mais bem definido na área de influência da Companhia de Jesus.

A ESCULTURA

Podemos partir do pressuposto de que a rigor no Paraguai não cabe falar de “barroco” no sentido estrito da palavra. O barroco europeu está baseado no dinamismo e no exagero das formas, assim como no apelo de efeitos dramáticos e no uso de uma retórica essencialmente teatral. Os modelos jesuíticos, a partir da chegada da Companhia em 1609, basearam-se em tendências diversas (fundamentalmente clássico-renascentistas, maneiristas e barrocas). Estas últimas chegaram ao Paraguai somente no final do século XVII³; no entanto, formam o fator decisivo do que poderia ser chamado de um estilo missionário, especialmente jesuítico, já que os franciscanos não chegaram a desenvolver essa tendência de forma sistemática. Note-se, por outro lado, que a chegada do barroco coincide com o período de auge e maior

³ Sustersic afirma que o barroco chega às missões pelas mãos de José Brasanelli, arquiteto, pintor e escultor que trabalhou nos povoados missionários desde 1692 até 1728. SUSTERSIC, Darko Bozidar. “A arte guarani das missões jesuíticas e franciscanas na Coleção de Nicolás Darío Latourrette Bo”. In: *El Barroco en el Mundo Guaraní*. op. cit., p. 54.

la suerte de este movimiento en las tierras colonizadas: la escultura en madera, cuyas secuelas llegan hasta hoy, y la arquitectura provincial y misionera. En ambos casos se enfatiza la cultura jesuítica, en detrimento de la franciscana, pues el estilo barroco se encuentra mejor definido en el área de influencia de la Compañía de Jesús.

LA ESCULTURA

Podemos partir del supuesto de que, en rigor, no cabe hablar en el Paraguay de “barroco” en sentido estricto. El barroco europeo se basa en el dinamismo y la exageración de las formas, así como en la apelación a efectos dramáticos y el empleo de una retórica esencialmente teatral. Los modelos jesuíticos, a partir de la llegada de la Compañía en 1609, se basaron en tendencias diversas (fundamentalmente clásico-renacentistas, manieristas y barrocas). Estas últimas llegaron al Paraguay recién a fines del s. XVII³, pero conforman el factor decisivo de lo que podría ser llamado un estilo misionero, especialmente jesuítico, puesto que los franciscanos no llegaron a desarrollar de manera sistemática esa tendencia. Nótese, por otra parte, que la llegada del barroco coincide con el periodo de auge y mayor desarrollo de las misiones jesuíticas (expansión demográfica

³ Sustersic afirma que el barroco llega a las misiones de la mano de José Brasanelli, arquitecto, pintor y escultor que trabajó en los pueblos misioneros desde 1692 hasta 1728. SUSTERSIC, Darko Bozidar. “El arte guaraní de las misiones jesuíticas y franciscanas en la Colección de Nicolás Darío Latourrette Bo”, en *El Barroco en el Mundo Guaraní*. op. cit., pág. 54.



desenvolvimento das missões jesuíticas (expansão demográfica e territorial, instalação de tipografias).

Pois bem, as mencionadas características do barroco poderiam ser consideradas antagônicas da estética guarani, baseada em códigos esquemáticos e abstratos e desenvolvida a partir de soluções formais sucintas, com tendências mais para a estabilidade da geometria do que para a eloquência da expressão. Sem dúvida, o equilíbrio e o comedimento constituem os pilares da sensibilidade guarani.

A radical oposição entre o exagero (*desmesura*) barroco e a temperança guarani constituiu o eixo de um conflito intercultural cuja solução, enquanto existiu, produziu resultados bastante diferentes: peças confeccionadas por mestres europeus que em parte estavam acomodadas às especificidades da sensibilidade local; formas copiadas trabalhosa e fielmente pelos indígenas catequizados (nunca coincidentes com os modelos europeus), figuras que tentavam conservar os códigos visuais guaranis encobertos nesses modelos e, por último, imagens que, impulsionadas por complicados processos de reacomodação, apropriação e negociação, conseguiram transformar-se em um fato novo em termos de criação artística.

Esta obra nova poderia ser caracterizada pela súbita interrupção da dinâmica barroca: um “esquema que resulta barroco por sua profusão, mas não pelo seu movimento”, para usar uma eficaz

y territorial, instalación de la imprenta).

Ahora bien, las citadas características del barroco podrían ser consideradas antagónicas de la estética guaraní, basada en códigos esquemáticos y abstractos y desarrollada a partir de soluciones formales sucintas, tendientes más a la estabilidad de la geometría que a la elocuencia de la expresión. Sin duda, el equilibrio y la medida constituyen pilares de la sensibilidad guaraní.

La radical oposición entre la desmesura barroca y la templanza guaraní constituyó el eje de un conflicto intercultural cuya resolución, en cuanto la hubo, produjo resultados muy diferentes: piezas realizadas por maestros europeos, acomodadas en parte a los requerimientos de la sensibilidad local; formas copiadas trabajosa y fielmente por los indígenas misionalizados (nunca coincidentes con los modelos europeos), figuras que intentaban conservar los códigos visuales guaraní solapados en tales modelos y, por último, imágenes que, impulsadas por complicados procesos de reacomodo, apropiación y negociación, lograron convertirse en un hecho nuevo en términos de creación artística.

Esta obra nueva podría ser caracterizada por el súbito detenimiento de la dinámica barroca: un “esquema que resulta barroco por su profusión pero no por su movimiento”, para usar una eficaz figura de Josefina Plá⁴. La parálisis del movimiento barroco obligó a un replanteamiento no sólo del estilo formal, sino del mismo

4 PLÁ, Josefina. *El Barroco hispano guaraní*. Asunción: Edic. Universidad Católica e Intercontinental, 2006.



Menino Jesus adormecido, talha policromada, madeira, obra de santeiro popular, século XIX, coleção privada. [Fernando Allen]

Niño Jesús dormido, talla policromada, madera, obra de santeiro popular, siglo XIX, colección privada. [Fernando Allen]

figura de Josefina Plá⁴. A paralisia do movimento barroco obrigou a uma nova apresentação não apenas do estilo formal, mas também do mesmo conceito de representação figurativa: a tradução do sistema barroco transtorna as proporções, acentua o jogo de linhas e destaca a simetria em detrimento da perspectiva. Desta forma, os recursos retilíneos, planos e angulares substituem o estremecimento das ondas e curvas, caracóis e volutas que agitam a estrutura da peça barroca em si.

Ticio Escobar sustenta que:

*Diferentemente do que acontece com a típica escultura franciscana, cuja andaimaria é inteiramente esquematizada e simplificada, a jesuítica, mais representativa, conserva a complexidade de sua arquitetura interna e, no entanto, a decompõe em diversas partes, simplificadas uma a uma, de modo que o conjunto inteiro deve apelar para novos princípios de equilíbrio: um jogo de simetrias rearticulado através de rígidos contrapesos geometrizados que negam o dinamismo barroco. Surge então um sentido diferente de expressão, baseado não no que propõem os modelos, e sim em uma eloquência impassível e serena, em parte restauradora do antigo ideal guarani de beleza.*⁵

4 PLÁ, Josefina. *El Barroco hispano guaraní*, Assunção: edic. Universidad Católica e Intercontinental, 2006.

5 ESCOBAR, Ticio. "El Barroco ante el desafío del cincel guaraní". In: *Catálogo da exposição La madera de las Misiones: imágenes Barrocas en Paraguay*. Le Mans: Édition du Musée du Pays de Sarrebourg, 2007.

concepto de representación figurativa: la traducción del sistema barroco trastorna las proporciones, acentúa el juego de líneas y subraya la simetría en desmedro de la perspectiva. De este modo, los recursos rectilíneos, planos y angulares sustituyen el estremecimiento de las ondas y curvas, rizos y volutas que agitan la estructura misma de la pieza barroca.

Ticio Escobar sostiene que:

*A diferencia de lo que sucede con la típica escultura franciscana, cuyo andamiaje entero se esquematiza y simplifica, la jesuítica más representativa conserva la complejidad de su arquitectura interna, pero la descompone en diversas partes, simplificadas una a una, de modo que el conjunto entero debe apelar a nuevos principios de equilibrio: un juego de simetrias rearticulado mediante rígidos contrapesos geometrizados que niegan el dinamismo barroco. Surge así un sentido diferente de expresión, basado no en el patetismo que proponen los modelos, sino en una elocuencia impassible y serena, restauradora en parte del antiguo ideal guaraní de la belleza.*⁵

En este caso se habla de un "Barroco hispano-guaraní" (Plá), de un "Barroco guaraní-misionero" (Escobar), o de un "Barroco

5 ESCOBAR, Ticio. "El Barroco ante el desafío del cincel guaraní" en *Catálogo de la exposición La madera de las Misiones: imágenes Barrocas en Paraguay*. Le Mans: Édition du Musée du Pays de Sarrebourg, 2007.

Arcanjo São Miguel, madeira entalhada e policromada, jesuítica, fim do século XVII, Museu de Arte Sacra Monsenhor Juan Sinforiano Bogarín, Assunção. [Fernando Allen]

Arcángel San Miguel, madera tallada y policromada, jesuítica, fines del siglo XVII, Museo de Arte Sacro Monseñor Juan Sinforiano Bogarín, Asunción. [Fernando Allen]



São Luis Gonzaga, procede de Paraguari, jesuítica, fim do século XVII. Madeira entalhada e policromada, Museu de Arte Sacra Monsenhor Juan Sinforiano Bogarín, Assunção. [Fernando Allen]

San Luis Gonzaga, procede de Paraguari, jesuítica, fines del siglo XVII. Madera tallada y policromada, Museo de Arte Sacro Monseñor Juan Sinforiano Bogarín, Asunción. [Fernando Allen]

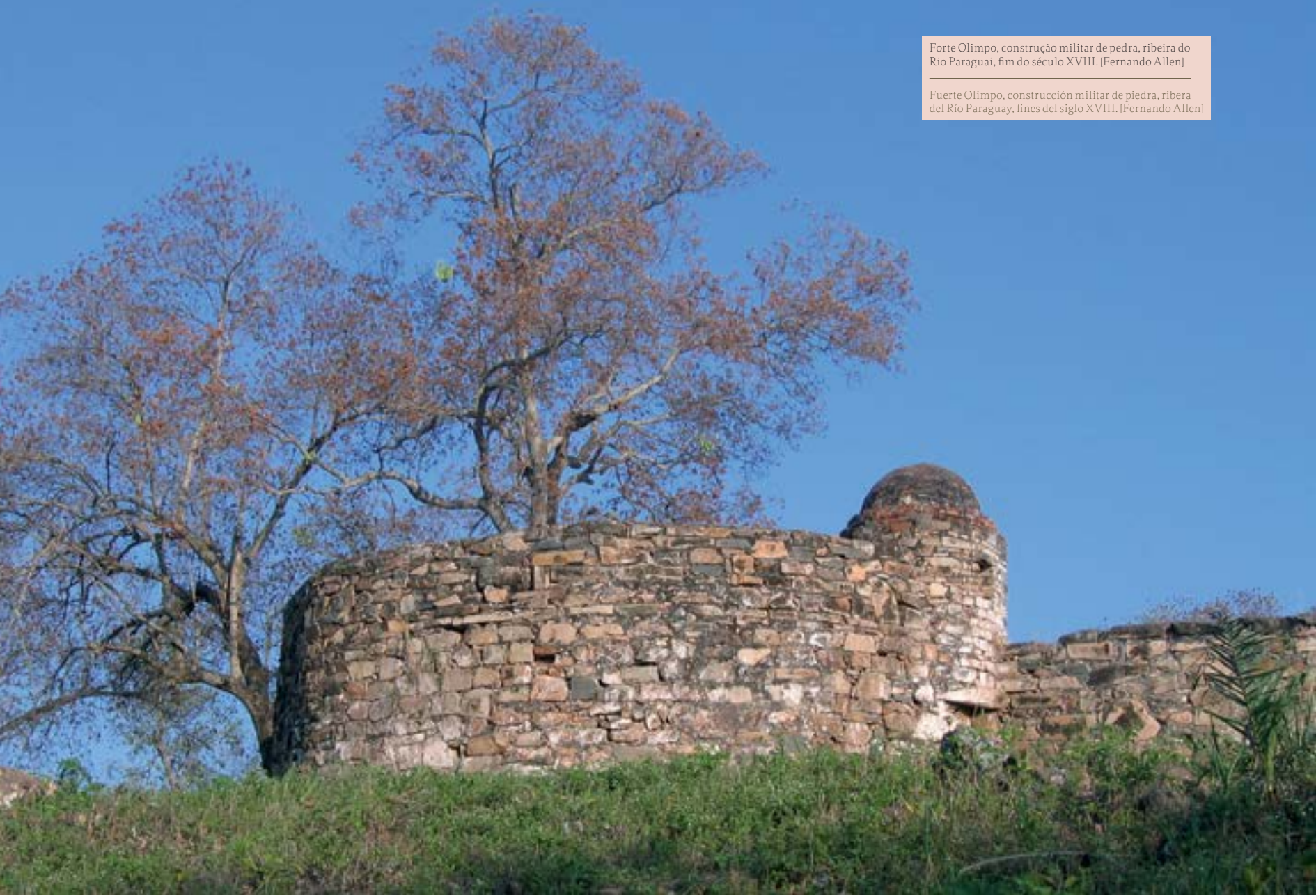


Neste caso fala-se de um “Barroco hispano-guarani” (Plá), de um “Barroco guarani-missioneiro” (Escobar) ou de um “Barroco guarani-jesuítico” (Sustersic). Através destes processos de reformulação, o barroco teve influências decisivas fundamentalmente na escultura em madeira (imagens de culto e retábulos) que era realizada nas oficinas jesuíticas e franciscanas (séculos XVII e XVIII), assim como em comunidades populares (séculos XVIII XIX e XX). Esta última produção deve ser considerada no contexto da religiosidade popular, produto da mestiçagem entre o catolicismo e a religião guarani. Os altares guaranis serviram de base para o culto dos santos padroeiros, o que demandou uma produção de imagens paralela à que era realizada nas missões.

Assim sendo, em grande parte da região oriental do Paraguai surgem pequenas esculturas para os nichos ou oratórios domésticos, diferentes das peças usadas nos templos. Estas talhas continuam até hoje em mãos de poucos artífices, continuadores ininterruptos da tradição dos entalhadores missionários (jesuíticos e, principalmente, franciscanos). A estatutária popular consolidou-se basicamente durante o século XIX, em torno de um enfoque particular do volume, da proporção e, ainda mais, do significado. Fora do âmbito do controle missionário, os indígenas e mestiços conseguiram reformular os modelos coloniais de acordo com seus próprios códigos estéticos e suas cosmovisões particulares. Estas peças acabam neutralizando definitivamente os impulsos barrocos, não apenas no plano formal (endurecimento dos planos,

guarani-jesuítico” (Sustersic). A través de estos procesos de reformulación, el barroco tuvo influencias decisivas, fundamentalmente en la escultura en madera (imágenes de culto y retablos) realizada en los talleres jesuíticos y franciscanos (siglos XVII y XVIII), así como en comunidades populares (siglos XVIII, XIX y XX). Esta última producción debe ser considerada en el contexto de la religiosidad popular, producto del mestizaje entre el catolicismo y la religión guaraní. Los altares guaraníes sirvieron de base al culto de los santos patronos, que demandó la producción de imágenes de modo paralelo a la realizada en las misiones.

Así, en gran parte de la Región Oriental del Paraguay surgen pequeñas esculturas para los nichos u oratorios domésticos, diferentes a las piezas empleadas en los templos. Estas tallas continúan hasta hoy a mano de pocos artífices, continuadores de manera ininterrumpida de la tradición de los tallistas misioneros (jesuíticos y, sobre todo, franciscanos). La santería popular se consolida, básicamente durante el s. XIX, en torno a un planteamiento particular del volumen, la proporción y, aun, la significación. Fuera del ámbito del control misionero, los indígenas y mestizos lograron reformular los modelos coloniales de acuerdo a sus propios códigos estéticos y sus particulares cosmovisiones. Estas piezas terminan por neutralizar definitivamente los impulsos barrocos, no sólo en el plano formal (endurecimiento de los planos, centralidad de la composición, simetría en la presentación del conjunto, etc.), sino en lo relativo al sentido de una expresión que desdeña todo vestigio



centralidade da composição, simetria na apresentação do conjunto etc.), mas também no que se refere ao sentido de uma expressão que desdenha todo vestígio trágico e opta pela afirmação da harmonia e da serenidade, ideais básicos da ética guarani assentados em torno da figura do *teko porã*, “o bom viver”.

Já que o “barroco guarani-missionero” correspondeu a práticas fundamentalmente anônimas, não é possível – e nem talvez seja adequado – identificar autores, salvo nos casos de mestres europeus, como o escultor e arquiteto José Brasanelli e os arquitetos Juan Bautista Primoli e José de Souza Cavadas (italianos os dois primeiros e português o último). Durante o século passado começaram a ser identificados alguns autores populares que assinaram suas obras, tais como Nery Benjamín, Juan Bautista Rojas, Juan Cancio Páez, Zenón Páez e sua família e Cândido Rodríguez e sua família. A atual estatuária de santos popular parece arrematar as duas grandes linhas da escultura de origem missioneira: os Páez, de Tobatí, continuam o caminho da tradição guarani-jesuítica, enquanto os Rodríguez, de Capiatá, desenvolveram uma iconografia extremamente simplificada que se vincula à tradição popular franciscana. Não obstante, esta diferenciação é relativa e tem um valor mais expositivo, considerando que ambas as tradições (a franciscana e a jesuítica) conseguem amalgamar-se no fundo da estatuária de santos popular, embora a primeira tenha maior força.

trágico y opta por la afirmación de la armonía y la serenidad, ideales básicos de la ética guaraní asentados en torno a la figura del *teko porã*, “el buen vivir”.

Puesto que el “barroco guaraní-misionero” correspondió a prácticas fundamentalmente anónimas, no resulta posible – ni, quizá, adecuado – identificar autores, salvo en los casos de maestros europeos, como el escultor y arquitecto José Brasanelli y los arquitectos Juan Bautista Primoli, y José de Souza Cavadas (italianos los dos primeros; portugués, el segundo). Durante el siglo pasado comenzaron a identificarse algunos autores populares que firman sus obras, tales como Nery Benjamín, Juan Bautista Rojas, Juan Cancio Páez, Zenón Páez y su familia y Cândido Rodríguez y la suya. La santería popular actual parece rematar las dos grandes líneas de la escultura de origen misionero: los Páez, de Tobatí, continúan el camino de la tradición guaraní-jesuítica, mientras que los Rodríguez, de Capiatá, desarrollan una imagen extremadamente simplificada que se vincula con la tradición popular franciscana. No obstante, esta diferenciación es relativa y tiene un valor más bien expositivo, considerando que ambas tradiciones (la franciscana y la jesuítica) se amalgaman en el fondo de la santería popular, aunque tenga la primera una fuerza mayor.



Cabildo de Pilar, arquitetura civil, departamento de Neembucú, começo do século XIX. [Fernando Allen]

Cabildo de Pilar, arquitetura civil, departamento de Neembucú, principios del siglo XIX. [Fernando Allen]

ARQUITETURA

ARQUITETURA CIVIL

Durante o período que vem sendo analisado podemos perceber que a arquitetura de maior importância destinava-se à construção de templos e fortes⁶. Nesse sentido, Ramón Gutiérrez afirma que “o maior nível arquitetônico, fora das missões, é conseguido motivado pelo conflito fronteiriço com Portugal e a formação das partidas demarcadoras de limites.”

A primeira arquitetura colonial que foi desenvolvida no Paraguai esteve a cargo de mestres de obra, arquitetos de ordens religiosas e engenheiros militares (construção de fortes). No âmbito civil, especialmente no rural, os proprietários levantavam suas próprias casas. Em todo caso, esta arquitetura era precária: não existiam grêmios de construção nem uma troca sistemática de conhecimentos e experiências; assim sendo, os procedimentos acabavam sendo definidos por métodos de tentativa e erro.

Por outro lado, a limitada disponibilidade de materiais de construção condicionava esta arquitetura: devido à abundância de

6 Tanto a ameaça das incursões indígenas dos guaycurúes e payaguas, como a vigilância contínua dos bandeirantes portugueses, obrigaram a extremar a defesa das fronteiras através de diversos sistemas de fortificação. De acordo com Gutiérrez, no ano de 1782 no Paraguai havia 27 fortes: sete deles localizados no Norte, três em Assunção, 13 no Sul e quatro nas vilas (povoados menores). Durante o século XVII, inclusive alguns povoados das reduções tiveram que ser fortificados.

ARQUITECTURA

ARQUITECTURA CIVIL

Durante el periodo que viene siendo analizado, la arquitectura de mayor importancia se destinaba a la erección de templos y de fuertes⁶. En este sentido, Ramón Gutiérrez afirma que “el mayor nivel arquitectónico, fuera de las misiones, se logra con motivo del conflicto fronterizo con Portugal y la formación de las partidas demarcadoras de límites”.

La primera arquitectura colonial desarrollada en el Paraguay estuvo a cargo de maestros de obra, arquitectos de órdenes religiosas e ingenieros militares (construcción de fuertes). En el ámbito civil, especialmente en el rural, también se daba la situación de que los propietarios levantaban sus propias casas. En todo caso, la idoneidad referida a esta arquitectura era precaria: no existían gremios de construcción ni transmisión sistemática de conocimientos y experiencias, por lo que los procedimientos terminaban siendo definidos por métodos de ensayo y error.

6 Tanto la amenaza de las incursiones indígenas de los guaycurúes y payaguas, como el acecho continuo de los bandeirantes portugueses, obligaron a extremar la defensa de las fronteras mediante sistemas diversos de fortificación. Según Gutiérrez, en 1782 había en el Paraguay 27 fuertes: 7 de ellos ubicados en el Norte, 3 en Asunción, 13 en el Sur y 4 en las villas (poblados menores). Durante el s. XVII, incluso ciertos pueblos de las reducciones hubieron de ser fortificados.



madeiras e à falta de outros materiais, os construtores eram mais carpinteiros do que pedreiros. Ramón Gutiérrez sustenta que “o trabalho da madeira constituiu, sem dúvida, a expressão central da arquitetura paraguaia do período colonial e boa parte do século XIX”⁷. Finalmente, a prática da arquitetura estava circunscrita a finalidades funcionais e básicas; somente os templos foram profusamente ornamentados no seu interior.

Os modelos estilísticos e tecnológicos desta arquitetura são produto de uma adaptação das técnicas de construção europeias para as soluções locais. A arquitetura guarani estava baseada em casas comuns (coletivas) e templos, ambos construídos através do sistema conhecido como *óga jekutu* (“casa cravada” no solo). Estas grandes construções têm um teto de palha que vai virando parede até chegar ao solo, contam com três portas, uma para o leste, outra para o norte e outra para o sul. Esta arquitetura teve forte influência no primeiro modelo de construção colonial, que manteve as estruturas independentes da madeira, as madeiras em forquilha e o sistema autônomo de edificação, o que permitia começar pelo teto e depois continuar pelas paredes e cimentos. O desenho das casas de galeria externa traduz a emergência de novas tecnologias de construção provenientes de processos interculturais. A sucessão de galerias forma uma rua coberta e dá unidade aos povoados paraguaios de origem colonial. Durante o governo do Dr.

7 GUTIÉRREZ, Ramón. *op. cit.*, p.177.

Por otra parte, la limitada disponibilidad de materiales de construcción condicionaba esta arquitectura primeriza; dada la abundancia de maderas y la falta de otros materiales, los constructores eran más carpinteros que albañiles. Ramón Gutiérrez sostiene que “el trabajo de la madera constituyó, sin duda, la expresión central de la arquitectura paraguaya del periodo colonial y buena parte del s. XIX”⁷. Por último, la práctica de la arquitectura se circunscribía a fines funcionales y básicos; sólo los templos fueron profusamente ornamentados en su interior.

Los modelos estilísticos y tecnológicos de esta arquitectura resultaron de una adaptación de las técnicas constructivas europeas a las soluciones locales. La arquitectura guaraní se basaba en grandes casas comunales y templos, construidos ambos mediante el sistema conocido hasta hoy como *óga jekutu* (“casa clavada” en el suelo). Estas grandes construcciones constan de un techo de paja que, vuelto pared, llega hasta el suelo, y se hallan provistas de tres puertas, situadas al Este, el Norte y el Sur. Esta arquitectura tuvo fuerte influencia en el primer modelo de construcción colonial, que mantuvo las estructuras independientes de madera, los horcones y el sistema autónomo de edificación, lo que permitía comenzar por el techo y seguir luego por las paredes y cimientos. El diseño de las casas de galería externa traduce la emergencia de nuevas tecnologías de construcción provenientes de procesos interculturales. La

7 GUTIÉRREZ, Ramón. *op. cit.*, pág. 177.



Francia⁸ (1812–1840) foram introduzidas pequenas modificações que não chegaram a alterar a tipologia arquitetônica; somente na época de Carlos Antônio López (1844–1862)⁹ é que este modelo começa a ser modificado, embora mantendo sempre sua presença nas áreas rurais e suburbanas do Paraguai.

A ARQUITETURA JESUÍTICA

Os jesuítas conservaram basicamente o modelo guarani até as reformas que, a partir das primeiras décadas do século XVIII, começam a introduzir princípios construtivos barrocos¹⁰. Brasanelli e posteriormente Primoli começam a implantar fachadas barrocas nas igrejas jesuíticas. Foi este último quem fez uma rerepresentação do modelo missionário-guarani imperante até então; os novos templos de pedra talhada romperam a tradição local, invertendo-a: as edificações já não começavam pelos tetos para terminar nos cimentos e as paredes recobravam sua função de suporte.

8 José Gaspar Rodríguez de Francia (1776–1840) foi ditador do Paraguai. Nacionalista e ideólogo da independência nacional, proclamada em 1811, é conhecido como "o pai da Pátria". O escritor paraguaio Roas Bastos ganhou em 1989 o Prêmio Cervantes, maior honraria literária em língua espanhola, com o romance *Eu, o Supremo*, sobre Gaspar Rodríguez de Francia (N.T.).

9 Carlos Antônio López (1790–1862), Presidente do Paraguai e pai de Francisco Solano López, governante do país à época da Guerra de Tríplice Aliança (N.T.).

10 Ver SCHENONE, Héctor. "Presentación". In: SUSTERSIC, Bozidar. *Templos Jesuítico-guaraníes*. Buenos Aires: edic. Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2ª edic., 2004, p. 13.

sucesión de galerías conforma una calle cubierta y otorga unidad a los poblados paraguayos de origen colonial. Durante el gobierno del Dr. Francia (1812–1840) se introducen pequeñas modificaciones que no alteran la tipología arquitectónica; recién en tiempos de Carlos Antonio López (1844–1862) este modelo comienza a ser cambiado, aunque mantiene su presencia en áreas rurales y suburbanas del Paraguay.

LA ARQUITECTURA JESUÍTICA

Los jesuitas conservan en lo básico el modelo guaraní hasta las reformas que, a partir de las primeras décadas del s. XVIII, comienzan a introducir principios constructivos barrocos⁸. Brasanelli y, posteriormente, Primoli comienzan a implantar fachadas barrocas en las iglesias jesuíticas, pero fue este último quien replanteó el modelo misionero-guaraní imperante hasta entonces; los nuevos templos de piedra tallada rompieron con la tradición local, la invirtieron: las edificaciones no comenzaban ya por los techos para terminar en los cimientos y las paredes recobraban su función portante.

Refiriéndose siempre a la arquitectura jesuítica, Sustersic⁹ clasifica en cuatro etapas el proceso de transformación de un modelo que

8 Ver SCHENONE, Héctor. "Presentación" en SUSTERSIC, Bozidar. *Templos Jesuítico-guaraníes*. Buenos Aires: edic. Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2ª edic., 2004, pág. 13.

9 SUSTERSIC, op. cit., pp. 28 y ss.

José de Souza Cavadas, São Miguel Arcanjo, escultura do retábulo do templo de Yaguarón, segunda metade do século XVIII. Madeira entalhada, policromada e dourada. [Fernando Allen]

José de Souza Cavadas, San Miguel Arcángel, escultura del retablo del templo de Yaguarón, segunda mitad del siglo XVIII. Madera tallada, policromada y dorada. [Fernando Allen]



Possível participação da oficina de Souza Cavadas, Retábulo da Igreja de Valenzuela, segunda metade do século XVIII. Madeira entalhada, policromada e dourada. [Fernando Allen]

Posible participación del taller de Souza Cavadas, Retablo de la Iglesia de Valenzuela, segunda mitad del siglo XVIII. Madera tallada, policromada y dorada. [Fernando Allen]



Referindo-se sempre à arquitetura jesuítica, Sustersic¹¹ classifica em quatro etapas o processo de transformação de um modelo que parte de soluções locais (a *óga jekutu*) e incorpora uma tipologia desenvolvida a partir do barroco. Na primeira etapa (1609–1640) as grandes casas coletivas começaram a ser interiormente divididas, a fim de abrigar as famílias monogâmicas, dando como resultado longas construções com divisões internas. Durante a segunda etapa, 1641–1695, o altar começou a ser colocado no centro dos templos, o que fez necessário deslocar os troncos–colunas centrais. A terceira etapa (1695–1730), que começa com a chegada de Brasanelli às missões do Paraguai, introduz o sistema de cruzeiro e cúpula e as portadas de pedra, material que começa a adquirir uma importância fundamental e relega a madeira à utilização em forquilhas e teto. O quarto momento (1730–1767), iniciado com a chegada de Prímoli, significa o triunfo da tradição europeia, que supõe um corte radical com a tradição guarani ao substituir definitivamente a madeira pela pedra e descartar as forquilhas, o que se pode identificar no templo de Trindade. O descobrimento da cal no Paraguai, ocorrido em Jesus no ano de 1759, favorece este processo de inovações.

parte de soluciones locales (el *óga jekutu*) e incorpora una tipología desarrollada a partir del barroco. En la primera etapa (1609–1640), las grandes casas comunales comenzaron a ser separadas en su interior para albergar a las familias monogámicas, lo que dio como resultado largas construcciones con separaciones internas. Durante la segunda etapa, 1641–1695, el altar comenzó a ser colocado en el centro de los templos, lo que requirió desplazar los troncos–columnas centrales. La tercera etapa (1695–1730), que comienza con la llegada de Brasanelli a las misiones del Paraguay, introduce el sistema de cruceiro y cúpula y las portadas de piedra, material que comienza a adquirir una importancia fundamental y relega la madera sólo para el uso de horcones y techo. El cuarto momento (1730–1767), iniciado con la llegada de Prímoli, significa el triunfo de la tradición europea, que supone un corte radical con la tradición guaraní al sustituir definitivamente la madera por la piedra y desplazar los horcones, y se lo puede identificar en el templo de Trinidad. El descubrimiento en el Paraguay de la cal, ocurrido en Jesús en 1759, favorece este proceso de innovaciones.

ARQUITECTURA RELIGIOSA NO JESUÍTICA

La arquitectura desarrollada en los pueblos civiles y en los de indios, *táva*, estos últimos a cargo de curatos franciscanos, también parte de la tipología guaraní, que, según queda expresado, prolonga hasta

¹¹ SUSTERSIC., *op. cit.*, pp. 28 e ss.



ARQUITETURA RELIGIOSA NÃO JESUÍTICA

A arquitetura desenvolvida nos povoados civis e nos de índios –tava –, os últimos a cargo de curadores franciscanos, também parte da tipologia guarani, que prolonga até hoje suas influências em algumas áreas rurais.

Vinculada a outros estilos (*rococó*, *plateresco*, popular local), a presença barroca começa a aparecer somente na ornamentação do interior de alguns templos edificadas a partir de metade do século XVIII, quando a Província do Paraguai vive um momento de crescimento econômico. O templo do povoado de Yaguarón constitui o mais representativo de uma oposição entre a simplicidade do exterior, realizado de acordo com “o costume da Província”, e a frondosa ornamentação do interior. Localizado nesse povoado fundado por franciscanos, apresenta uma arquitetura de espaço com estrutura independente e teto de duas águas. A construção apresenta uma aparência exterior simples, equivalente à dos primeiros templos jesuíticos (com muito trabalho de carpintaria e com paredes divisórias). Para a confecção do mobiliário do templo foi convocado o português José de Souza Cavadas, que em 1752 instala-se em Yaguarón, onde monta sua oficina para levar adiante a confecção de exuberantes retábulos. Seu desenho, definido como rococó lusitano, deixa sinais nos ornamentos de outras igrejas, como as de Capiatá e Valenzuela. A zona dos altares maiores, que nega a verdade construtiva do templo através de falsas abóbadas de canhão corrido

hoj, en ciertas áreas rurales, sus influencias.

Vinculada con otros estilos (*rococó*, *plateresco*, popular local), la presencia barroca recién aparece en el ornato del interior de algunos templos edificadas desde mediados del s. XVIII, cuando la Provincia del Paraguay vive un momento de crecimiento económico. El templo del pueblo de Yaguarón constituye el más representativo de una oposición entre la sencillez del exterior, realizado según “el uso de la Provincia”, y la frondosa ornamentación del interior. Ubicado en ese pueblo, fundado por franciscanos, presenta una arquitectura de espacio con estructura independiente y techo a dos aguas. La construcción presenta una apariencia exterior sencilla, equivalente a la de los primeros templos jesuíticos (con mucho trabajo de carpintería y con paredes de cerramiento). Para la realización del amoblamiento del templo es convocado el portugués José de Souza Cavadas, que en 1752 se instala en Yaguarón, donde monta un taller para llevar adelante la confección de los exuberantes retablos. Su diseño, definido como rococó lusitano, deja señas en los equipamientos de otras iglesias, como las de Capiatá y Valenzuela. La zona de los altares mayores, que niega la verdad constructiva del templo mediante falsas bóvedas de cañón corrido y cúpula, ofrece la imagen de una impresionante escenografía teatral, ornada con laminados de oro y complejas policromías.

Atribuível à oficina de Brasanelli, Virgem da Candelária, oficina jesuítica, século XVIII. Talha policromada, madeira. Coleção Museu do Barro. [Fernando Allen]

Atribuible al taller de Brasanelli, Virgen de la Candelaria, taller jesuítico, siglo XVIII. Talla policromada, madera. Colección Museo del Barro. [Fernando Allen]



e cúpula, oferece a imagem de uma impressionante cenografia teatral, ornada com laminados de ouro e complexas policromias.

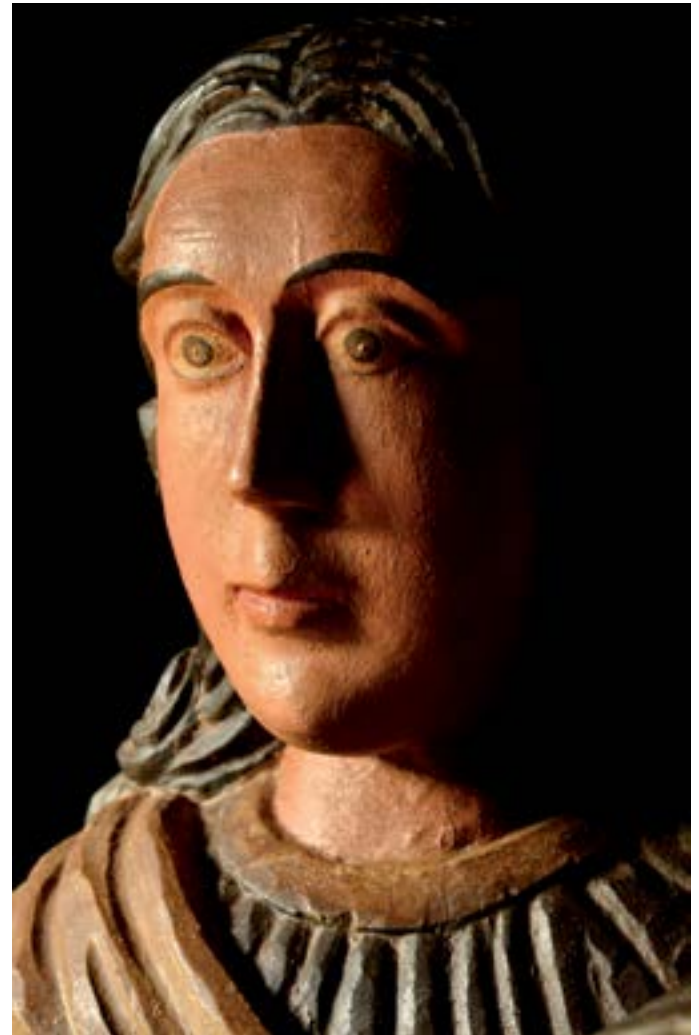
A TÍTULO DE CONCLUSÃO

Como em qualquer processo de encontro entre culturas (o termo “encontro” é usado tanto no sentido de coincidência como de choque), a tensão entre o barroco europeu (trazido para o Paraguai pelos jesuítas) e a cultura local, fundamentalmente guaraní, produziu uma série de situações que compreende enfrentamentos, conflitos, negociações, mas – e talvez fundamentalmente –, apropriações e, por consequência, novos produtos. A oposição extrema-se quando se considera que a lógica e a sensibilidade do barroco são radicalmente opostas ao pensamento e à estética dos guaranis, povo sobre o qual recaiu a missão no Paraguai.

O que foi exposto neste artigo permite inferir não o fracasso da colonização nem, dos processos interculturais, e sim a derrota do programa barroco, que pode ser considerada a partir dos dois casos expostos neste texto: a escultura e a arquitetura. Curiosamente, ambas as expressões seguem destinos quase inversos. No âmbito da primeira, a talha em madeira para a confecção de figuras de santos, o barroco foi alterado, quando não adulterado, em seus princípios fundamentais (tragédia, desequilíbrio, espetáculo, paixão) pela obsessiva busca de valores baseados na síntese

São Rafael Arcanjo (detalhe), fim do século XVII. Madeira entalhada e policromada. Museu de Arte Sacra Monsenhor Juan Sinforiano Bogarín. [Fernando Allen]

San Rafael Arcángel (detalle), fines del siglo XVII. Madera tallada y policromada. Museo de Arte Sacro Monseñor Juan Sinforiano Bogarín. [Fernando Allen]



A MODO DE CONCLUSIÓN

Como en cualquier proceso de encuentro entre culturas (el término “encuentro” se emplea tanto en su sentido de coincidencia como de choque), la tensión entre el barroco europeo (traído al Paraguay por los jesuitas) y la cultura local, fundamentalmente guaraní, produjo una serie de situaciones que comprende enfrentamientos, conflictos, negociaciones, pero, quizá fundamentalmente, apropiaciones y, por ende, nuevos productos. La oposición se extrema cuando se considera que la lógica y la sensibilidad del barroco resultan radicalmente opuestas al pensamiento y la estética de los guaraníes, pueblo sobre los que recayó la misión en el Paraguay.

Lo expuesto en este artículo permite inferir no el fracaso de la colonización ni, en consecuencia, de los procesos interculturales, pero sí la derrota del programa barroco, que puede ser considerada a partir de los dos casos expuestos en este texto: la escultura y la arquitectura. Curiosamente, ambas expresiones siguen suertes casi inversas. En el ámbito de la primera, la talla en madera para la confección de figuras de santos, el barroco fue alterado, cuando no adulterado, en sus principios fundamentales (tragedia, desequilibrio, espectáculo, pasión) por la obsesiva búsqueda de valores basados en la síntesis y la mesura y orientados al sosiego existencial. Incluso, muchas obras de maestros europeos, como Brasanelli, buenos conocedores de la técnica occidental, terminaron negociando con la sensibilidad local, o bien cediendo ante ciertos argumentos



e no comedimento e orientados ao sossego existencial. Inclusive, muitas obras de mestres europeus, como Brasanelli, bons conhecedores da técnica ocidental, terminaram negociando com a sensibilidade local, ou então cedendo frente a alguns argumentos de uma estética formalista e parca. Durante as missões, os indígenas domesticaram o barroco, imobilizando sua estrutura complicada. Fora das missões, radicalizaram sua esquematização: as talhas do santeiro popular Cándido Rodríguez, falecido há poucos anos, tornaram-se testemunho de uma obra depurada ao máximo, rígida, quase geométrica.

Com a arquitetura ocorreu um movimento diferente, mas com alcances similares: o barroco nunca conseguiu ir contra a potente sobriedade do espaço guarani e de seus descendentes mestiços. Fora do âmbito das missões jesuíticas, não foi erguido nenhum templo que recolhesse o desafio trazido por Primoli. E, mesmo dentro desse âmbito, os templos posteriores cresceram de costas para esse aporte.

Talvez o legado barroco deva ser compreendido como o momento de alteridade que descentralizou a cultura local e a enriqueceu com novas perspectivas. Talvez outra coisa não possa ser pedida a nenhuma forma estrangeira que tenta impor sua presença, sempre com bons motivos.

Oswaldo Salerno é Diretor do Museu do Barro, em Assunção, no Paraguai.

de uma estética formalista y parca. Durante las misiones, los indígenas domesticaron el barroco imobilizando su estructura complicada. Fuera de las misiones, radicalizaron su esquematización: las talhas del santero popular Cándido Rodríguez, fallecido hace pocos años, devienen testimonio de una obra depurada al máximo, rígida, casi geométrica.

Con la arquitectura ocurrió un movimiento diferente, pero de alcances similares: el barroco nunca pudo contra la potente sobriedad del espacio guaraní ni la de sus descendientes mestizos. Fuera del ámbito de las misiones jesuíticas no se erigió ningún templo que recogiera el desafío que trajo Primoli. Y aun dentro de ese ámbito, los templos posteriores crecieron de espaldas a ese aporte.

Quizá el legado barroco deba ser comprendido como el momento de alteridad que descentró la cultura local y la enriqueció con perspectivas nuevas. Quizá otra cosa no pueda pedirse a ninguna forma extranjera que trata de imponer su presencia, con buenas razones siempre.

Oswaldo Salerno es Director del Museo del Barro, en Asunción, Paraguay.

Interior da Igreja de Valenzuela, segunda metade do século XVIII.
Estrutura de madeira policromada. [Fernando Allen]

Cándido Rodríguez, A Dolorosa, 1999, Capiatá. Talha
policromada, madeira. Coleção Centro de Artes
Visuais/Museu do Barro. [Fernando Allen]

Interior de la Iglesia de Valenzuela, segunda mitad del siglo XVIII.
Estructura de madera policromada. [Fernando Allen]

Cándido Rodríguez, La Dolorosa, 1999, Capiatá. Talla
policromada, madera. Colección Centro de Artes
Visuales/ Museo del Barro. [Fernando Allen]





Vista do templo inconcluso da missão de Jesus, c. 1760. Arquitetura de pedra. [Fernando Allen]

Vista del templo inconcluso de la misión de Jesús, c. 1760. Arquitectura de piedra. [Fernando Allen]







Cristo da coluna (detalhe), oficina jesuítica, século XVIII. Talha policromada, madeira. Coleção Museu do Barro. [Fernando Allen]

Cristo de la columna (detalle), taller jesuítico, siglo XVIII. Talla policromada, madera. Colección Museo del Barro. [Fernando Allen]



"La flagelación" [A flagelação], século XVIII, Yuty. Pintura sobre tábua. Museu de Arte Sacra Monsenhor Juan Sinfiriano Bogarín, Assunção. [Fernando Allen]

"La flagelación", siglo XVIII, Yuty. Pintura sobre tabla. Museo de Arte Sacro Monseñor Juan Sinfiriano Bogarín, Asunción. [Fernando Allen]



Vista aérea do povoado de Trindade, missão jesuítica, primeira metade do século XVIII. [Fernando Allen]

Vista aérea del pueblo de Trinidad, misión jesuítica, primera mitad del siglo XVIII. [Fernando Allen]





Menino Jesus adormecido, oficina jesuítica, século XVIII. Talha policromada, madeira. Coleção Museu do Barro. [Fernando Allen]

Niño Jesús dormido, taller jesuítico, siglo XVIII. Talla policromada, madera. Colección Museo del Barro. [Fernando Allen]



Atribuída ao santeiro Lovera de Villarrica, popular, Santo Cristo da Azinheira Entalhada, fim do século XIX. Madeira entalhada e policromada. Museu de Arte Sacra Monsenhor Juan Sinforiano Bogarín, Assunção. [Fernando Allen]

Atribuída al santero Lovera de Villarrica, popular, Santo Cristo de la Encina Tallada, fines del siglo XIX. Madera tallada y policromada. Museo de Arte Sacro Monseñor Juan Sinforiano Bogarín, Asunción. [Fernando Allen]





Templo inconcluso de Jesus, missão jesuítica do povo de Jesus, c. 1760. [Fernando Allen]

Templo inconcluso de Jesús, misión jesuítica del pueblo de Jesús, c. 1760. [Fernando Allen]



Cándido Rodríguez, Santiago Matamoros, 1999, Capiatá. Talha policromada, madeira. Coleção Museu do Barro. [Fernando Allen]

Cándido Rodríguez, Santiago Matamoros, 1999, Capiatá. Talha policromada, madeira. Colección Museo del Barro. [Fernando Allen]





Detalhe de altar avá guarani, oferendas de milho, urucu e flores de fios tingidos de algodão, Arroyo Guazú. [Fernando Allen]

Detalle de altar avá guaraní, ofrendas de maíz, urucú y flores de hilos teñidos de algodón, Arroyo Guasú. [Fernando Allen]

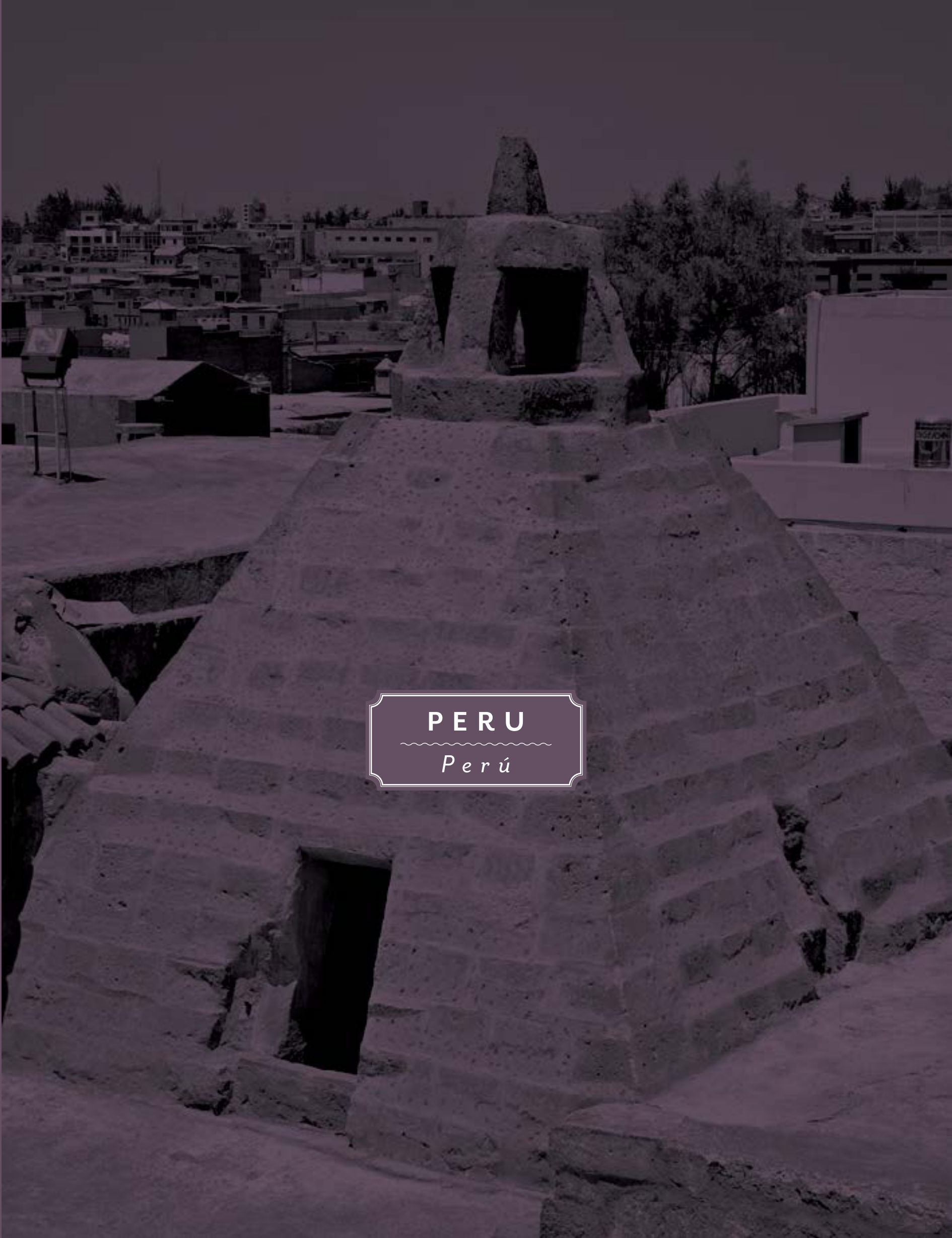












PERU

Perú



Casa da Amoreira, século XVIII. Casarão construído em 1730, reconhecido como um dos mais antigos monumentos da arquitetura arequipenha do período barroco. Deve seu nome à vetusta amoreira que cresce no seu pátio principal. [Diana Coquis]

Casa del Moral, Arequipa, siglo XVIII. Casona construida hacia 1730, reconocida como uno de los más antiguos monumentos de la arquitectura arequipena del periodo barroco. Debe su nombre al vetusto árbol de mora que crece en su patio principal. [Diana Coquis]

O BARROCO PERUANO: PARALELISMO E SÍNTESE

SADID REÁTEGUI DÍAZ

A produção artística no Peru do Vice-Reinado começa a acontecer a partir da ocupação espanhola e segue até o período da independência (século XVI – primeiros anos do século XIX). Foi durante a segunda metade do século XVI e início do século XVII que a cidade de Lima transformou-se em uma cidade cosmopolita de grande importância, sede de grandes cerimônias palacianas e eclesiásticas das quais participavam os intelectuais e artistas de maior renome da época.

Durante os primeiros anos do vice-reinado, a produção artística era exclusividade dos religiosos e seu uso tinha aplicações práticas ligadas à difusão da Doutrina católica. Não somente as pinturas e imagens foram importantes nesta tarefa, mas também as esculturas de diversos tamanhos e os retábulos foram ferramentas imprescindíveis para os missionários. Um dos pontos que merece destaque, dentro do rumo que as artes tomaram dentro do vice-reinado peruano, é a chegada do estilo barroco. Parte da contrarreforma da Igreja, o barroco buscava sensibilizar o espectador através dos sentidos antes de chegar à razão; assim sendo, este estilo caracterizou-se pela grande concentração de elementos e ornamentos (em sua maioria vinculados a temas religiosos)

EL BARROCO PERUANO: PARALELISMO Y SÍNTESIS

SADID REÁTEGUI DÍAZ

En el Perú, el arte virreinal se da desde la ocupación española hasta la etapa de la independencia (siglo XVI – primeros años del siglo XIX). Durante la segunda mitad del siglo XVI e inicios del siglo XVII, Lima se convirtió en una ciudad cosmopolita de gran importancia siendo el centro de las grandes ceremonias cortesanas y eclesiásticas donde participaban los intelectuales y artistas más renombrados de la época.

El arte, durante los primeros años virreinales, fue exclusividad de los religiosos y su uso tuvo un fin práctico, principalmente, en el adoctrinamiento; no sólo pinturas o imágenes estuvieron presentes en esta tarea, esculturas de diversos tamaños y retablos fueron herramientas imprescindibles para los misioneros católicos. Un punto a destacar en el rumbo de las artes en el virreinato peruano es la llegada del estilo barroco. Como parte de la contrarreforma de la iglesia, el barroco buscó sensibilizar al espectador a través de los sentidos antes que por la razón es por ello que este estilo se caracterizó por la gran concentración de elementos y ornamentos (mayormente vinculados a temas religiosos) y también por la meticulosidad que tuvieron los artistas en colocarlos de tal manera que crearan una atmósfera mística y ascética.



e também pela meticulosidade dos artistas que a ele se dedicaram, visando a criar uma atmosfera mística e ascética.

No Peru, o barroco passou a ser desenvolvido a partir da metade do século XVII até início do século XIX. Este estilo dominou o cenário artístico local por quase 200 anos e imprimiu seu selo na pintura, na escultura, arquitetura, literatura, teatro e na música. Neste período, as obras de arte locais desenvolveram características próprias, que as diferenciaram do barroco que era feito na Europa. A este foram agregados elementos originais de influência peninsular e pré-colombiana, gerando assim um estilo particular. A despeito da grande influência externa, a resposta peruana foi, a olhos vistos, autóctone.

Na arte barroca do Peru podemos notar a influência direta de artistas espanhóis; não obstante, é possível identificar uma característica que diferencia o barroco peruano do espanhol, intrínseca ao processo de mestiçagem (miscigenação) e sincretismo cultural vivido durante os séculos XVI e XVII: o desenvolvimento de um estilo que ressalta elementos autóctones e os gostos particulares dos artistas mestiços ou indígenas, que no século XVII já tinham suas próprias oficinas. Daí o surgimento das pinturas coloridas dos artistas de Cusco, nas quais foram incluídos detalhes anedóticos e elementos da fauna e da flora locais. É com o mesmo espírito inovador que as virgens “triangulares”, ricamente vestidas sobre cenários cheios de flores, os anjos e arcanjos arcabuzeiros e a presença de “Santiago Matamoros”, transformado em “Santiago Mata

El Barroco en el Perú se desarrolló desde mediados del siglo XVII hasta los comienzos del siglo XIX, dominó casi por 200 años las artes en el Perú e impuso su sello en la pintura, escultura, arquitectura, literatura, teatro y en la música. En este periodo las obras artísticas presentan algunas características propias que las diferencian de las hechas en Europa, ya que estas muestran elementos originales debido a la influencia de los modelos peninsulares y del arte precolombino que va influir en la creación de un estilo particular, es decir, hubo una gran influencia externa, aunque la respuesta peruana fue a todas luces autóctona.

Podemos notar la influencia directa de artistas españoles en el arte barroco del Perú, no obstante, se puede marcar una característica que diferencia al barroco peruano del español, la cual es intrínseca al proceso de mestizaje y sincretismo cultural vivido entre los siglos XVI y XVIII; el desarrollo de un estilo que resalta elementos autóctonos y gustos particulares de los artistas mestizos o indígenas que, para el siglo XVII ya contaban con sus propios talleres. De ahí, las pinturas coloridas de artistas cusqueños, que incluyen detalles anecdóticos y elementos de fauna y flora. Con el mismo espíritu innovador, las vírgenes “triangulares” ricamente vestidas sobre escenarios llenos de flores, los ángeles y arcángeles arcabuceros y la presencia de “Santiago Matamoros” transformado en “Santiago Mataindios”, así como, la representación de la Illapa (divinidad prehispánica), son prueba del sincretismo cultural que devino en la formación de un nuevo programa iconográfico

Igreja da Imaculada Conceição, Yanque, século XVII. A igreja, de estilo barroco mestiço, possui uma planta em cruz latina, capelas adossadas, uma série de retábulos neoclássicos policromados e uma cruz de prata do século XVI. [Diana Coquis]

Iglesia de la Inmaculada Concepción, Yanque, siglo XVII. La iglesia, de estilo barroco mestizo, cuenta con una única nave en cruz latina, capillas adosadas, una serie de retablos neoclásicos policromados y una cruz procesional de plata del siglo XVI. [Diana Coquis]



Igreja da Imaculada Conceição, fachada. Yanque, século XVII. As portas são ricamente decoradas em alto relevo, com marcada influência mestiça e com motivos vegetais de mármore e folhagens. [Diana Coquis]

Iglesia de la Inmaculada Concepción, fachada. Yanque, siglo XVII. Las portadas son ricamente decoradas en alto relieve, con marcada influencia mestiza y con motivos vegetales de mármol y follajes. [Diana Coquis]



Índios”, assim como a representação da Illapa (divindade pré-hispânica), são provas do sincretismo cultural que resultou na formação de um novo panorama iconográfico no período barroco e em uma nova forma de religiosidade dentro dos vice-reinados americanos com presença indígena.

O barroco europeu sofreu uma reinterpretação, que resultou em obras de excelente qualidade que não deixaram de plasmar os elementos simbólicos e realistas que o barroco exigia. A presença da tradição artística pré-colombiana, bem como dos traços básicos do estilo barroco, transmitidos principalmente através dos ensinamentos dos religiosos, que utilizavam livros ou estampas contendo obras realizadas por artistas europeus, foram elementos decisivos na formação do barroco no Peru. Da mesma forma, foi a presença de artistas europeus, crioulos, indígenas e mestiços que contribuiu para a criação de uma linguagem própria na região do vice-reinado peruano.

PINTURA

Francisco Zurbarán é a figura de maior influência no Barroco Hispano-Americano e Lima é a cidade que contém o maior número de obras originárias de sua oficina.

A cidade de Cusco foi sem dúvida um dos referenciais pictóricos de maior importância do vice-reinado peruano durante o

dentro del periodo barroco y una nueva forma de religiosidad en los virreinos americanos con presencia indígena.

El barroco europeo se reinterpretó resultando obras de excelente calidad que no dejaron de plasmar los elementos simbólicos y realistas que el barroco exigía. La presencia de la tradición artística precolombina fue decisiva, así como los rasgos básicos del estilo barroco que se transmitieron, sobre todo, por medio de la enseñanza de los religiosos que utilizaban libros o estampas que contenían obras realizadas por artistas europeos. Asimismo, la presencia de artistas europeos, criollos, indígenas y mestizos contribuyó a crear un lenguaje plástico propio en la región del virreinato peruano.

PINTURA

Francisco Zurbarán es la figura más influyente en el Barroco Hispanoamericano y Lima es la ciudad con mayor número de obras relacionadas con su taller.

Sin duda Cusco fue, durante el siglo XVII, uno de los referentes pictóricos más importantes del virreinato peruano. La presencia de Bernardo Bitti en el Cusco tuvo un gran impacto en la plástica cusqueña quien dejó allí varios discípulos que fueron continuadores del estilo manierista. Sin embargo, a pesar que el “movimiento italiano” fue base para muchas de las obras producidas



Monastério de Santa Catalina de Siena, pinacoteca. Arequipa, século XVI. Guarda um dos acervos mais importantes da arte religiosa do Continente, com obras dos diversos estilos artísticos que se desenvolveram durante o vice-reinado e nos primeiros tempos da república. [Diana Coquis]

Monasterio de Santa Catalina de Siena, pinacoteca. Arequipa, siglo XVI. Guarda una de las muestras más importantes del arte religioso del Continente, con obras de los diversos estilos artísticos que se desarrollaron durante el virreynato y los primeros tiempos de la república. [Diana Coquis]

século XVII. A presença de Bernardo Bitti em Cusco teve grande impacto sobre a plástica cusquenha, e os discípulos que deixou foram os continuadores do estilo maneirista. No entanto, apesar de o “movimento italiano” ter sido a base para muitas obras produzidas nesta cidade, o certo é que alguns elementos começaram a ser deixados de lado, em prol da incorporação de elementos próprios da região. Em outras palavras, com o passar dos anos foram desenvolvidas uma personalidade e uma linguagem diferenciadas, características que, sem dúvida, refletem a personalidade dos pintores, em sua grande maioria andinos e mestiços¹.

Durante a segunda metade do século XVII, as pinturas começaram a apresentar características totalmente diferentes devido à influência dos desenhos e gravados flamencos, tais como os de Martín de Vos, Pablo Rubens e Paul Van Dyck. Alguns dos pintores deste período eram de origem indígena e mestiça. Entre estes artistas destacam-se: Juan de Calderón, Martín de Loayza, Marcos Rivera, Juan Espinoza de los Monteros, Basilio Santa Cruz Puma Callao e Diego Quispe Tito.

Foi no século XVIII que as oficinas pictóricas de Cusco passaram a ter uma produção quase em série, os mestres limitavam-se apenas a assinar a tela, já que tinham artistas especializados que se dedicavam à pintura de uma determinada parte do quadro (mãos, rostos, corpo, fundo etc.). É por este motivo que se pode afirmar

¹ GISBERT, Teresa; DE MESA, José. *Historia de la pintura cusqueña*. Fundación A. Wiese. Lima, 1982, vol. I, pp. 58-62.

em esta ciudad, lo cierto es que se empezó a dejar elementos y a incorporarse otros propios de la región. En otras palabras, se desarrolló con los años una personalidad y lenguaje diferenciado que, sin duda, reflejan la personalidad de los pintores, la gran mayoría, andinos y mestizos¹.

Durante la segunda mitad del siglo XVII, se presentan características totalmente diferentes debido a la influencia de los dibujos y grabados flamencos como los de Martín de Vos, Pablo Rubens y Paul Van Dyck. Algunos de los pintores de este periodo eran de origen indio y mestizo. Entre estos artistas destacan: Juan de Calderón, Martín de Loayza, Marcos Rivera, Juan Espinoza de los Monteros, Basilio Santa Cruz Puma Callao y Diego Quispe Tito.

Ya en el siglo XVIII, los talleres pictóricos cusqueños tuvieron una producción casi en serie, sólo los maestros firmaban el lienzo pues tenían a artistas especializados dedicados a la pintura de un sector del cuadro (manos, rostros, cuerpo, fondo, etc.). Es por ello que los artistas anónimos fueron los verdaderos impulsores de la corriente cusqueña pues a su trabajo le añadieron los elementos propios de la cultura local. En este punto es importante agregar la trascendencia que tuvo la afirmación de los señores étnicos y la nobleza andina que, para mediados del siglo XVIII, tuvieron una fuerte posición económica y social, plasmando su reafirmación andina encargando la elaboración de cuadros de incas y retratos

¹ GISBERT, Teresa y DE MESA, José. *Historia de la pintura cusqueña*. Fundación A. Wiese. Lima, 1982, vol. I, pp. 58-62.

Igreja de São Francisco, altar. Arequipa, século XVI. Construída em tijolo e cantaria, possui três naves, cruzeiro e presbitério com um coro de pedra. O púlpito barroco é decorado em baixo-relevo e a parte frontal do altar-mor em prata repuxada. [Diana Coquis]

Iglesia de San Francisco, altar. Arequipa, siglo XVI. Construida en ladrillo y sillar, posee tres naves, crucero y presbiterio con un coro de piedra. El púlpito barroco es decorado en bajorrelieve y la parte frontal del altar mayor luce en plata repujada. [Diana Coquis]



que foram os artistas anônimos os verdadeiros impulsionadores da corrente cusquenha, já que foram eles os que acrescentaram ao seu trabalho elementos próprios da cultura local. Neste ponto é importante ressaltar a transcendência que teve a afirmação da identidade étnica por parte da elite crioula e da nobreza andina, que logo na metade do século XVIII ocupavam forte posição econômica e social, impondo a reafirmação de sua identidade étnica e encomendando a elaboração de quadros de incas e retratos nos quais se deixava bem claro o orgulho que tinham de seu passado.

Em Lima, a pintura de cavalete era fortemente influenciada pela pintura flamenca, aproximando-se mais do acadêmico e apresentando uma intencionalidade dinâmica, motivo pelo qual a técnica “luz e sombra” (claro-escuro - *chiaroscuro*) não teve muita aceitação. Desta etapa destacam-se quatro pintores: Francisco Escobar, Diego de Aguilera, Andrés de Liébana e Pedro Fernández de Noriega. Como afirma Francisco Stastny, em geral a arte barroca latino-americana foi alimentada por influências da época medieval europeia, o que resalta a diferença entre o barroco espanhol e aquele existente nos vice-reinados americanos. Assim sendo, na arte do vice-reinado peruano frequentemente são observados padrões iconográficos, tais como cenas do antigo testamento, imagens doutrinárias ou cenários escatológicos, como os do juízo final, o apocalipse ou o *ars moriendi*².

2 STASTNY, Francisco. *Síntomas medievales en el Barroco americano*. Documento de trabajo N° 63. Lima: Instituto de Estudios Peruanos Ediciones. 1994, pp. 10-15.

en los que dejaban muy en claro el orgullo por su pasado.

La pintura de caballete en Lima estaba fuertemente influenciada por la pintura flamenca, más cerca hacia lo académico y con intencionalidad dinámica, motivo por el cual no tuvo mucha acogida el claroscuro. De esta etapa destacan cuatro pintores: Francisco Escobar, Diego de Aguilera, Andrés de Liébana y Pedro Fernández de Noriega. A decir de Francisco Stastny, el arte barroco latinoamericano, en general, está alimentado por influencias de la época medieval europeo, lo cual resalta la diferencia entre barroco español y el de los virreinos americanos. Así, en el arte virreinal peruano serían frecuentes programas iconográficos tales como escenas del antiguo testamento, imágenes doctrinales o escenarios escatológicos como los del juicio final, el apocalipsis o el *ars moriendi*².

Durante el siglo XVIII, Lima continuó produciendo pinturas barrocas de gran influencia hispana; sin embargo, el arte ya no fue exclusividad de la iglesia. La corte virreinal y la nobleza tuvieron acceso a la pintura a través de los retratos los cuales eran más festivos y con un lenguaje pictórico mucho más profuso que el del siglo anterior; además, cumplía una función social como era la de mantener presente la autoridad política y eclesiástica³. Entre los artistas más destacados de este periodo figuran:

2 STASTNY, Francisco. *Síntomas medievales en el Barroco americano*. Documento de trabajo N° 63. Instituto de Estudios Peruanos Ediciones. Lima, 1994, pp. 10-15.

3 STASTNY, Francisco. *Breve historia del arte en el Perú*. Editorial Universo S.A. Lima, 1967, p. 31.

Monastério de Santa Catalina de Siena, Arequipa, século XVI. Possui uma base com mais de 20 mil metros quadrados e um templo de grandes dimensões, além de claustros, celas, fontes, uma pinacoteca, jardins e importantes murais. [Diana Coquis]

Monasterio de Santa Catalina de Siena, Arequipa, siglo XVI. Posee una base superior a los 20 mil metros cuadrados, tiene un templo de grandes dimensiones, claustros, celdas, fuentes, una pinacoteca, jardines e importantes murales. [Diana Coquis]



Templo da Mercê, claustro principal. Cusco, século XVI. O claustro do convento é a parte mais bonita e surpreendente do complexo. Possui uma valiosa coleção de telas da Escola Cusqueña decorando os muros. [Diana Coquis]

Templo de la Merced, claustro principal. Cusco, siglo XVI. El claustro del convento es el más bonito y sorprendente en el complejo. Cuenta con una valiosa colección de lienzos de la Escuela Cusqueña que están decorando los muros. [Diana Coquis]



Durante o século XVIII a cidade de Lima continuou produzindo pinturas barrocas com grande influência hispânica; no entanto, a arte já não era exclusividade da igreja. A corte do vice-reinado e a nobreza passaram a ter acesso à pintura através dos retratos, que eram mais festivos e apresentavam uma linguagem pictórica muito mais profusa que a do século anterior; além disso, cumpriam uma função social: manter sempre presente a autoridade política e eclesiástica³. Entre os artistas de maior destaque deste período estão Cristóbal de Aguilar, José Joaquín Bermejo, Julián Jayo, Pedro Díaz, Cristóbal Lozano, que retrataram os Vice-Reis mais importantes do século das luzes.

É importante destacar como o patrimônio pictórico ajudou a evidenciar e tornou público o padrão de vestuário das diferentes classes econômicas da época do vice-reinado. Nas coleções de retratos pode-se ver claramente a evolução e as mudanças dos estilos, tanto artísticos como da moda. A organização estratificada e hierárquica de seus componentes é característica das sociedades dos vice-reinados e materializa-se, principalmente, através do vestuário, como indicador social de uma cultura material e, particularmente no caso do Peru, como indicador de uma identidade étnica.

Cristóbal de Aguilar, José Joaquín Bermejo, Julián Jayo, Pedro Díaz, Cristóbal Lozano, quienes retrataron a los virreyes más importantes del siglo de las luces.

Importante señalar como la forma de conocer el gusto en el vestido de las clases económicas privilegiadas de la época virreinal se evidencia a través del patrimonio pictórico. En las colecciones de retratos se puede ver claramente la evolución y cambios de los estilos tanto artísticos como de la moda. Características de las sociedades virreinales es la organización estratificada y jerárquica de sus componentes materializándose, sobre todo, por el vestido como indicador social de una cultura material y, en el caso particular del Perú, como indicador de identidad étnica.

ESCULTURA

La escultura, al igual que todas las artes, fue introducida al virreinato peruano por la iglesia donde los temas tienden a ser más profanos, mitológicos, en donde el desnudo adquiere particular importancia. Además, la escultura se vuelve urbana, aparecen en las calles, plazas y fuentes integradas con la arquitectura.

La escultura barroca se caracteriza por su fuerza y su monumentalidad, su movimiento compositivo, su dinamismo proyectado hacia fuera, sus composiciones diagonales, su expresividad y su tratamiento de la ropa. La escultura virreinal produjo obras

³ STASTNY, Francisco. *Breve historia del arte en el Perú*. Lima: Editorial Universo S.A. 1967, p. 31.

Igreja São Francisco, pátio do Convento. Arequipa, século XVI. O Convento, assim como a igreja, é do século XVI com amplos claustros e jóias de prata de arte religiosa. Há também um museu, interessante pinacoteca e uma biblioteca com mais de 20 mil livros. [Diana Coquis]

Iglesia San Francisco, pátio do Convento. Arequipa, siglo XVI. El Convento al igual que la iglesia, data del siglo XVI con amplios claustros y joyas de plata de arte religioso. Hay también un museo de sitio, interesante pinacoteca y una biblioteca con más de 20 mil volúmenes. [Diana Coquis]



Igreja São Francisco, Arequipa, século XVI. Também chamada de "Manguillo" de São Francisco, foi uma escola de meninas e depois uma prisão de mulheres. Atualmente, é um centro comercial de arte conhecido como "Fundo El Fierro". [Diana Coquis]

Iglesia San Francisco, Arequipa, siglo XVI. Además del llamado Manguillo de San Francisco, ha sido una escuela de niñas primero y después una cárcel de mujeres. Hoy en día, se ha convertido en un centro comercial de arte conocido como "Fundo El Fierro". [Diana Coquis]



ESCUPTURA

A escultura, assim como todas as artes, foi introduzida no vice-reinado peruano pela igreja, onde anteriormente os temas apresentavam uma tendência a serem mais profanos, mitológicos, onde o nu adquiria particular importância. Além disso, a escultura tornou-se urbana, aparecendo nas ruas, praças e fontes que se integravam com a arquitetura.

A escultura barroca caracteriza-se por sua força e monumentalidade, seu movimento de composição, seu dinamismo projetado para fora, suas composições diagonais, sua expressividade e o tratamento da roupa. A escultura do vice-reinado produziu verdadeiras obras-primas, tanto por sua delicadeza e minúcia de detalhes, como pela magnífica expressão do seu conjunto. A maioria das obras esculpidas eram imagens religiosas que serviam para embelezar os altares, nos quais predominava o dourado e a policromia.

Tanto Lima como Cusco transformaram-se em centros de produção escultórica que dependiam de uma série de ofícios complementares, tais como a pintura, o bordado e a talha. Inclusive alguns artesãos começaram a utilizar materiais de origem local, como o *maguey* [sisal/agave], fibra derivada de uma espécie de cacto que se transformou em substituto leve da madeira. O *maguey*

maestras, tanto por la delicadeza y la minuciosidad en los detalles, como por la magnífica expresión del conjunto. Se esculpieron, mayormente, imágenes religiosas para embellecer los altares en los que predominaba el dorado y la policroma.

Tanto en Lima como en el Cusco, se transformaron en centros de producción escultórica que dependían de una serie de oficios complementarios como la pintura, el bordado y el entallado. Algunos artesanos, incluso, empezaron a utilizar materiales autóctonos como el maguey, fibra derivada de un cactus que se convirtió en el sustituto liviano de la madera. El maguey con tela encolada, de origen español, logró reemplazar al cedro, que era difícil de encontrar en los Andes⁴.

Entre los más importantes escultores del virreinato figuran Juan Martínez de Arrona, Pedro de Noguera, de los talleres del andaluz Juan Martínez Montañés, Melchor Caffa. En el siglo XVII, ocupa un lugar especial la obra del mestizo Baltazar Gavilán quien con un manejo exquisito del barroco imprime, a través de sus obras, un realismo sin precedentes en la plástica peruana. Destacan "La Dolorosa" realizada para el convento de San Francisco y "La Muerte", para la Iglesia de San Agustín.

Actualmente, se conserva un buen número de imágenes anónimas del "Crucificado", de excelentes facturas y fuertes devociones;

4 MUJICA PINILLA, Marisa. "La influencia indígena y europea en la escultura religiosa de los siglos XVI-XVIII". En: *Perú escultura de ayer y hoy*. Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres. Lima, 2011, p. 200.

Igreja de São João Batista, Huaró, século XVI. A Igreja de São João Batista de Huaró foi decorada, no início do século XVII, por pintores e artistas locais. No início do século XIX o artista Tadeo Escalante deu as últimas pinceladas. [Diana Coquis]

Iglesia de San Juan Bautista, Huaró, siglo XVI. La Iglesia de San Juan Bautista de Huaró fue decorada, a principios del siglo XVII, por pintores y artistas locales. A principios del siglo XIX el artista Tadeo Escalante realizó las últimas pinceladas. [Diana Coquis]

Igreja São Francisco, Arequipa, século XVI. O complexo é formado pela Igreja de São Francisco, o convento e uma igreja menor conhecida como "A Terceira Ordem". [Diana Coquis]

Iglesia San Francisco, Arequipa, siglo XVI. El complejo contiene la Iglesia de San Francisco, el convento y una iglesia más pequeña conocida como La Tercera Orden. [Diana Coquis]



com pano encorpado com cola, de origem espanhola, conseguiu substituir o cedro, madeira difícil de encontrar nos Andes⁴.

Entre os mais importantes escultores do vice-reinado aparecem Juan Martínez de Arrona e Pedro de Noguera, das oficinas do andaluz Juan Martínez Montañés e Melchor Caffa. No século XVII a obra do mestiço Baltazar Gavilán ocupou um lugar especial. Com um perfeito manejo das técnicas barrocas, Gavilán conseguiu imprimir a suas obras um realismo sem precedentes na plástica peruana. Destacam-se “La Dolorosa”, obra realizada para o Convento de São Francisco e “La Muerte”, obra confeccionada para a Igreja de Santo Agostinho.

Atualmente ainda é conservado um considerável número de imagens anônimas do “Crucificado”, de excelentes feitios e fortes devoções; poderia ser considerada como a iconografia mais frequentemente desenvolvida pelos artistas locais, quiçá como uma especialidade artística da escola limenha.

ARQUITETURA

Na América espanhola o barroco é essencialmente decorativo, já que desde o início da arquitetura hispano-americana foi aplicada

se podría considerar como la iconografía que con mayor frecuencia desarrollaron los artistas locales, quizás como una artística especialidad de la escuela limeña.

ARQUITECTURA

El barroco en Hispanoamérica es, esencialmente, decorativo pues se aplica un lenguaje ornamental a esquemas constructivos y estructurales inalterados desde los comienzos de la arquitectura hispanoamericana. México y Perú son quizás los dos grandes focos donde con más intensidad iba a encontrar eco el nuevo estilo así entendido.

En el barroco, la arquitectura va frecuentemente unida al urbanismo; así tenemos que la ciudad se vuelve escenográfica, el palacio es el típico edificio de vivienda urbana para las familias poderosas, el templo es el lugar del sermón y de la eucaristía. Mientras el barroco se afianzaba, en el Perú hubo un cambio en la construcción y diseño de las naves; las iglesias dejarían la planta gótico-isabelina y las portadas renacentistas como una renovación conjunta de todas las estructuras arquitectónicas y se adaptaron a plantas de cruz latina con bóveda de cañón y cúpulas en el crucero⁵. No hay que olvidar que todos estos cam-

4 MUJICA PINILLA, Marisa. “La influencia indígena y europea en la escultura religiosa de los siglos XVI–XVIII”. In: *Perú escultura de ayer y hoy*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 2011, p. 200.

5 SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Arquitectura de Lima en la segunda mitad del siglo XVIII*. Universidad San Martín de Porres, Lima, 2010, p. 59.



uma linguagem ornamental a esquemas construtivos e estruturais inalterados. Talvez o México e o Peru sejam os dois grandes focos onde o novo estilo, assim entendido, iria encontrar eco com maior intensidade.

No barroco, frequentemente a arquitetura caminha junto com o urbanismo; assim sendo, a cidade torna-se cenográfica, o palácio é o típico edifício de moradia urbana para as famílias poderosas, o templo é o local do sermão e da eucaristia. Enquanto o barroco era consolidado, houve no Peru uma mudança na construção e desenho das naves; as igrejas abandonaram a planta gótica isabelina e o uso das portadas renascentistas como renovação conjunta de todas as estruturas arquitetônicas, adaptando-se a plantas de cruz latina com abóbada de canhão e cúpulas em cruzeiro⁵. Não podemos esquecer que todas estas mudanças são produto das ações que a Contrarreforma adotou para consolidar o simbolismo do culto católico.

O estilo barroco chegou ao vice-reinado do Peru em um momento de grande maturidade artística dos pedreiros (mestres de obra) que se fixaram na cidade. A reinterpretação do estilo e sua adaptação ao meio local fizeram da arquitetura do vice-reinado peruano uma expressão nova e original do barroco sul-americano. As tradições e elementos regionais permitiram o desenvolvimento de escolas e áreas de influência. As cidades de Cusco,

bios son producto de las acciones que la Contrarreforma Católica tomó para afianzar la simbolización del culto católico.

El estilo barroco llegó al virreinato del Perú en un momento de gran madurez artística de los alarifes afincados en la ciudad. La reinterpretación del estilo y su adaptación al medio local hicieron de la arquitectura virreinal peruana una expresión nueva y original del barroco americano. Las tradiciones y elementos regionales permitieron el desarrollo de escuelas y de áreas de influencia. Cusco, Arequipa, Cajamarca y Puno fueron las difusoras de las principales técnicas constructivas locales; en estas ciudades hubo una búsqueda de lenguajes propios alejados del barroco y de su realismo, promoviendo experimentaciones con elementos bucólicos andinos y de la naturaleza.

El barroco andino, también conocido como “arquitectura mestiza” es un movimiento artístico que surge en el virreinato del Perú en 1680 con las primeras portadas andinas de este estilo planiforme que no pudieron enlazar con la continuidad del estilo renacentista virreinal; convirtiéndose en una expresión arquitectónica virreinal innovadora de la función indígena española⁶. Se encuentra localizado, geográficamente, entre Arequipa y el Lago Titicaca, desde donde se esparce sobre todo el altiplano. La originalidad de este estilo radica en la decoración, muy variada, y cuyos motivos responden a cuatro tipos fundamentales: flora y fauna tropical,

5 SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Arquitectura de Lima en la segunda mitad del siglo XVIII*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2010, p. 59.

6 SAN CRISTÓBAL, Antonio. “Terminología y concepto de la arquitectura planiforme”. En: *Barroco andino: Memoria del I Encuentro Internacional*, Viceministerio de Cultura, La Paz, 2003, pp. 101-105.

Casa do Corregedor, Puno, século XVII. Casarão colonial onde são realizadas exposições de arte puneña. O lugar possui café bar, biblioteca, internet, videolocadora; são realizadas atividades culturais e se oferece informação sobre turismo rural. [Diana Coquis]

Casa del Corregidor, Puno, siglo XVII. Casona colonial donde se realizan exposiciones de arte puneño. El lugar cuenta con un café bar, biblioteca, internet y video club; se realizan actividades culturales y se brinda información sobre turismo rural. [Diana Coquis]



Igreja de São Francisco, Lima, século XVI. A fachada de estilo barroco está flanqueada por duas torres de 20 metros de altura e 7 metros de largura, destaca-se uma portada totalmente lavrada em pedra com colunas de tipo coríntio. [Diana Coquis]

Iglesia de San Francisco, Lima, siglo XVI. La fachada de estilo barroco está flanqueada por dos torres de 20 metros de altura y 7 metros de ancho, destaca una portada totalmente labrada en piedra con columnas de tipo corintio. [Diana Coquis]



Arequipa, Cajamarca e Puno foram as divulgadoras das principais técnicas de construção locais; nestas cidades, houve uma procura por linguagens próprias, que se afastavam do barroco e seu realismo, na maioria dos casos promovendo experimentações com elementos bucólicos e a natureza andina.

O barroco andino, também conhecido como “arquitetura mestiça”, é um movimento artístico que surgiu no vice-reinado do Peru no ano de 1680 com os primeiros pórticos típicos deste estilo planiforme, que não puderam criar laços de continuidade com o estilo renascentista do vice-reinado e se transformaram em uma expressão arquitetônica inovadora, representativa do caráter indígena e espanhol do vice-reinado⁶. Geograficamente, o estilo pode ser encontrado entre Arequipa e o Lago Titicaca, a partir de onde se espalha por todo o altiplano. A originalidade deste estilo se radica na decoração, que é muito variada e cujos motivos correspondem a quatro tipos fundamentais: flora e fauna tropical, motivos maneiristas (sereias, carrancas), motivos pré-colombianos (sol, lua, pumas) e elementos cristãos pré-renascentistas.

O material básico utilizado por esta arquitetura foi o sillar (pedra lavrada), pedra vulcânica de fácil manuseio e mais resistente aos movimentos sísmicos que outros materiais usados na época, tais como o adobe e a *quincha* [cobertura de palha]. Predominam os muros largos, baías altas com tetos de abóbada e de

motivos manieristas (sirenas, mascarones), motivos precolombianos (sol, luna, pumas) y elementos cristianos prerrenascentistas.

El material básico empleado por esta arquitectura fue el sillar, piedra volcánica de fácil trabajo y más resistente a los movimientos sísmicos que los otros materiales usados en la época, como eran el adobe y la quincha. Por ello, predominan los muros anchos, crujías altas con techos de bóveda y de una sola planta. La influencia aborigen se percibe, particularmente, en la decoración.

En el Perú se observan diferencias entre la zona litoral y la andina, según peculiaridades del clima y materiales; por lo tanto, el virreinato del Perú se caracterizó por las diferentes soluciones que cada región dio a los problemas arquitectónicos. Se podría señalar que dos grandes ciudades dictarían las pautas para el desarrollo del barroco con las particularidades propias de cada lugar en materiales de construcción y ornamentación; una de ellas fue Lima, con sus construcciones en adobe y quincha de acabados en estuco coloreado y Cusco, famosa por el trabajo en piedra sobre restos de arquitectura incaica; es la ciudad de América que reúne las características exactas de ciudad mestiza monumental. Posteriormente, otras ciudades como Puno, Arequipa o Cajamarca elaborarían sus propios estilos siempre sobre los derroteros del barroco andino.

Durante los siglos XVII y XVIII, el virreinato del Perú fue azotado por movimientos sísmicos, que hicieron que varios monumentos religiosos de estilo barroco desaparecieran, para luego dar paso a nuevas edificaciones con el estilo imperante bajo el impulso

⁶ SAN CRISTÓBAL, Antonio. “Terminología y concepto de la arquitectura planiforme”. In: *Barroco andino: Memoria del I Encuentro Internacional*, La Paz: Viceministerio de Cultura, 2003, pp. 101-105.

Templo da Mercé, exterior da igreja. Cusco, século XVI. A igreja sofreu gravíssimas danificações com o terremoto de 1650, mas foi reconstruída em um período posterior que durou de 15 a 20 anos. [Diana Coquis]

Templo de la Merced, exterior de la iglesia. Cusco, siglo XVI. La iglesia de la Merced sufrió gravísimos daños con el terremoto de 1650, pero fue reconstruida en un lapso posterior que duró de 15 a 20 años. [Diana Coquis]



somente uma planta. A influência nativa (indígena) é particularmente percebida na decoração.

No Peru é possível observar as diferenças que existem entre a arquitetura da zona litoral e a andina, de acordo com as peculiaridades do clima e com os materiais utilizados; portanto, o vice-reinado do Peru caracterizou-se pelas diferentes soluções que cada região encontrou para seus problemas arquitetônicos. É possível afirmar que duas grandes cidades ditariam as pautas para o desenvolvimento do barroco, com as particularidades próprias de cada lugar, no que diz respeito aos materiais utilizados na construção e ornamentação. Uma dessas cidades é Lima, com suas construções em adobe e *quincha* e acabamentos em estuque colorido; a outra foi Cusco, famosa pelo trabalho em pedra sobre restos de arquitetura inca. Cusco é a cidade da América que reúne exatas características de monumental cidade mestiça. Posteriormente, outras cidades como Puno, Arequipa ou Cajamarca elaborariam seus próprios estilos, sempre sobre as orientações do barroco andino.

Durante os séculos XVII e XVIII, o vice-reinado do Peru foi assolado por várias movimentações sísmicas, o que fez com que vários monumentos religiosos de estilo barroco desaparecessem, para dar passagem a novas edificações de influência do estilo imperial francês e iluminista; nascia assim o neoclassicismo. Assim sendo, são poucas as igrejas de estilo barroco que ainda existem em Lima, há apenas alguns pórticos e retábulos no interior das construções, o que nos permite compreender a forma em que se

francés y la ilustración, el neoclásico. Por ello, son pocas las iglesias de estilo barroco que quedan en Lima, sólo portadas o retablos al interior de las construcciones permiten comprender la manera en que se desarrolló el estilo barroco. Entre las construcciones religiosas más representativas del estilo barroco se pueden mencionar:

- » En Lima: la Iglesia de La Merced, la Iglesia de San Agustín y la Iglesia de San Francisco;
- » En Trujillo: la Iglesia de Santa Clara, el Monasterio del Carmen, la Iglesia de San Agustín y la Iglesia de La Compañía de Jesús;
- » En Arequipa: la Iglesia y el Monasterio de Santa Catalina, la Iglesia de La Compañía de Jesús, la Iglesia de San Francisco, la Iglesia de San Agustín, la Iglesia de La Merced, la Iglesia de San Miguel Arcángel, la Iglesia de Santo Domingo, la Iglesia de Santa Marta, la Iglesia de San Miguel de Cayma, la Iglesia de San Juan de Yanahuara, la Iglesia de Paucarpata, la Iglesia de San Juan Bautista de Yanque y la Iglesia de la Purísima Concepción de Lari;
- » En Cajamarca: la Catedral, la Iglesia Belén, la Iglesia San Francisco, la Iglesia La Recoleta y la Iglesia de San Antonio;
- » En Cusco: la Catedral, el Templo de la Compañía de Jesús, el Templo de San Blas, el Templo de La Merced, la Iglesia de Andahuaylillas, la Iglesia de Chincheros, la Iglesia de Huaró, la Iglesia San Francisco y la Iglesia de San Pedro;
- » En Puno: la Catedral, la Iglesia de Juli, la Iglesia de



desenvolveu o estilo barroco. Entre as construções religiosas de maior representatividade barroca, podemos mencionar:

- » Em Lima: a Igreja da Mercê, a Igreja de Santo Agostinho e a Igreja de São Francisco;
- » Em Trujillo: a Igreja de Santa Clara, o Monastério Del Carmen, a Igreja de Santo Agostinho e a Igreja da Companhia de Jesus;
- » Em Arequipa: a Igreja e o Monastério de Santa Catarina, a Igreja da Companhia de Jesus, a Igreja de São Francisco, a Igreja de Santo Agostinho, a Igreja da Mercê, a Igreja de São Miguel Arcanjo, a Igreja de São Domingos, a Igreja de Santa Marta, a Igreja de São Miguel de Cayma, a Igreja de São João de Yanahuara, a Igreja de Paucarpata, a Igreja de São João Batista de Yanque e a Igreja da Puríssima Conceição de Lari;
- » Em Cajamarca: a Catedral, a Igreja Belém, a Igreja de São Francisco, a Igreja La Recoleta e a Igreja de Santo Antônio;
- » Em Cusco: a Catedral, o Templo da Companhia de Jesus, o Templo de São Blás, o Templo da Mercê, a Igreja de Andahuaylillas, a Igreja de Chincheros, a Igreja de Huaru, a Igreja de São Francisco e a Igreja de São Pedro;
- » Em Puno: a Catedral, a Igreja de Juli, a Igreja de Ayaviri e a Igreja de Lampa;
- » Em Ayacucho: a Catedral, o Templo da Companhia de Jesus e o Templo de Santa Ana.

Ayaviri y la Iglesia de Lampa;

- » En Ayacucho: la Catedral, el Templo de La Compañía de Jesús y el Templo de Santa Ana.

En las ciudades, la vivienda colonial tuvo una fuerte influencia peninsular, especialmente, andaluza; se construyeron casas de uno o dos pisos, con un zaguán que permitía el ingreso, un bello patio dominaba el ingreso rodeado de los dormitorios y habitaciones principales. En el primer piso se encontraba la sala que, usualmente, conectaba a otro patio (traspatio) y, finalmente, a la cocina. Muchas casas tenían huertas en las que cultivaban productos de pan llevar.

Las casas de dos pisos tenían un balcón cerrado por donde se podía observar la calle. En el siglo XVI y XVII, estos balcones poseían celosías; a fines del XVIII y principios del XIX, se construyeron bajo los cánones del neoclasicismo y del estilo imperio, imponiéndose el uso de ventanas de guillotina.

Los edificios civiles fueron los más susceptibles de desaparición a causa de los terremotos y, sobre todo, de las olas de transformación por los cambios de estilo y por las destrucciones premeditadas para dar paso al estilo neoclásico. De ahí que sean escasos los ejemplos de viviendas que respondan a lo creado durante este periodo como: Palacio de Torre Tagle (Lima); Palacio Iturregui, Casa de Mayorazgo, Casa Urquiaga, Casa Bracamonte, Casa Ganoza (Trujillo); Casa de Tristán del Pozo, Casa del Moral, Casa Irribery (Arequipa); Casa Vivanco (Ayacucho); Casa del Corregidor (Puno).

Igreja da Imaculada Conceição, Yanque, século XVII. Sua bela decoração de relevos de cantaria lavrada ocupa dois terços da parede exterior em uma cornija de arco rebaxado e, no centro, um nicho com pilares, meias-colunas salomônicas, janelas de arco e uma pequena cúpula. [Diana Coquis]

Iglesia de la Inmaculada Concepción, Yanque, siglo XVII. Su hermosa decoración de relieves labrados en sillar ocupa dos tercios de la pared exterior rematando en una cornisa de arco rebajado y, en el centro, un templete con pilares, medias columnas salomónicas, ventanas de arco y cupulín. [Diana Coquis]



Nas cidades, a moradia colonial teve uma grande influência peninsular, especialmente andaluza: foram construídas casas de um ou dois andares, com um saguão que permitia a entrada, um belo pátio que dominava a entrada e que cercava os dormitórios e quartos principais. No primeiro andar estava a sala, que geralmente conectava-se com outro pátio (segundo pátio) e, finalmente, com a cozinha. Muitas casas tinham hortas, nas quais eram cultivados produtos de *pan llevar* [terra destinada ao cultivo de cereais].

As casas de dois andares tinham uma sacada fechada que permitia observar a rua. Nos séculos XVI e XVII, estas sacadas eram gradeadas (reticuladas); no final do século XVIII e início do século XIX passaram a ser construídas seguindo o conjunto de regras do neoclassicismo e do estilo imperial, que impunham o uso de janelas tipo guilhotina.

Os edifícios civis foram as construções mais suscetíveis ao desaparecimento, por causa dos terremotos e, principalmente, por causa das ondas de transformação provocadas pelas mudanças de estilo e pelas premeditadas destruições que dariam passagem ao estilo neoclássico. É por este motivo que são escassos os exemplos de moradias que remetem a este período, dentre as quais podemos citar: o Palácio da Torre Tagle (Lima); o Palácio Iturregui, a Casa de Mayorazgo, a Casa Urquiaga, a Casa Bracamonte, a Casa Ganoza (Trujillo); a Casa de Tristán del Pozo, a Casa da Amoreira, a Casa Irriberry (Arequipa); a Casa Vivanco (Aya-cucho); a Casa do Corregedor (Puno).

LITERATURA

Como en las otras áreas del conocimiento y las artes, la literatura del virreinato del Perú tuvo un desarrollo que va desde las obras netamente occidentales, traída por los españoles a sus colonias (castellanas, italianas y luego francesas, en el s. XVIII), experimentando luego una transculturación en sus temas, ello de acuerdo a la realidad histórico-cultural de cada lugar. En el caso del Perú, la influencia del barroco va a ser predominante en la creación artística y literaria, ello desarrollado en tres periodos; el primero que corresponde a un barroco emergente con reminiscencias del renacimiento (1580-1630); el segundo periodo corresponde a la plenitud del barroco (1630-1700), por último, el periodo de declinación del estilo afectado por la entrada de la estética neoclásica venida de la ilustración francesa.

Una sub clasificación divide al barroco peruano en: Barroco criollo, relacionado a las élites criollas formadas desde comienzos de la colonia, y el Barroco andino, que corresponde a otro tipo de élite, la andina, específicamente aquella de origen cusqueño. La diferencia entre ellas es que el barroco criollo no considera la imagen del indígena o de elementos andinos dentro de su discurso; en cambio, el barroco andino usa la figura del indígena, de sus elementos culturales, es decir, el fenómeno de transculturación y mestizaje que surge como resultado del choque de dos culturas elitistas como la española y la del Cusco Inca.



Igreja de São João Batista, altar. Huaró, século XVI. No átrio e escalões do templo, podem ser apreciados vários petróglifos de estilo pré-colombiano finamente talhados em cantaria e em pedra. Destacam-se por combinar motivos andinos e cristãos. [Diana Coquis]

Iglesia de San Juan Bautista, altar. Huaró, siglo XVI. En el atrio y escalinatas del templo, se pueden apreciar numerosos petroglifos de estilo precolombino finamente tallados en sillar y en piedra. Destacan por combinar motivos andinos y cristianos. [Diana Coquis]

LITERATURA

Assim como nas outras áreas do conhecimento e das artes, a literatura do vice-reinado do Peru teve um desenvolvimento que abrangeu desde as obras claramente ocidentais, trazidas pelos espanhóis para suas colônias (castelhanas, italianas e depois francesas, no século XVIII), e depois experimentando certo multiculturalismo em seus temas, o que ocorreu de acordo com a realidade histórico-cultural de cada lugar. No caso do Peru, a influência do barroco é predominante na criação artística e literária e se desenvolveu em três períodos; o primeiro corresponde a um barroco emergente com reminiscências do renascimento (1580–1630); o segundo período corresponde à plenitude do barroco (1630–1700) e por último, o período de declínio do estilo afetado pela entrada da estética neoclássica trazida da ilustração francesa.

Existe uma subclassificação que divide o barroco peruano em: Barroco crioulo, relacionado às elites crioulas formadas desde o início da colônia, e o Barroco andino, que corresponde a outra classe de elite, a andina, especificamente a de origem cusquenha. A diferença que existe entre elas é que o barroco crioulo não considera a imagem do indígena ou de elementos andinos dentro de seu discurso; já o barroco andino usa a figura do indígena, de seus elementos culturais, isto é, o fenômeno de transculturação e mestiçagem que surge como resultado do choque de duas culturas elitistas, a espanhola e a do Cusco Inca.

Dentro de la creación literaria sobre todo criolla hubo una producción en géneros como la lírica, la épica, el drama, la prosa; todas ellas divididas así mismo en categorías que abarcan temas desde el interés religioso, histórico, científico, ficción, humor, entre otros.

Principales obras literarias:

- » En poesía: *Miscelánea Austral* (Diego Dávalos y Figueroa, 1603), *Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* (Fernando de Valverde, 1641), *Poema heroico hispanolatino panegirico de la fundación y grandeza de la muy noble y leal ciudad de Lima* (Rodrigo de Valdés, 1687), *Estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas* (José de Buendía, 1688), *Guerra física, proezas médicas, hazañas de la ignorancia, Diente del Parnaso* (Juan del Valle y Caviedes, 1689).
- » En prosa: *Epítome a la biblioteca oriental y occidental* (Antonio de León Pinelo, 1629), *Memorial de las historias del nuevo mundo Pirú* (Fray Buenaventura de Salinas y Córdova, 1630), *El apologético a favor de Luis de Góngora* (Juan Espinoza Medrano, 1662).



Dentro da criação literária, principalmente a crioula, houve uma produção em gêneros, tais como a lírica, a épica, o drama, a prosa; todas elas divididas também em categorias que abrangem temas que vão desde o interesse religioso ao histórico, científico, a ficção, o humor, entre outros.

Principais obras literárias:

- » Na poesia: *Miscelánea Austral* [Miscelânea Austral], de Diego Dávalos y Figueroa, 1603; *Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* [Nossa Senhora de Copacabana no Peru], de Fernando de Valverde, 1641; *Poema heroico hispanolatino panegírico de la fundación y grandeza de la muy noble y leal ciudad de Lima* [Poema heroico hispano-latino panegírico da fundação e grandeza da mui nobre e leal cidade de Lima], de Rodrigo de Valdés, 1687; *Estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas* [Estrela de Lima transformada em sol sobre suas três coroas], de José de Buendía, 1688; *Guerra física, proezas médicas, hazañas de la ignorancia, Diente del Parnaso* [Guerra física, proezas médicas, façanhas da ignorância, Dente do Parnaso], de Juan del Valle y Caviedes, 1689.
- » Na prosa: *Epítome a la biblioteca oriental y occidental* [Resumo para a Biblioteca oriental e occidental], de Antonio de León Pinelo, 1629; *Memorial de las historias*

TEATRO

El género dramático en la colonia se va a difundir, principalmente, con el objetivo de evangelizar a los indígenas con escenificaciones bíblicas y religiosas. Bien establecido el virreinato, se verá que sobretudo la comedia o sátira formará parte importante de la producción de este género. Al mismo tiempo, fueron las obras de autores europeos los que tuvieron gran aceptación y determinaron el desarrollo de este género en estas tierras, primero con Lope de Vega, Rojas Zorrilla, durante el siglo XVI, y luego con Calderón de La Barca, entrado el siglo XVII, y cuya influencia perdurará durante el virreinato.

Un personaje importante de esta época es el Marqués Castell dos Rius, Virrey del Perú en 1707. Bajo su gobierno se experimenta el crecimiento de la producción literaria; es así que él mismo escribió una pieza dramática, comedia armónica titulada *El mejor escudo de Perseo*, asimismo, creó la escuela Palatina (1709) que impulsó la creación poética y dramática de un conjunto de los más destacados intelectuales. En este último género resaltan Pedro Peralta Barnuevo y José Bermúdez de la Torre y Solier, pero solo del primero se han conservado obras dramáticas⁷.

Entre las principales obras dramáticas de este periodo se pueden mencionar: *También se vengan los dioses* (1689), *Amor, industria y*

⁷ SILVA SANTISTEBAN, Ricardo. *Antología general del teatro peruano*. Banco Continental, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, vol. 2, p. 18.

Catedral de Nossa Senhora da Candelaria, Puno, século XVII. Construída no século XVII, se inclui na categoria de basílica menor. A fachada foi esculpida pelo alarife peruano Simón de Asto. A Catedral de Puno foi edificada sobre o Supay Kancha (Cerro do Diabo). [Diana Coquis]

Catedral de Nuestra Señora de la Candelaria, Puno, siglo XVII. Construida en el siglo XVII, ostenta el rango de basílica menor. La fachada fue esculpida por el alarife peruano Simón de Asto. La Catedral de Puno fue edificada sobre el Supay Kancha (Cerro del Diablo). [Diana Coquis]



del nuevo mundo Pirú [Memorial das histórias do novo mundo Pirú], de Fray Buenaventura de Salinas y Córdoba, 1630; *El apologético a favor de Luis de Góngora* [O apologético a favor de Luis de Góngora], de Juan Espinoza Medrano, 1662.

TEATRO

A propagação do gênero dramático na colônia ocorre com o principal objetivo de auxiliar na evangelização dos indígenas, através da representação de encenações bíblicas e religiosas. Quando o vice-reinado já estava bem estabelecido, podemos observar que é principalmente a comédia ou a sátira que passam a formar parte importante na produção deste gênero. Ao mesmo tempo, foram as obras de autores europeus que tiveram grande aceitação e determinaram o desenvolvimento do gênero teatral nestas terras, primeiro com Lope de Vega e Rojas Zorrilla, durante o século XVI, e depois com Calderón de La Barca, já entrado no século XVII, cuja influência iria perdurar por todo o período do vice-reinado.

O Marquês Castell dos Rius, Vice-Rei do Peru no ano de 1707, foi um dos personagens de grande importância da época. Foi sob o seu governo que ocorreu o crescimento da produção literária; ele mesmo escreveu uma peça, uma comédia harmônica que recebeu como título *El mejor escudo de Perseo* [O melhor escudo de Perseu].

poder (1695), *Destinos vencen finezas* (1698) pertenecientes a Lorenzo de las Llamosas, *Triunfos del amor y poder* (Pedro Peralta y Barnuevo, 1711), *Decuria muy curiosa que trata de los diferentes efectos que causa en el alma el que recibe el Santísimo Sacramento* (Salvador Vega, 1723), *Amar su propia muerte* (Juan Espinoza Medrano).

Con respecto a los lugares donde se desarrollaban las puestas en escena, al comienzo fue el Cabildo el que se encargaba de organizar las representaciones, sobre todo, en las festividades del Corpus Christi. Posteriormente, con la formación de los gremios de actores y la existencia de empresarios conocedores, los llamados “corrales” serán el escenario para las escenificaciones dramáticas durante el siglo XVII; sin embargo, el espacio más usado siempre fue el espacio público urbano, pues, al ser la labor principal de estos montajes de índole educativo – evangelizador, lo que se buscaba era atraer a la mayor cantidad de espectadores, por ende, las plazas o el mismo atrio de la catedral conformaban el escenario ideal.

MÚSICA

La mayor parte de la música de la época virreinal fue compuesta, aproximadamente, entre los años 1630 y 1760, perteneciendo a un periodo que se puede denominar el barroco musical peruano. El interés cultural por esta música y el valor artístico de muchos de sus exponentes han sido reconocido mundialmente.



Também foi ele quem criou a escola Palatina (1709), que deu impulso à criação poética e dramática de um conjunto formado pelos mais destacados intelectuais. No gênero drama, destacam-se Pedro Peralta Barnuevo e José Bermúdez de la Torre y Solier – no entanto, somente foram conservadas as obras do primeiro⁷.

Entre as principais obras dramáticas deste período podemos mencionar: *También se vengan los dioses* [Que venham também os deuses], de 1689, *Amor, industria y poder* [Amor, indústria e poder], de 1695, e *Destinos vencen finezas* [Destinos vencem gentilezas], de 1698, obras pertencentes a Lorenzo de las Llamosas; *Triunfos del amor y poder* [Vitórias do amor e do poder], de Pedro Peralta y Barnuevo, 1711; *Decuria muy curiosa que trata de los diferentes efectos que causa en el alma el que recibe el Santísimo Sacramento* [Decúria bastante curiosa que trata dos diferentes efeitos provocados na alma daquele que recebe o Santíssimo Sacramento], de Salvador Vega, 1723; *Amar su propia muerte* [Amar sua própria morte], de Juan Espinoza Medrano.

No que diz respeito aos lugares em que foram realizadas as encenações, podemos dizer que logo no começo as peças foram apresentadas no Conselho, que se encarregava de organizar as encenações, principalmente nas festividades de Corpus Christi. Posteriormente, com a formação dos grêmios de atores e o surgimento de empresários conhecedores do assunto, surgiram os chamados

Como en el campo de las letras y otras artes, siempre se ha tenido el lugar común de que la música “cultura” durante la colonia no fue sino una simple réplica de la que se desarrollaba en Europa. Durante la época del virreinato en la Ciudad de los Reyes había una vida cultural envidiable, la música, como el resto de las artes, tenía un lugar protagónico en una ciudad cosmopolita y aristocrata y su nivel no tenía nada que envidiar al de la música barroca de cualquier capital del Viejo Continente.

Se puede señalar que el mestizaje musical se dio de manera muy temprana – casi inmediata –, y se hizo extensiva a todos los estamentos de la sociedad colonial; hubo una gran capacidad en el indio y el mestizo de adoptar instrumentos y escalas polifónicas que enriquecieron, aún más, las músicas nativas; esto contrasta con la actitud del europeo cortesano hacia la música y los instrumentos americanos. La Iglesia fue el elemento catalizador en este proceso, ya que supo asumir la necesidad de recurrir a las lenguas y la música nativa para lograr una catequización más efectiva. La acción de las órdenes religiosas fue decisiva en esa tarea docente y promotora. Franciscanos, dominicos y agustinos hicieron de la música uno de los ejes de su tarea evangelizadora.

Desde los inicios de la colonización, uno de los principales objetivos de la iglesia católica fue la conversión de los indígenas sea, pacíficamente, utilizando en buena medida las artes como la poesía, el teatro y la música para la catequización, sea violentamente, mediante la represión de los cultos “paganos” y las

⁷ SILVA SANTISTEBAN, Ricardo. *Antología general del teatro peruano*. Lima: Banco Continental, Pontificia Universidad Católica del Perú, vol. 2, p. 18.

Catedral Basílica da Virgem da Assunção, Cusco, século XVI. Construída entre os anos 1560 e 1664, destaca-se sua cor avermelhada, consequência do uso das pedras do Sacsayhuamán – forte inca que se encontra no alto da cidade – para sua construção por parte dos espanhóis. [Diana Coquis]

Catedral Basílica da Virgem da Assunção, porta principal. Cusco, século XVI. Destaca-se a fachada renascentista e seus interiores barroco e plateresco. [Diana Coquis]

Catedral Basílica de la Virgen de la Asunción, Cusco, siglo XVI. Construida entre los años 1560 y 1664, destaca su color rojizo. Este color es consecuencia de la utilización por parte de los españoles para su construcción de piedras de Sacsayhuamán, la fortaleza Inca que se encuentra en lo alto de la ciudad. [Diana Coquis]

Catedral Basílica de la Virgen de la Asunción, puerta principal. Cusco, siglo XVI. Destaca la fachada renacentista y sus interiores barroco y plateresco. [Diana Coquis]



"corrales" (teatros de pátio), que passaram a ser cenário para as encenações dramáticas durante o século XVII. No entanto, o espaço mais usado sempre foi o espaço público urbano, considerando que a principal meta de trabalho destas montagens era de índole educativa-evangelizadora, que buscava atrair o maior número de espectadores possível – por este motivo, as praças ou o próprio átrio da catedral eram considerados palcos ideais.

MÚSICA

A maior parte da música da época do vice-reinado foi composta aproximadamente entre os anos de 1630 e 1760, pertencendo a um período que se pode denominar como sendo o "barroco musical peruano". O interesse cultural por esta música e o valor artístico de muitos de seus expoentes é mundialmente reconhecido.

Assim como no campo das letras e de outras artes, sempre se acreditou no lugar comum segundo o qual a música erudita do período colonial não ia além de uma simples réplica da música europeia. No entanto, durante a época do vice-reinado, na Cidade de Los Reyes havia uma vida cultural invejável: tanto a música como as outras artes ocupavam o lugar de protagonistas em uma cidade cosmopolita e aristocrática, cujo nível não deixava nada a desejar ao ostentado pela música barroca em qualquer capital do Velho Continente.

Podemos destacar que a mestiçagem musical ocorreu muito

campanhas de extirpación de idolatrias. La transculturación fue, en muchos aspectos, una dura pugna que terminó produciendo múltiples expresiones de sincretismo cultural que han devenido hasta nuestros días.

Son numerosos los cronistas que informan de la gran capacidad y destreza de los nativos para hacerse de la música europea – sea directa o indirectamente a través de sus músicos catequizadores – y recrearla con sus aportes no bien iniciada la conquista.

Las composiciones religiosas en lenguas indígenas fueron tan tempranas como el objetivo estratégico de la corona de ganar nuevos fieles; corona e iglesia eran socios de una misma empresa de conquista, no sólo material, sino espiritual. Como sabemos, los indígenas en su gran mayoría terminaron acogiendo con conmovedora devoción la nueva fe, sin embargo, la victoria nunca ha sido total: los dioses "paganos" han seguido existiendo más o menos camuflados bajo las efigies cristianas, ha existido una resistencia cultural que hasta hoy se expresa como cultura viva en las innumerables fiestas de los pueblos indio-mestizos en todo el Perú.

El bello himno procesional "Hanac Pachap", es considerado como la primera composición en lengua indígena impresa en América: es una joya musical que une sensibilidades y que nos habla, desde la lejanía del tiempo, del diálogo que es posible entre América y Europa.

A pesar del celo creciente de la iglesia, el "Hanac Pachap" aparece impresa en Lima, en 1631, polifonía escrita en quechua, inserta



cedo – foi quase imediata –, e estendeu-se a todas as classes sociais da sociedade colonial. O índio e o mestiço demonstraram uma grande capacidade de adotar instrumentos e escalas polifônicas, o que enriqueceu ainda mais as músicas nativas, o que contrasta com a atitude do europeu palaciano com referência à música e aos instrumentos do Novo Mundo. A Igreja operou como catalisador deste processo, já que soube assumir a necessidade de recorrer às línguas e à música nativas para conseguir uma catequização mais efetiva. A ação das ordens religiosas foi decisiva nessa tarefa docente; franciscanos, dominicanos e agostinianos fizeram da música um dos eixos de sua tarefa evangelizadora.

Desde o início da colonização, um dos principais objetivos da igreja católica foi a conversão dos indígenas, seja pacificamente, utilizando em grande escala as artes (poesia, teatro, música) para a catequização, seja violentamente, através da repressão dos cultos “pagãos” e das campanhas de extirpação de idolatrias. O resultado amálgama de culturas foi, em muitos aspectos, uma dura luta que terminou produzindo múltiplas expressões de sincretismo cultural que perduram nos dias de hoje.

São numerosos os cronistas que dão informações sobre a grande capacidade e destreza dos nativos para se acostumar à música europeia – seja direta ou indiretamente, através de seus músicos catequizadores – e recriá-la com suas contribuições, mesmo ainda não sendo totalmente iniciado o processo de conquista.

As composições religiosas em línguas indígenas surgiram

em el libro *Ritual Formulario de Institución de Curas* (publicado por el impresor Gerónimo de Contreras). La autoría del libro es del cura franciscano Juan Pérez Bocanegra, experto en lenguas indígenas, que fue cantante de la Catedral del Cusco y párroco en San Pedro de Andahuaylillas (Quispicanchis–Cusco). La composición podría corresponder a un autor indio anónimo, pero en el libro Bocanegra se atribuye la autoría de la música y la letra, asimismo, varios especialistas han concluido que él es el autor; no obstante, su mérito invaluable, en todo caso, es el registro y rescate para la posteridad de esta hermosa pieza musical.

Para José Quezada Macchiavello, el “Hanac pachap” es una bellísima muestra del sincretismo cultural y religioso; sus alusiones y metáforas sobre el amor y la naturaleza, son muy propias del alma quechua, captada extraordinariamente por el autor. La línea melódica, sin ser definitivamente pentafónica, evidencia giros de esa naturaleza. Las resoluciones armónicas son características de la música sacra europea del renacimiento, igualmente, las cadencias plagales de rezago modal. La rítmica se acerca a la cashua y sugiere el paso solemne de una procesión⁸. Hasta hoy, no se ha encontrado una composición musical en lengua indígena, editada e impresa en América en fecha tan temprana, y que exprese de manera tan elocuente la convergencia musical indiano-europea.

⁸ QUEZADA MACCHIAVELLO, José. “Formación de la cultura musical en la colonia siglo XVI”. En: *La música en el Perú*. Lima, Fondo Editorial Filarmonía, 2004, p. 77-78.



desde muito cedo, já que a coroa tinha como objetivo estratégico ganhar novos fiéis; a coroa e a igreja eram sócias de uma mesma empresa que se destinava à conquista, não apenas material, mas também espiritual. É do conhecimento de todos que a grande maioria dos indígenas acabou acolhendo com comovedora devoção a nova fé. No entanto, a vitória nunca foi total: os deuses “pagãos” continuam existindo mais ou menos camuflados sob as efígies cristãs e ainda existe uma resistência cultural que até hoje se expressa como cultura viva nas inumeráveis festas dos povos índio-mestiços em todo o Peru.

O belo hino processional “Hanac Pachap” é considerado a primeira composição em língua indígena impressa na América. É uma joia musical que une sensibilidades e que nos fala, desde a distância do tempo, que é possível existir um diálogo entre América e Europa.

Apesar do zelo crescente por parte da igreja, o “Hanac Pachap” surge impresso em Lima no ano de 1631, polifonia escrita em quechua, inserida no livro *Ritual Formulario de Instituição de Padres* (publicado pelo impressor Gerônimo de Contreras). A autoria do livro é atribuída ao padre franciscano Juan Pérez Bocanegra, especialista em línguas indígenas e que também atuou como cantor da Catedral de Cusco e como pároco em São Pedro de Andahuaylillas (Quispicanchis - Cusco). A composição poderia ser atribuída a um autor indígena anônimo; no entanto, Bocanegra atribui tanto a autoria da música como da letra a si mesmo, e vários especialistas

Importante resaltar la figura de José de Orejón y Aparicio, considerado como el más grande compositor del barroco nacido en América. Entre sus obras más conocidas: “La Mariposa”, la cantata “¡Ah del gozo!”, la “Pasión según San Juan”, “Aria mariposa”, y “Mariposa de sus rayos”.

Entre los músicos extranjeros llegados al Perú, cabe mencionar al español Tomás de Torrejón y Velasco, el músico más influyente de la época virreinal. A él se le debe la primera ópera compuesta y estrenada en Lima, el 19 de octubre de 1701, “La Púrpura de la Rosa” con texto de Calderón de la Barca con ocasión del cumpleaños décimo octavo del Rey Felipe V. El siglo XVII fue el Siglo de Oro del teatro español. Las zarzuelas y comedias gozaban de gran aceptación y eran representadas tanto en la península como en los dominios españoles de Italia y el Nuevo Mundo. Sin embargo, la ópera fue de cultivo ocasional y poco frecuente; por lo tanto, la presentación de “La Púrpura de la Rosa”, en el palacio de Virrey, fue todo un acontecimiento musical e histórico de carácter extraordinario en la ciudad de Lima.

Para el investigador Arndt von Gavel, las obras más interesantes, en cuanto a originalidad, se encuentran en Cusco, puesto que Lima era el centro del virreinato, sus conexiones culturales con Europa eran continuas y fuertes; podría decirse que Cusco estaba entonces más lejos de Lima, que Lima de Europa. Por lo tanto, las influencias y las dependencias se debilitan, dando paso a lo original peruano; asimismo, existía en Cusco un folklore nativo, rico y

Catedral de Nossa Senhora da Candelaria, cruz da fachada, Puno, século XVII. Nos dias 2 de maio de cada ano, comemora-se na cidade puneña de Huancané, a festa em honra da Santíssima Cruz. [Diana Coquis]

Catedral de Nuestra Señora de la Candelaria, cruz del frontis, Puno, siglo XVII. Los días 2 de mayo de cada año, se celebra en la provincia puneña de Huancané, la festividad en honor a la Santísima Cruz. [Diana Coquis]



Igreja de San Pedro, Juli, século XVII. Em seu interior existem verdadeiras joias de arte: belíssimos retábulos, grandes quadros clássicos com marcos ornamentais, objetos de ouro e prata, imagens e talhados flamencos, uma valiosa coleção de quadros em chapa de bronze representando a Paixão de Cristo. [Diana Coquis]

Iglesia de San Pedro, Juli, siglo XVII. En su interior existen verdaderas joyas de arte: hermosos retablos, grandes cuadros clásicos con marcos ornamentales, objetos de oro y plata, imágenes y tallas flamencas, una valiosa colección de cuadros en plancha de bronce representando la Pasión de Cristo. [Diana Coquis]



chegaram à conclusão de que ele é realmente o autor. Não obstante a controvérsia, o mérito inestimável de Bocanegra reside em que existe um registro, possibilitando o resgate desta linda peça musical para a posteridade.

Para José Quezada Macchiavello, o “Hanac Pachap” é uma belíssima mostra do sincretismo cultural e religioso; suas alusões e metáforas sobre o amor e a natureza são próprias da alma quechua, extraordinariamente captada pelo autor. A linha melódica, sem ser definitivamente pentafônica, evidencia giros dessa natureza. As resoluções harmônicas são características da música sacra europeia do renascimento, assim como as cadências plagais de atraso modal. A rítmica aproxima-se da *cashua* (dança similar ao huaino) e sugere o passo solene de uma procissão⁸. Até hoje ainda não foi encontrada uma composição musical em língua indígena editada e impressa na América com data tão prematura e que expresse de forma tão eloquente a convergência musical indígena-europeia.

É importante ressaltar a figura de José de Orejón y Aparicio, considerado o maior e mais importante compositor do barroco nascido na América, cujas obras mais conhecidas são: “La Mariposa”, a cantata “¡Ah del gozo!”, a “Pasión según San Juan”, “Aria mariposa” e “Mariposa de sus rayos”.

Entre os músicos estrangeiros que chegaram ao Peru, não podemos deixar de mencionar o espanhol Tomás de Torrejón y Velasco,

vigoroso manteniendo su identidad durante el virreinato; mientras que la Lima de los siglos XVI al XVIII era una ciudad moderna, de corte europeo. Un representante importante sería Ignacio Quispe, gran músico quien se caracterizó por ser un compositor original pues realizó aquello que la armonía de su época prohibía, estrictamente: paralelas de quintas. Y no es que cometa errores, sino que de modo deliberado, a sabiendas, contraviene las reglas; es decir, tiene su propio estilo, herético. La libertad con que maneja el ritmo no encuentra paralelo en la música europea de su tiempo.

8 QUEZADA MACCHIAVELLO, José. “Formación de la cultura musical en la colonia siglo XVI”. In: *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, 2004, p. 77-78.



músico de maior influência na época do vice-reinado. É a ele que devemos a existência da primeira ópera composta e estreada em Lima: “La Púrpura de la Rosa”, que estreeou em 19 de outubro de 1701, com texto de Calderón de la Barca, foi criada especialmente para celebrar o 18º aniversário do Rei Felipe V. O século XVII foi o Século de Ouro para o teatro espanhol. As zarzuelas e comédias tinham grande aceitação e eram representadas tanto na península como nos domínios espanhóis da Itália e do Novo Mundo. No entanto, a ópera foi elemento de cultivo ocasional e pouco frequente; assim sendo, a apresentação de “La Púrpura de la Rosa” no palácio de Vice-Rei foi um acontecimento musical e histórico de caráter extraordinário na cidade de Lima.

Para o pesquisador Arndt von Gavel as obras mais interessantes, no que diz respeito à originalidade, estão na cidade de Cusco. Lima, como centro do vice-reinado, tinha conexões culturais contínuas e fortes com a Europa; poderia se dizer que Cusco estava mais longe de Lima do que Lima da Europa. Portanto, as influências e as dependências eram frágeis, o que dava passagem ao original peruano; também é válido considerar que em Cusco existia um folclore nativo, rico e vigoroso, que conseguiu manter sua identidade durante o vice-reinado; enquanto a Lima dos séculos XVI a XVIII era uma cidade moderna da corte europeia. Um representante bastante importante seria Ignacio Quispe, grande músico que se caracterizou por ser um compositor original, já que conseguiu realizar aquilo que a harmonia de sua época proibia

Bibliografía

DUVIOLS, Pierre. *El barroco peruano*. Colección arte y tesoros del Perú. 2 Tomos. Banco de Crédito del Perú, Lima, 2002-2003.

ESTABRIDIS, Ricardo. “El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder”. En: *El barroco peruano*. Tomo II. Banco del Crédito del Perú, Lima, 2003.

GARCÍA BEDOYA, Carlos. *La literatura peruana en el periodo de la estabilización colonial*. (1580 - 1780). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2000.

GISBERT, Teresa y DE MESA, José. *Historia de la pintura cusqueña*. Tomo I. Fundación A. Wiese, Lima, 1982.

GISBERT, Teresa. “Del Cusco a Potosí. La religiosidad del sur andino”. En: *El barroco peruano*. Tomo II. Banco de Crédito del Perú, Lima, 2003.

LOHMANN VILLENA, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Escuela de Estudios Hispano - Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.



Igreja de São Francisco, Lima, século XVI. A fachada principal do templo foi lavrada em pedra e se caracteriza pelas colunas de tipo coríntio; destaca-se uma cornija aberta com arcos em que se aprecia a imagem da Imaculada Conceição talhada em pedra. [Diana Coquis]

Iglesia de San Francisco, Lima, siglo XVI. El frontis principal del templo fue labrado en piedra y se caracteriza por sus columnas de tipo corintio; en la fachada destaca una cornisa abierta con arcos en la que se aprecia una talla en piedra que representa a la Inmaculada Concepción. [Diana Coquis]

estritamente: paralelas de quintas. E não é que tenha cometido erros, o fez deliberadamente, totalmente consciente de que estava infringindo as regras; Quispe tem seu próprio estilo, herético. A liberdade com que maneja o ritmo não acha paralelo na música europeia de seu tempo.

Bibliografia

DUVIOLS, Pierre. *El barroco peruano*. Colección arte y tesoros del Perú. 2 Volumes. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002–2003.

ESTABRIDIS, Ricardo. “El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder”. In: *El barroco peruano*. Volume II. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003.

GARCÍA BEDOYA, Carlos. *La literatura peruana en el periodo de la estabilización colonial (1580–1780)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.

GISBERT, Teresa; DE MESA, José. *Historia de la pintura cusqueña*. Volume I. Lima: Fundación A. Wiese, 1982.

GISBERT, Teresa. “Del Cusco a Potosí. La religiosidad del sur andino”. In: *El barroco peruano*. Volume II. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003.

MARCO DORTA, Enrique. *La arquitectura barroca en el Perú*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1957.

MUJICA PINILLA, Marisa. “La influencia indígena y europea en la escultura religiosa de los siglos XVI–XVIII”. En: *Perú escultura de ayer y hoy*. Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2011.

MUJICA PINILLA, Ramón. “Arte e identidad: Las raíces culturales del barroco peruano”. En: *El barroco peruano*. Tomo I. Banco del Crédito del Perú, Lima, 2002.

QUEZADA MACCHIAVELLO, José. “Formación de la cultura musical en la Colonia–Siglo XVI”. En: *La música en el Perú*. Fondo Editorial Filarmonía, Lima, 2004.

_____. *El legado musical del Cusco barroco*. Fondo editorial del Congreso de la República del Perú, Lima, 2005.

SAN CRISTÓBAL, Antonio. “Terminología y concepto de la arquitectura planiforme”. En: *Barroco andino: Memoria del I Encuentro Internacional*, Viceministerio de Cultura, La Paz, 2003.

Igreja São João Batista, fachada. Huaró, século XVI. A igreja foi erguida na segunda metade do século XVI pela Congregação Jesuítica Espanhola. Construída com pedra, adobe e teto de telhas, possui um campanário de pedra tipo espadaña e em seu interior podem ser apreciados quadros da Escola Cusquenha. [Diana Coquis]

Iglesia San Juan Bautista, fachada. Huaró, siglo XVI. La iglesia fue levantada en la segunda mitad del siglo XVI por la Congregación Jesuita Española. Fabricada con piedra, adobe y techo de tejas, posee un campanario de piedra, tipo espadaña y en su interior se aprecian cuadros de la Escuela Cusqueña. [Diana Coquis]



LOHMANN VILLENA, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Escuela de Estudios Hispano - Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.

MARCO DORTA, Enrique. *La arquitectura barroca en el Perú*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velásquez, 1957.

MUJICA PINILLA, Marisa. "La influencia indígena y europea en la escultura religiosa de los siglos XVI-XVIII". In: *Perú escultura de ayer y hoy*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 2011.

MUJICA PINILLA, Ramón. "Arte e identidad: Las raíces culturales del barroco peruano". In: *El barroco peruano*. Volume I. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002.

QUEZADA MACCHIAVELLO, José. "Formación de la cultura musical en la Colonia-Siglo XVI". In: *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, 2004.

_____. *El legado musical del Cusco barroco*. Lima: Fondo editorial del Congreso de la República del Perú, 2005.

_____. *Arquitectura de Lima en la segunda mitad del siglo XVIII*. Universidad San Martín de Porres, Lima, 2010.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo, comp. *Antología general del teatro peruano*. Volumen 2 y 3, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2000.

STASTNY, Francisco. *Breve historia del arte en el Perú*., Editorial Universo S.A., Lima, 1967.

_____. *Síntomas medievales en el barroco americano*. Documento de trabajo N° 63. Instituto de Estudios Peruanos Ediciones, Lima, 1994.

Sadid Reátegui Díaz es Gestora Cultural del Museo de Arte del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima, Peru.

Casa da Amoreira, acomodações. Arequipa, século XVIII. A cantaria das abóbadas dos grandes quartos é talhada, assim como suas janelas e portas. Sua biblioteca contém mais de 3.000 livros sobre a literatura hispânica. [Diana Coquis]

Casa del Moral, habitación. Arequipa, siglo XVIII. El sillar de las bóvedas de las grandes habitaciones es tallado, así como sus ventanas y puertas. Su biblioteca contiene más de 3.000 volúmenes sobre la literatura hispánica. [Diana Coquis]



SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Terminología y concepto de la arquitectura planiforme". In: *Barroco andino: Memoria do I Encontro Internacional*. La Paz: Viceministerio de Cultura, 2003.

_____. *Arquitectura de Lima en la segunda mitad del siglo XVIII*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2010.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo, (comp). *Antología general del teatro peruano*. Volumes 2 e 3. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

STASTNY, Francisco. *Breve historia del arte en el Perú*. Lima: Editorial Universo S.A., 1967.

_____. *Síntomas medievales en el barroco americano*. Documento de trabalho N° 63. Lima: Instituto de Estudios Peruanos Ediciones, 1994.

Sadid Reátegui Díaz é Gestora Cultural do Museu de Arte do Centro Cultural da Universidad Nacional Mayor de San Marcos em Lima, Peru.

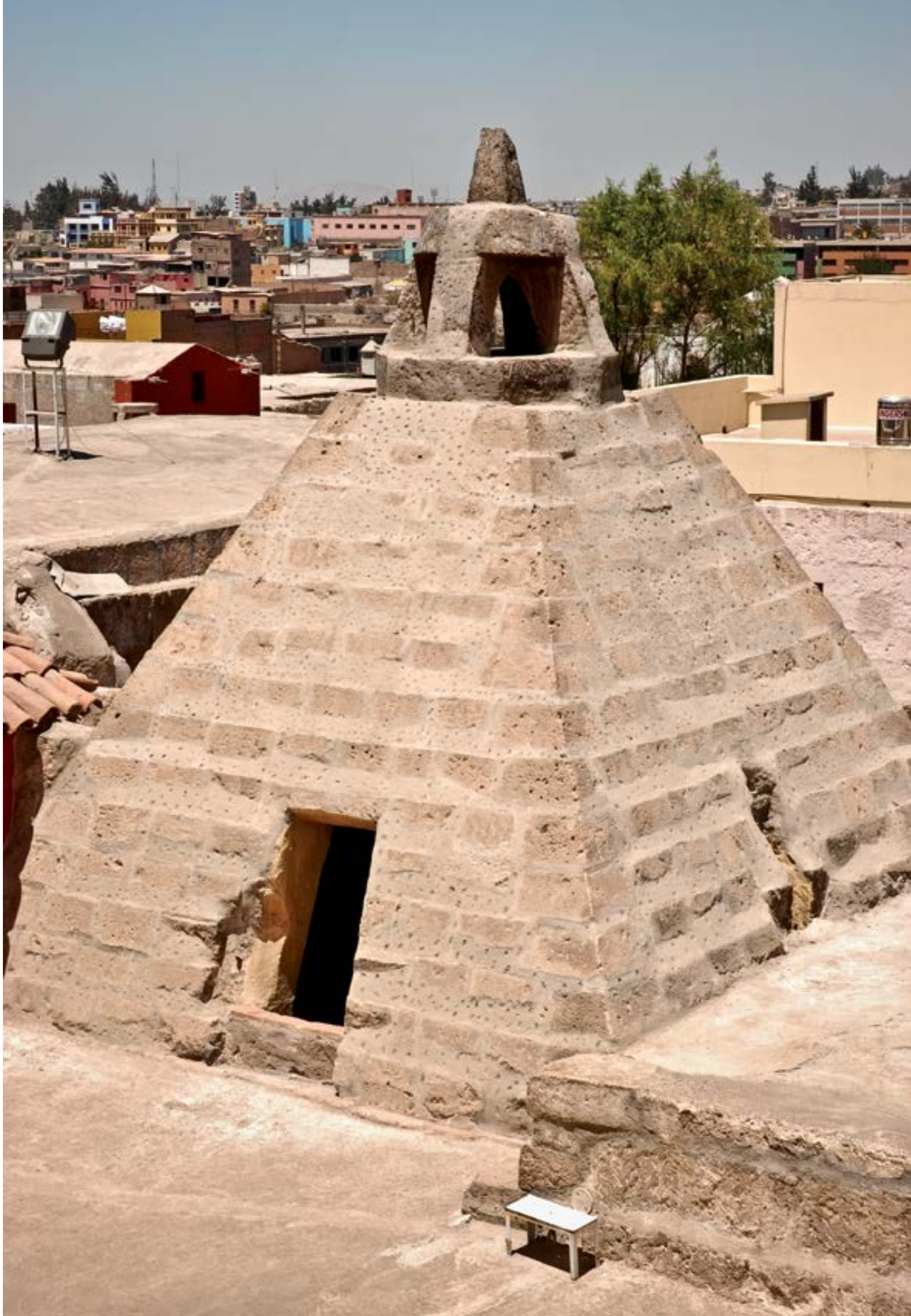
Casa da Amoreira, fachada. Arequipa, século XVIII. A fachada tem estilo barroco mestiço. O friso da fachada é decorado com rosetas e a parte central possui uma viga bem trabalhada. A parte central apresenta o escudo nobiliário em alto relevo e nos lados há anjos de joelhos. [Diana Coquis]

Casa del Moral, fachada. Arequipa, siglo XVIII. La fachada tiene un estilo barroco mestizo. El friso de la fachada se encuentra decorado con rosetas y en la parte central tiene una viga muy trabajada. La zona central presenta el escudo nobiliario en alto relieve y a los costados hay ángeles arrodillados. [Diana Coquis]



Monastério de Santa Catalina de Siena, Arequipa, século XVI. Esta joia da arquitetura colonial na América Latina é o monumento mais famoso de Arequipa e Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. [Diana Coquis]

Monasterio de Santa Catalina de Siena, Arequipa, siglo XVI. Esta joya de la arquitectura colonial en Latinoamérica, es el monumento más famoso de Arequipa y Patrimonio de la Humanidad por UNESCO. [Diana Coquis]



Catedral de Puno, Puno, século XVII. O interior do templo é imponente e se caracteriza por seu ambiente amplo e simples. O altar-mor é feito de pó de mármore com três imagens consideradas milagrosas: a Virgem dos Remédios, o Senhor do Quinário e o Senhor da Bala. [Diana Coquis]

Catedral de Puno, Puno, siglo XVII. El interior del templo es imponente, se caracteriza por su ambiente de amplitud y sencillez, posee un altar mayor de mármol, que alberga tres imágenes consideradas milagrosas: la Virgen de los Remedios, el Señor del Quinario y el Señor de la Bala. [Diana Coquis]







Igreja São João Batista, campanário. Huaro, século XVI. Em sua fachada se destaca a torre do campanário, de tipo espadana, de três níveis. É uma fachada austera, diferente do seu interior, profusamente decorado. [Diana Coquis]

Iglesia San Juan Bautista, campanario. Huaro, siglo XVI. En su fachada destaca la torre del campanario, tipo espadaña, de tres niveles. Pero es una fachada austera a diferencia de su interior, profusamente decorado. [Diana Coquis]



Igreja de São Pedro, Juli, século XVII. A Igreja São Pedro, edificada em 1565, de estilo renascentista, abriga esculturas e mobiliário religioso da época colonial. Além disso, pode-se observar no templo pinturas da Escola Cusqueña e obras atribuídas ao artista italiano Bernardo Bitti. [Diana Coquis]

Iglesia de San Pedro, Juli, siglo XVII. La Iglesia San Pedro edificada en 1565 de estilo renacentista aloja en su interior esculturas y mobiliario religioso de la época colonial. Además se pueden observar en el templo pinturas de la Escuela Cusqueña y obras atribuidas al artista italiano Bernardo Bitti. [Diana Coquis]



Convento das Mercês, exterior da igreja. Cusco, século XVI. Nesta igreja encontra-se a famosa joia e relíquia "La Custodia de la Merced", feita em ouro 24 quilates e com incrustações de 1.518 diamantes, 615 pedras preciosas (rubis, topázios e esmeraldas) e uma grande pérola em forma de sereia, considerada a segunda maior do mundo. [Diana Coquis]

Convento de la Merced, exterior de la iglesia. Cusco, siglo XVI. En esta iglesia se encuentra la famosa joya y reliquia "La Custodia de la Merced", hecha en oro de 24 quilates y con incrustaciones de 1.518 diamantes, 615 piedras (rubíes, topacios y esmeraldas) y una gran perla en forma de sirena, considerada como la segunda más grande del mundo. [Diana Coquis]



Igreja San Agustín, Lima, século XVIII. Nos nichos da fachada há dez imagens, além da de Santo Agostinho que se encontra no centro. É uma obra arquitetônica de estilo barroco churrigueresco, sobrecarregada de enfeites e lavrada em pedra, concluída em 1710. [Diana Coquis]

Iglesia San Agustín, Lima, siglo XVIII. En las hornacinas de la fachada hay diez imágenes, además de la de San Agustín que se encuentra en el centro. Es una obra arquitectónica de estilo barroco churrigueresco, sobrecarregada de adornos y labrada en piedra, culminada en 1710. [Diana Coquis]



URUGUAI

Uruguay



ARTE BARROCA NO URUGUAI: UMA AUSÊNCIA QUE NÃO É TÃO AUSENTE ASSIM

ALEJANDRO GIMÉNEZ RODRÍGUEZ

A tardia colonização espanhola no território da Banda Oriental fez com que o barroco, como expressão artística, não tivesse o intenso desenvolvimento que teve em outras regiões do continente.

As manifestações artísticas barrocas encontraram nas missões jesuíticas fértil espaço para se desenvolver, de mãos dadas com um sistema sociopolítico imposto pelos religiosos vindos da Europa. E, definitivamente, essa corrente trazida do Velho Mundo foi logo adotada por nossos indígenas, que tiveram a possibilidade de produzir obras que não se limitaram apenas a copiar aquelas que, ao mesmo tempo, surgiam cruzando o Atlântico.

Assim sendo, a arquitetura, a pintura, a escultura e a arte de gravar (gravuras) representam o imaginário católico; no entanto, nenhuma supera a produção dos entalhes em madeira, que parece colher elementos da tradição nativa sul-americana. Sem dúvida podemos falar de um Barroco Missionário, que conjuga o europeu e o sul-americano, configurando uma nova expressão cultural.

Como arte da Contrarreforma ou Reforma Católica, que tem o seu impulso máximo logo após o Concílio de Trento (1563), a

ARTE BARROCO EN EL URUGUAY: UNA AUSENCIA QUE NO ES TAL

ALEJANDRO GIMÉNEZ RODRÍGUEZ

La tardia colonización española en el territorio de la Banda Oriental provocó que el barroco como expresión artística no tuviera el intenso desarrollo de otras regiones del continente.

No obstante, las manifestaciones artísticas barrocas tuvieron en las misiones jesuíticas un lugar para desarrollarse, de la mano de un sistema sociopolítico impuesto por los religiosos venidos de Europa. Y en definitiva, esa corriente traída del Viejo Mundo fue tomada por nuestros indígenas, que pudieron concebir obras que no se limitaron a copiar las que al mismo tiempo surgían cruzando el Atlántico.

Así, la arquitectura, la pintura, la escultura y el grabado representan la imaginería católica, pero ninguna supera la producción de la talla en madera, que parece tomar elementos de la tradición nativa. Puede hablarse sin duda de un Barroco Misionero, que conjuga lo europeo y lo americano, configurando una nueva expresión cultural.

Como arte de la Contrarreforma o Reforma Católica, que tiene su empuje máximo luego del Concilio de Trento (1563), la adoración de imágenes se muestra como uno de los aspectos persistentes y diferenciales con las concepciones protestantes.

Torres da Catedral de Montevideú, igreja que contém em seu interior peças barrocas tanto em sua arquitetura quanto nas esculturas. [Álvaro Percovich]

Torres de la Catedral de Montevideo, iglesia que alberga en su interior piezas barrocas tanto en su arquitectura como en esculturas. [Álvaro Percovich]



adoração de imagens mostra-se como um dos aspectos persistentes e diferenciais no que diz respeito às concepções protestantes.

A produção no Uruguai é muito abundante; antes abrigada em fazendas e pequenas capelas e hoje em museus, igrejas, colégios e coleções particulares, pode ser encontrada em pontos extremamente diversos do atual território nacional. No que diz respeito a sua conservação, em muitos casos as peças infelizmente perderam sua policromia original, como consequência da ação do tempo e da excessiva manipulação.

Em síntese, trata-se de uma ausência que não é tão ausente assim. A arte missionária barroca da antiga Banda Oriental também ocupa seu lugar.

AS ORIGENS

Naquela vasta pradaria onde há quatro séculos o governador crioulo de Assunção, Hernando Arias de Saavedra, introduziu os primeiros exemplares de gado bovino, configurando o início da grande riqueza desta terra, ocorre, nesse mesmo século XVII, o encontro entre europeus e aquela ainda pouco conhecida raça sul-americana.

O século anterior foi o da explosão do barroco na Europa, que veio de mãos dadas com uma contrarreforma que reafirmava a adoração de imagens, diante de uma concepção protestante que sustentava exatamente o contrário.

Muy abundante es la producción en el Uruguay, cobijada antes en estancias y pequeñas capillas y hoy en museos, iglesias, colegios y colecciones privadas, en puntos muy diversos del actual territorio nacional. En cuanto a su conservación, en muchos casos han perdido su original policromía, como consecuencia del paso del tiempo y de la excesiva manipulación.

En síntesis, una ausencia que no es tal. El arte misionero barroco de la antigua Banda Oriental también tiene su lugar.

LOS ORÍGENES

Aquella vasta pradera en donde hace cuatro siglos el gobernador criollo de Asunción, Hernando Arias de Saavedra, introdujo los primeros ejemplares vacunos, configurando los albores de la gran riqueza de esta tierra, se produce en ese mismo siglo XVII el encuentro entre los europeos y aquella poco conocida raza americana.

El siglo anterior había sido el del estallido barroco en Europa, de la mano de una Contrarreforma que reafirmaba la adoración de imágenes, ante una concepción protestante que sostenía lo contrario.

Así se fue afirmando en el Viejo Mundo un tipo de artista vinculado a la producción de vírgenes y santos, que fueron los llamados imagineros, que trataron de satisfacer la demanda tanto de la Iglesia

São Francisco de Assis, imagem de vestir entalhada em madeira que se adorava no Convento de São Bernardino. Hoje custodiada pelo Museu São Bernardino de Montevideú. [Álvaro Percovich]

San Francisco de Asís, imagen de vestir tallada en madera que se adoraba en el Convento de San Bernardino. Hoy la custodia el Museo San Bernardino de Montevideo. [Álvaro Percovich]



Imagem frontal e um pouco lateral de São Nicolau de Bari, talha em madeira policromada entre os séculos XVII-XVIII, propriedade do Museu Lasagna do Colégio Pio de Montevideú. [Álvaro Percovich]

Imagen frontal y algo lateral de San Nicolás de Bari, talla en madera policromada de entre los siglos XVII-XVIII, propiedad del Museo Lasagna del Colegio Pio de Montevideo. [Álvaro Percovich]



Desta forma foi-se fixando no Velho Mundo uma classe de artista que estava vinculada à produção de virgens e santos (santeiros), que tentaram satisfazer a demanda tanto da Igreja Católica como de particulares, como é o caso das Confrarias e Grêmios, tendo Granada, Valladolid e Sevilha – fundamentalmente este porto, a grande capital do mundo hispânico daquela época –, como principais pontos onde eram concebidas tais peças artísticas.

Madeira, bronze e marfim foram alguns dos materiais usados para obter uma estatuária que nitidamente se vincula à monarquia e ao clero, mas que foi gradualmente ganhando espaço nos lares, onde era objeto de culto e cuidados por parte das famílias, como se fosse um integrante a mais do núcleo familiar.

Daí para o Novo Mundo era um passo, trazido nos alforjes pelos viajantes quiçá sem saber que estavam colocando a primeira pedra para a construção de mitos e tradições nessa terra que iria lhes dar oportunidades e a possibilidade de “tornar-se alguém”. As imagens barrocas foram trazidas também pelos religiosos, que tinham a nada fácil tarefa de levar a fé católica aos desconhecidos habitantes que ali encontrariam.

Muito embora o primeiro povoado do hoje território uruguaio tenha-se assentado em 1624, quando é fundada a Vila de São Domingos Soriano pelos religiosos franciscanos¹, “os indígenas missioneiros e seu particular comportamento se fazem presentes

¹ Conforme se perceberá ao longo deste texto, o Barroco na América do Sul está ligado à influência dos jesuítas, e não dos franciscanos (N.T.).

Católica como de particulares, como es el caso de Cofradías y Gremios, teniendo a Granada, Valladolid y Sevilla, fundamentalmente a este puerto, como gran capital del mundo hispánico de entonces, como principales puntos en donde eran concebidas estas piezas artísticas.

Madera, bronce y marfil fueron algunos de los materiales usados para obtener una imaginería vinculada claramente a la monarquía y el clero, pero que fue gradualmente ganando lugar en los hogares, en donde eran objeto de culto y cuidado por parte de las familias, como un integrante más.

De allí al Nuevo Mundo era un paso, traído en las alforjas por los viajeros, sin saber quizás que estaban poniendo la primera piedra para la construcción de mitos y tradiciones en esa tierra que les iba a dar oportunidades y la posibilidad de dejar de ser un don nadie. También por los religiosos que tenían la nada fácil tarea de llevar la fe católica a los desconocidos pobladores que allí encontrarían.

Si bien la primera población del hoy territorio uruguayo se ubica en 1624, cuando es fundada la Villa Santo Domingo Soriano, por parte de religiosos franciscanos, “Los indígenas misioneros y su particular comportamiento se hacen presentes desde la creación de las estancias misioneras que ocupaban todo el norte del río Negro (c. 1670) en el período jesuítico, hasta los últimos arribos y fundación de pueblos en nuestro territorio, en época post jesuítica, hacia 1830”, al decir del PROPIM¹.

¹ Programa Rescate del Patrimonio Cultural Misionero en catálogo *Maderas que hablan guaraní. Presencia misionera en Uruguay*, Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), Montevideo, 2007-2008.



desde a criação das fazendas missioneiras que ocupavam todo o norte do Rio Negro (c. 1670) no período jesuítico, até as últimas chegadas e fundação de povoados em nosso território, na época pós-jesuítica, em 1830”².

A transferência de conhecimento daqueles filhos de Santo Ignácio de Loyola para os habitantes sul-americanos teve como resultado uma importante produção nativa. Como diz o escultor e historiador Ramón Cuadra, “o relato da História Sagrada tocava profundamente o sentimento do índio, que depois o expressava com paixão nos entalhes. Assim sendo, podiam-se diferenciar da produção europeia, entre outras coisas, pelos traços e não tendo nada que invejar no que se refere ao sentido dramático que era expresso em deliciosos detalhes”³.

A gênese de Montevideu, a partir do seu processo de fundação iniciado em 1724, consolidou uma produção de obras, em que coexistiam aquelas vindas da Europa – segundo Cuadra, do chamado “Barroco Monástico” –, e as que foram realizadas no então território da “Banda Oriental”, que se estendia até o nascimento do Rio Uruguai ao sul do atual Brasil, o que praticamente duplicava a extensão do Uruguai de hoje.

Na adoração das imagens cristãs temos que ressaltar a devoção dos

La transmisión de conocimiento de aquellos hijos de San Ignacio de Loyola hacia los pobladores americanos tuvo como resultado una importante producción nativa. Dice el escultor e historiador Ramón Cuadra, “El relato de la Historia Sagrada calaba hondamente en el sentimiento del indio, que luego expresaba con pasión en las tallas, pudiéndose diferenciar de las europeas entre otras cosas por los rasgos y no teniendo nada que envidiarles en cuanto al sentido dramático que quedaba expresado en exquisitos detalles”².

La génesis de Montevideo, a partir del proceso fundacional iniciado en 1724, consolidó la producción de obras, coexistiendo las venidas de España, representantes, según Cuadra, del llamado “Barroco Monástico”, y las que fueron realizadas en el entonces territorio de la Banda Oriental, que se prolongaba hasta el nacimiento del Río Uruguay en el sur del actual Brasil, el que prácticamente duplicaba la extensión del Uruguay del hoy.

A la adoración de las imágenes cristianas hay que sumarle la devoción de los negros por los santos de su raza más concretamente la del Rey Mago Baltasar y la de San Benito de Palermo.

Las distintas razas que convivían en la América mestiza fueron generando una imaginería que no es tan escasa como a menudo se afirma ni tan desconocida como a veces se piensa.

² PROPIM (Programa Rescate del Patrimonio Cultural Misionero) no catálogo *Maderas que hablan guaraní*. Presencia misionera en Uruguay. Montevideu: Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), 2007–2008.

³ *Estatuária Religiosa. A arte como reflexo da História*, catálogo dessa exposição, Museu do Gaúcho e da Moeda, Espaço Cultural do Banco da República, Museu Histórico Nacional e Centro Cultural Arquidiocesano de Montevideu, 2006–2007.

² *Imaginería Religiosa. El arte como reflejo de la Historia*, catálogo de esa exposición, Museo del Gaucho y la Moneda, Espaço Cultural del Banco de la República, Museo Histórico Nacional y Centro Cultural Arquidiocesano de Montevideo, 2006–2007.



negros pelos santos de sua raça, mais especificamente a do Rei Mago Baltasar e a de São Benedito de Palermo.

As diferentes raças que conviviam na América mestiça foram gerando uma série de imagens (estatuária) que não é tão escassa como frequentemente é afirmado e nem tão desconhecida como às vezes se pensa.

UMA ESTATUÁRIA “URUGUAIA”

Carmen Curbelo, Roberto Bracco e Alejandro Ferrari⁴ sustentam que “no Uruguai é mais aparente do que real a falta de restos materiais relacionados às Missões Jesuíticas. Esta desatenção vincula-se a uma história oficial que fez predominar os portos, hegemonizando a colonização europeia do território, como se ela tivesse acontecido exclusivamente desde o Sul”.

A conversão dos indígenas ao cristianismo e a adoção de formas de vida baseadas na produção e no intercâmbio não fez com que abandonassem seus valores e crenças, constituindo, no parecer dos autores que acabamos de mencionar, “linhas de fuga” que permitiram a sobrevivência dessas tradições.

O entalhe em madeira, de forte raiz indígena, funde-se com as novas técnicas que os religiosos das diferentes ordens

4 “Presencia Misionera en Uruguay” no catálogo *Maderas que hablan guaraní. Presencia misionera en Uruguay*. Montevideú: Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), 2007–2008.

UNA IMAGINERÍA “URUGUAYA”

Carmen Curbelo, Roberto Bracco y Alejandro Ferrari³ sostienen que “en Uruguay es más aparente que real la falta de restos materiales relacionados con las Misiones Jesuíticas. Esta desatención se vincula con una historia oficial que ha hecho predominar los puertos hegemonizando la colonización europea del territorio, como si la misma hubiera ocurrido exclusivamente desde el Sur”.

Esa conversión al cristianismo de los indígenas y la adopción de formas de vida basadas en la producción y el intercambio, no hicieron que abandonaran sus valores y creencias, constituyendo, al decir de los autores recién nombrados, “líneas de fuga” que permitieron la pervivencia de esas tradiciones.

La talla en madera, de fuerte raigambre indígena, se fusiona con las nuevas técnicas que los religiosos de las distintas órdenes llegadas a América, trasladan y enseñan a esos seres interesados por esos nuevos saberes.

A los efectos de este trabajo, consideramos “uruguayo” (entrecollado, porque el Uruguay recién es tal como ente político-jurídico a partir de 1830) tanto el arte producido en esta región como el llegado de otras tierras y que adquirió un simbolismo muy fuerte para la nuestra sociedad, prácticamente hasta nuestros días.

Tanto en Montevideo como en varios departamentos del Interior

3 “Presencia Misionera en Uruguay” en catálogo *Maderas que hablan guaraní. Presencia misionera en Uruguay*. Montevideo: Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), 2007–2008.

Inmaculada, talha em madeira policromada e estofada que a tradição atribui à escola espanhola de Martínez Montañés, e que pode ser apreciada no Museu São Bernardino de Montevidéu. [Álvaro Percovich]

Inmaculada, talla en madera policromada y estofada que la tradición atribuye a la escuela española de Martínez Montañés, y que puede apreciarse en el Museo San Bernardino de Montevideo. [Álvaro Percovich]



A Virgem da Independência, uma das imagens mais veneradas da época colonial, possui um movimento notoriamente barroco, que pode ser visto na Paróquia de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro de Montevidéu. [Álvaro Percovich]

La Virgen de la Independencia, una de las imágenes más veneradas desde la época colonial, dueña de un movimiento notoriamente barroco, que puede verse en la Parroquia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro de Montevideo. [Álvaro Percovich]



chegadas à América passam e ensinam a esses seres interessados por novos conhecimentos.

Para efeitos deste trabalho consideramos “uruguai” (entre aspas, porque o Uruguai foi reconhecido como tal e como entidade político-jurídica a partir de 1830) tanto a arte produzida nesta região como aquela que chega de outras terras e que adquiriu um simbolismo muito forte para nossa sociedade até os dias de hoje.

Tanto em Montevidéu como em várias subdivisões territoriais do interior (fundamentalmente Maldonado, Durazno e Colônia, mas existem peças em quase todas as localidades)⁵, obras podem ser encontradas em museus, paróquias e coleções privadas, das quais vamos ressaltar algumas que, por seu significado para os fiéis e em determinados casos para toda uma comunidade, têm um valor emblemático.

Desde a fundação da hoje capital uruguia, aqueles primeiros habitantes originários das Canárias e portenhos adoravam a imagem da Puríssima ou Nossa Senhora da Conceição, achada na primeira igreja da então aldeia, localizada na intersecção de São Francisco e São Miguel, hoje Piedras e Zabala, erguida pelos padres jesuítas. Hoje os fiéis a veneram na Catedral de Montevidéu e desde 1954 é denominada “Nossa Senhora da Fundação”. Como diz o escritor Ignacio Puig, “seguindo o ímpeto barroco, suas

(Maldonado, Durazno, Colonia, fundamentalmente, pero habiendo piezas en casi todos)⁴, puede encontrarse obras en museos, parroquias y colecciones privadas, de las que vamos a resaltar algunas, que por su significación para los feligreses y en determinados casos para toda una comunidad, tienen un valor emblemático.

Ya desde la fundación de la hoy capital uruguaya, aquellos primeros pobladores de origen canario y porteño adoraron la imagen de la Purísima, o Nuestra Señora de la Concepción, ubicada en la primera iglesia del en ese entonces caserío, ubicada en la intersección de San Francisco y San Miguel, hoy Piedras y Zabala, erigida por los Padres Jesuitas. Hoy los fieles la veneran en la Catedral de Montevideo, y desde 1954 se le denomina “Nuestra Señora de la Fundación”. Al decir del escultor Ignacio Puig “siguiendo el ímpetu barroco, sus ropajes se retuercen y amplifican, se dispersan, se amontonan, con la movilidad característica del barroquismo; (...)”⁵.

También en esos primeros tiempos apareció en aquella primigenia aldea una “Inmaculada Concepción”, traída por los indios tapes que vinieron a levantar las fortificaciones. Si bien se trata de una tradición oral, hoy es conocida como la Nuestra Señora de las Murallas, estando en custodia del Museo San Bernardino de Montevideo.

5 RODRÍGUEZ, Lucía. *Arte Misionero en el Interior del Uruguay*. Investigación para la Facultad de Humanidades de la Universidad de Montevideo. Docente: Dr. William Rey Ashfield, 2010.

4 RODRÍGUEZ, Lucía. *Arte Misionero en el Interior del Uruguay*. Investigación para la Facultad de Humanidades de la Universidad de Montevideo. Docente: Dr. William Rey Ashfield, 2010.

5 Citado en *La Iglesia Matriz. Catedral de Montevideo*. Guillermo Furlong Cardiff S.J. Ramón Cuadra Cantera Montevideo: Librería Editorial Arquiocesana, 2005.



À direita, em primeiro plano, Santo Antônio, e no fundo, São Francisco de Assis, talhas em madeira que estão hoje no Museu São Bernardino de Montevidéu. [Álvaro Percovich]

A la derecha y en primer plano San Antonio y al fondo San Francisco de Asís, tallas en madera que se encuentran hoy en el Museo San Bernardino de Montevidéu. [Álvaro Percovich]

vestimentas se retorcem e ampliam, se dispersam, se amontoam com a mobilidade característica (...)”⁶.

Foi também nesses primeiros tempos que apareceu naquela então aldeia uma “Imaculada Conceição”, trazida pelos índios tapes que vieram para levantar as fortalezas. Embora se trate de uma tradição oral, hoje é conhecida como Nossa Senhora das Muralhas, estando em custódia no Museu São Bernardino de Montevidéu.

Entre as imagens relacionadas aos acontecimentos que levaram o país a se tornar independente, podemos destacar a chamada “Virgem da Independência”, a cujos pés foi assinada a capitulação das forças espanholas no mês de junho de 1814, na casa de Antonio Pérez, próspero comerciante da cidade colonial, localizada na atual Avenida Agraciada esquina com San Fructuoso – moradia que ainda se mantém de pé. Esta virgem pode ser visitada na Paróquia de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, mais conhecida como Igreja de Tapes.

Talvez a chamada “Virgem dos Trinta e Três” seja o mais notório destes ícones. Trata-se de uma pequena peça da Imaculada Conceição de 36 centímetros, entalhada em cedro americano, que dataria da primeira metade do século XVIII. Confeccionada nas Missões Orientais, preside em 1809 a fundação da Vila de São Fernando de Florida. Em 1825, nesse mesmo lugar, os homens da cruzada de 19 de abril, que buscavam liberar a terra oriental da dominação brasileira, inclinaram-se perante a Virgem, que logo depois teve o seu

De entre las imágenes relacionadas con los acontecimientos que llevaron al país a ser independiente, podemos destacar la llamada “Virgen de la Independencia”, a cuyos pies se habría firmado la capitulación de las fuerzas españolas en junio de 1814 en la Casa de Antonio Pérez, próspero comerciante de la ciudad colonial, ubicada en la actual Avenida Agraciada y San Fructuoso, vivienda que aún se mantiene en pie. Esta virgen puede verse en la Parroquia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, más conocida como Iglesia de Tapes.

Pero quizás el más notorio de estos íconos es la llamada “Virgen de los Treinta y Tres”. Se trata de una pequeña talla de la Inmaculada Concepción en cedro americano de 36 centímetros, la que dataría de la primera mitad del siglo XVIII. Confeccionada en las Misiones Orientales, preside en 1809 la fundación de la Villa de San Fernando de Florida, y en 1825 en ese lugar los hombres de la cruzada del 19 de abril de ese año que buscaba liberar la tierra oriental de la dominación brasileña se inclinaron ante ella, teniendo luego su momento culminante cuando ante ella se presentó la bandera tricolor, el gobierno provisorio y la Declaratoria de Independencia.

El pueblo espontáneamente la llamó “Virgen de los Treinta y Tres”, y quedó para siempre alojada en la Catedral de Florida. El Papa Juan XXIII le otorgó en 1961 la coronación pontificia y en noviembre de 1962 fue declarada “Patrona del Uruguay”. En 1975, sesquicentenario de la declaración independentista, fue elevada

⁶ Citado em *La Iglesia Matriz. Catedral de Montevidéu*. Guillermo Furlong Cardiff S.J. Ramón Cuadra Cantera. Montevidéu: Librería Editorial Arquidiocesana, 2005.



momento culminante quando a ela apresentou-se a bandeira tricolor, o governo provisório e a Declaração da Independência.

O povo a chamou espontaneamente de a “Virgem dos Trinta e Três” e a imagem ficou para sempre alojada na Catedral de Florida. Em 1961, o Papa João XXIII outorgou em seu favor a coroação pontifícia e, no mês de novembro de 1962 foi declarada “Padroeira do Uruguai”. Em 1975, sesquicentenário da declaração da independência, foi elevada à categoria de “Monumento Histórico”. No dia 8 de novembro, data de sua festa, milhares de peregrinos vão até a cidade de Florida, capital do departamento que tem o mesmo nome e que fica a 100 km ao norte de Montevideú⁷.

Outras obras vinculadas ao barroco podem ser apreciadas em algum óleo sobre tela ou couro e inclusive em escasso mobiliário, como “um antigo móvel de sacristia em estilo português, (...) que é o móvel mais antigo que a Catedral possui”⁸ com traços deste estilo. É o mais antigo que a principal igreja montevideana possui. Na arquitetura dessa mesma construção também há leves reflexos dessa concepção artística, projetada no início do século XIX pelo engenheiro militar português José de Saá y Faria, principalmente na profundidade do presbitério – a despeito de quase toda a obra tratar-se de uma expressão de arquitetura neoclássica de início do século XIX, caracterizada por uma sobriedade não precisamente barroca.

a la categoría de “Monumento Histórico”. Miles de peregrinos concurren a la ciudad de Florida, capital del departamento del mismo nombre, a 100 kilómetros al norte de Montevideo, el 8 de noviembre, día de su fiesta⁶.

Otras obras vinculadas al barroco pueden apreciarse en algún óleo sobre tela o cuero, e incluso en escaso mobiliario, como “un antiguo mueble de sacristía de estilo portugués, (...) que es el mueble más antiguo que posee la Catedral”⁷, con rasgos de este estilo. Es el más antiguo que posee la principal iglesia montevideana. También en la arquitectura de esa misma construcción se refleja en algo esa concepción artística, proyectada a inicios del siglo XIX por el ingeniero militar portugués José de Saá y Faria, sobre todo en la profundidad del presbiterio, pese a que casi toda la obra se trata de una expresión de arquitectura neoclásica de inicios del siglo XIX, caracterizado por una sobriedad no precisamente barroca.

Aquel “arte volcado a la religión era una elemento clave de la didáctica empleada por la catequización”⁸. Los jesuitas seleccionaban a los artesanos de entre los indígenas. Los más hábiles serían los encargados de dar a esas piezas el sentido

⁷ www.santuariovirgentreytres.com

⁸ *La Iglesia Matriz. Catedral de Montevideo*. Guillermo Furlong Cardiff S.J. Ramón Cuadra Cantera. Montevideú: Librería Editorial Arquidiocesana, 2005.

⁶ www.santuariovirgentreytres.com

⁷ *La Iglesia Matriz. Catedral de Montevideo*. Guillermo Furlong Cardiff S.J. Ramón Cuadra Cantera. Montevideo: Librería Editorial Arquidiocesana, 2005.

⁸ “Imaginería misionera: desde los talleres misioneros a nuestros días”, en catálogo *Maderas que hablan guaraní. Presencia misionera en Uruguay*, Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), Montevideo, 2007-2008.

Mureta e cornija da fachada da Embaixada da França em Montevideú, obra do engenheiro Luis Andreoni. [Álvaro Percovich]

Pretil y cornisa de la fachada de la Embajada de Francia en Montevideo, obra del ingeniero Luis Andreoni. [Álvaro Percovich]

O casarão que sedia a Embaixada da França em Montevideú, na esquina das ruas Andes e Uruguay, é um claro exemplo de arquitetura barroca. [Álvaro Percovich]

La casona que es sede de la Embajada de Francia en Montevideo, en la esquina de las calles Andes y Uruguay, es un claro ejemplo de arquitectura barroca. [Álvaro Percovich]



Aquela “arte voltada à religião era um elemento chave da didática usada pela catequização”⁹. Os jesuítas selecionavam os artesãos entre os indígenas. Aqueles mais hábeis seriam os encarregados de dar a essas peças o sentido dramático e sofrido do barroco, conjugando a tradição europeia com o sentimento sul-americano. Ainda restam imagens produto desse trabalho (as mais abundantes em nosso país), tais como altares, retábulos, bancos, confessionários, além de colunas, portas e tetos.

Suas obras, junto com as que vieram das terras europeias, ficaram como testemunho de um estilo presente nestas regiões litorâneas – embora não seja um estilo predominante, em que pese sua influência no século XIX.

PERMANÊNCIA

O século XIX, principalmente em sua segunda metade, supõe, como diz o arquiteto William Rey Ashfield, “uma interessante e complexa trama de intersecções entre a tradição cultural de um passado barroco (...) e uma emergente concepção moderna, com as devidas ressalvas das dificuldades de utilizar esse termo para

dramático y sufrido del barroco, conjugando la tradición europea con el sentimiento americano. Imágenes (las más abundantes en nuestro país), altares, retablos, bancos, confessionarios, además de columnas, puertas y techos, quedaron como producto de ese trabajo.

Sus obras, junto a las que vinieron de tierras europeas, quedaron como testigo de un estilo presente en estas costas, aunque no predominante, pese a las pervivencias decimonónicas.

PERVIVENCIAS

El siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, supone, al decir del arquitecto William Rey Ashfield, “una interesante y compleja trama de intersecciones entre la tradición cultural de un pasado barroco (...) y una emergente concepción moderna, hechas las salvedades de la dificultad de utilizar ese término “para referir al pasado cultural de este territorio”⁹.

No obstante, este mismo estudioso detecta en algunas obras de arte la sobrevivencia de esos rasgos, citando al historiador José Pedro Barrán, que en su *Historia de la Sensibilidad en el Uruguay*, resalta la ritualidad de la muerte. Es precisamente en ella que el llamado “Pintor de la Patria”, Juan Manuel Blanes,

⁹ “Imaginería misionera: desde los talleres misioneros a nuestros días”, no catálogo *Maderas que hablan guaraní*. Presencia misionera en Uruguay. Montevideú: Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), 2007–2008.

⁹ *Proyecciones barrocas en el Uruguay del siglo XIX*. La extroversión de lo íntimo. Universidad de la República, Montevideo, s/f.

Imagem de vestir de São Benedito de Palermo, que acompanha os festejos da comunidade negra em várias ocasiões desde a época colonial, hoje sob custódia do Museu São Bernardino de Montevidéu (busto). [Álvaro Percovich]

Imagen de vestir de San Benito de Palermo, que acompaña los festejos de la comunidad negra en varias ocasiones desde la época colonial, hoy en custodia del Museo San Bernardino de Montevideo (busto). [Álvaro Percovich]



Nossa Senhora das Dores, mais conhecida como A Dolorosa, imagem de vestir de origem colonial, que hoje está na Catedral de Montevidéu. [Álvaro Percovich]

Nuestra Señora de los Dolores, más conocida como La Dolorosa, imagen de vestir de origen colonial, que se encuentra actualmente en la Catedral de Montevideo. [Álvaro Percovich]



referir-se ao passado cultural deste território”¹⁰.

Não obstante, este mesmo estudioso detecta em algumas obras de arte a sobrevivência destes traços barrocos, citando o historiador José Pedro Barrán, que em seu livro *História da Sensibilidade no Uruguai* ressalta a ritualística da morte. É precisamente nela que o chamado “Pintor da Pátria”, Juan Manuel Blanes, baseia-se para desenhar “Um episódio da febre amarela em Buenos Aires”, obra de 1871, que, em palavras de Rey Ashfield, “maneja, ainda, o forte sentimento de uma cultura barroca, onde a morte é expressa de forma pungente, buscando ter um grande impacto sobre os espectadores”¹¹.

Também aparecem reminiscências em obras arquitetônicas do século XIX, em que pese a forte presença do neoclássico nestas regiões litorâneas. Um exemplo da influência barroca é a Igreja do Sagrado Coração dos Padres Jesuítas, na montevideana esquina de Soriano com a atual Javier Barrios Amorín, desenhada pelo arquiteto Juan Tosi, cuja construção foi iniciada em 1887 e aberta ao público quatro anos mais tarde¹². A cúpula, sustentada por um elevado tambor cilíndrico, parece prolongar suas linhas, buscando um encontro em algum ponto do espaço.

No “campo nitidamente barroco”, como diz o arquiteto Aurélio Lucchini, há uma obra do engenheiro italiano Luis Andreoni

se basa para diseñar “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires”, obra de 1871, que, al decir de Rey Ashfield, “maneja, todavía, el fuerte sentimiento de una cultura barroca, donde la muerte se expresa en forma desgarrante, buscando el mayor impacto sobre los espectadores”¹⁰.

También aparecen reminiscencias en obras arquitectónicas decimonónicas, pese a la fuerte presencia del neoclásico en estas costas. Un ejemplo de influencia barroca es la Iglesia del Sagrado Corazón de los Padres Jesuitas, de la montevideana esquina de Soriano y la actual Javier Barrios Amorín, diseñada por el arquitecto Juan Tosi, cuya construcción se inició en 1887 y se abrió al público cuatro años más tarde¹¹. La cúpula, sostenida por un elevado tambor cilíndrico, parece prolongar sus líneas buscando un encuentro en algún punto del espacio.

En el “campo netamente barroco”, al decir del arquitecto Aurelio Lucchini, está una obra del ingeniero italiano Luis Andreoni (1853–1936), la llamada Casa de Buxareo, hoy sede de la Embajada de Francia en Montevideo, en el que se destacan los “guardapolvos retorcidos que proyectan sombras potentes (...)”¹² y un interior en donde los rasgos recargados e intrincados de este estilo están muy presentes, sobre todo en el techo del inmueble.

10 Proyecciones barrocas en el Uruguay del siglo XIX. La extroversión de lo íntimo. Montevideo: Universidad de la República, s/f.

11 *Idem anterior*.

12 CASTELLANOS, Alfredo. *Historia del desarrollo edilicio y urbanístico de Montevideo (1829–1914)*. Junta Departamental de Montevideo, Biblioteca José Artigas, 1971.

10 *Idem anterior*.

11 *Historia del desarrollo edilicio y urbanístico de Montevideo (1829–1914)*. Alfredo Castellanos – Junta Departamental de Montevideo, Biblioteca José Artigas, 1971.

12 CASTELLANOS, Alfredo. *Historia del desarrollo edilicio y urbanístico de Montevideo (1829–1914)*. Junta Departamental de Montevideo, Biblioteca José Artigas, 1971.



(1853-1936), a chamada “Casa de Buxareo”, hoje sede da Embaixada da França em Montevidéu, na qual se destacam os “batentes retorcidos que projetam sombras potentes, (...)”¹³ e um interior onde os traços proeminentes e intrincados deste estilo estão muito presentes, principalmente no teto do imóvel.

Do mesmo autor destaca-se o edifício da Cúria Eclesiástica, em plena Cidade Velha de Montevidéu, fachada em que se misturam traços medievais e barrocos, “fortemente decorado na sua base e que vão se suavizando no nível superior”¹⁴.

Na literatura poderíamos falar da poesia extravagante e pungente de Júlio Herrera y Obes (1875-1910) e sua “grande avidez sensual do mundo”, sendo, de acordo com Magda Olivieri, “um dos melhores exemplos da influência do barroco no modernismo”¹⁵. Em um parágrafo de “Enero” (“Janeiro”), um de seus poemas mais barrocos, expressa o fogo desse mês: “Sonhando com a sede um tigre brama/ ao deserto, que em áurico ensimesmamento, como enigma de estranho gongorismo,/ seu grande silêncio emocional derrama”¹⁶. Cabe lembrar que Luis de Góngora (1561-1627) foi um poeta barroco e um dos principais expoentes do Século do Ouro espanhol.

Tentamos resenhar como se evidencia a presença da arte

Del mismo autor se destaca el edificio de la Curia Eclesiástica, en plena Ciudad Vieja de Montevideo, fachada en la que se mezclan rasgos medievales y barrocos, “fuertemente decorado en el nivel de basamento y que se alivian en el nivel superior”¹³.

En literatura, podríamos hablar de la poesía extravagante y desgarradora de Julio Herrera y Obes (1875-1910), y su “gran avidez sensual del mundo”, siendo según Magda Olivieri, “uno de los mejores ejemplos de la influencia del barroco en el modernismo”¹⁴. En un párrafo de “Enero”, uno de sus poemas más barrocos, expresa el fuego de ese mes: “Sonando con la sed un tigre brama/ Al desierto, que en áurico ensimismo/ Como enigma de extraño gongorismo,/ Su gran silencio emocional derrama”¹⁵. Cabe recordar que Luis de Góngora (1561-1627) fue un poeta barroco y uno de los principales exponentes del Siglo de Oro español.

Hemos intentado reseñar cómo se evidencia la presencia del arte barroco en el Uruguay. Podríamos agregar algunos ejemplos actuales de manifestaciones artísticas seguidoras de ese estilo. Pero lo importante es constatar que es una presencia indudable en el Uruguay, pese a su tardía llegada. Es sin duda un tema abierto, como para seguir estudiando e investigando.

13 Em “Ideas y formas de la arquitectura nacional”, fascículo 6 da coleção “Nuestra Tierra”, Editorial “Nuestra Tierra”, Montevidéu, 1969.

14 Idem anterior.

15 No fascículo 13 da coleção *Capítulo Oriental*. La historia de la literatura uruguaya. Herrera y Reissig, *El modernismo*. Montevidéu: Centro Editor de América Latina, 1968.

16 www.herrerayreissig.org/Eufocordias.html

13 Idem anterior.

14 En fascículo 13 de colección “Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya”. Herrera y Reissig, *El modernismo*, Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1968.

15 www.herrerayreissig.org/Eufocordias.html

Imagem completa e um pouco lateral de Santo Antônio com o menino, talha em madeira que data do século XIX e que pode ser achada no Museu Monsenhor Lasagna do Colégio Pio de Montevideu. [Álvaro Percovich]

Imagen completa y algo lateral de San Antonio con el niño, talla en madera que data del siglo XIX y que puede encontrarse en el Museo Monseñor Lasagna del Colegio Pío de Montevideo. [Álvaro Percovich]



Vista completa do genuflexório com espaldar original do século XVIII em carvalho talhado, com crucifixo no centro e apoios, provavelmente do século XIX ou começo do século XX. Faz parte do acervo do Museu de História da Arte da Intendência de Montevideu. [Álvaro Percovich]

Vista completa de reclinatório con respaldo original del siglo XVIII en roble tallado con crucifijo al centro y apoyos, probablemente del siglo XIX o principios del XX. Es parte del acervo del Museo de Historia del Arte de la Intendencia de Montevideo. [Álvaro Percovich]



barroca no Uruguai. Poderíamos acrescentar alguns exemplos atuais de manifestações artísticas seguidoras desse estilo. Mas o mais importante é constatar que é uma presença indubitável no Uruguai, em que pese a sua tardia chegada. É sem dúvida um tema aberto, que merece continuar sendo estudado e investigado.

Agradecimentos

- » Catedral de Montevideu – Prof. Ramón Cuadra Cantera;
- » Catedral de Florida – P. César de Jesús Buitrago, P. Martín Pérez Scremini (Bispo);
- » Paróquia Nossa Senhora do Perpétuo Socorro – P. Antonio Bonzani;
- » Paróquia Sagrado Coração (Seminário) – P. Julio Fernández;
- » Museu San Bernardino (Conventuais) – Prof. Mario Cayota, Arquitecta Lorena Arrambide;
- » Museu Histórico Colégio Monsenhor Lasagna do Colégio Pio – Sra. Margarita Ametrano, Sra. Alicia Brassesco;

Agradecimientos

- » Catedral de Montevideo – Prof. Ramón Cuadra Cantera;
- » Catedral de Florida – P. César de Jesús Buitrago, P. Martín Pérez Scremini (Obispo);
- » Parroquia Nuestra Señora del Perpetuo Socorro – P. Antonio Bonzani;
- » Parroquia Sagrado Corazón (Seminario) – P. Julio Fernández;
- » Museo San Bernardino (Conventuales) – Prof. Mario Cayota, Arq. Lorena Arrambide;
- » Museo Histórico Colegio Monseñor Lasagna del Colegio Pío – Sra. Margarita Ametrano, Sra. Alicia Brassesco;
- » Museo de Historia del Arte de la Intendencia de Montevideo – Sr. Gustavo Ferrari;
- » Museo Nacional de Artes Visuales – Sr. Enrique Aguerre;

Talhada em cedro americano pelos guaranis no século XVIII, a Virgem dos 33 foi testemunha do processo de independência do Uruguai. Hoje ela está na Catedral de Florida. [Álvaro Percovich]

Tallada en cedroamericano por los guaraníes en el siglo XVIII, la Virgen de los 33 fue testigo del proceso de independencia del Uruguay, y hoy se encuentra en la Catedral de Florida. [Álvaro Percovich]



Vista frontal de talha em madeira policromada de Anjo de cócoras, com restos de couro cravados nas costas como articulação das asas (ausentes). É uma talha jesuítica do século XVIII, que integra a coleção do Museu de História da Arte da Intendência de Montevideu. [Álvaro Percovich]

Vista frontal de talla en madera policromada de Ángel en cuclillas, con restos de cuero clavados en la espalda a modo de articulación de las alas (faltantes). Es una talla jesuítica del siglo XVIII, que integra la colección del Museo de Historia del Arte de la Intendencia de Montevideo. [Álvaro Percovich]



- » Museu de História da Arte da Intendência de Montevideu - Sr. Gustavo Ferrari;
- » Museu Nacional de Artes Visuais - Sr. Enrique Aguerre;
- » Embaixada da França no Uruguai - Sr. Stephane Toulet, Sr. Ricardo Rius;
- » Sr. Rolf Nussbaum;
- » Prof. Raquel Pontet;
- » Dr. William Rey Ashfield;
- » Prof. José Perdomo.

Alejandro Giménez Rodríguez é professor universitário e Diretor de Museus do Ministério da Educação e Cultura do Uruguai.

- » Embajada de Francia en el Uruguay - Sr. Stephane Toulet, Sr. Ricardo Rius;
- » Sr. Rolf Nussbaum;
- » Prof. Raquel Pontet;
- » Dr. William Rey Ashfield;
- » Prof. José Perdomo.

Alejandro Giménez Rodríguez es profesor universitario y Director de Museos del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

O artesanado do teto da Embaixada da França em Montevideú é um dos aspectos mais espantosos deste casarão localizado no centro da capital uruguaia. [Álvaro Percovich]

El artesanado del techo de la Embajada de Francia en Montevideo es uno de los aspectos más deslumbrantes de esta casona ubicada en el centro de la capital uruguaya. [Álvaro Percovich]





A profundidade da cúpula da Igreja Sagrado Coração (Seminário) de Montevideu, um traço típico dos templos jesuítas no mundo. [Álvaro Percovich]

La profundidad de la cúpula de la Iglesia Sagrado Corazón (Seminario) de Montevideo, un rasgo típico de los templos jesuítas en el mundo. [Álvaro Percovich]



Uma visão pungente tipicamente barroca se evidencia em "Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires" [Um episódio da febre amarela em Buenos Aires], obra de Juan Manuel Blanes. [Álvaro Percovich]

Una visión desgarradora típicamente barroca queda en evidencia en "Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires", obra de Juan Manuel Blanes. [Álvaro Percovich]





Retábulo e Altar Maior da Catedral de Montevidéu, cuja profundidade foi interpretada com um traço arquitetônico barroco. [Álvaro Percovich]

Retablo y Altar Mayor de la Catedral de Montevideo, cuya profundidad ha sido interpretada como un rasgo arquitectónico barroco. [Álvaro Percovich]



Cristo na Cruz, talha em madeira das Missões, que faz parte da coleção do Museu Lasagna do Colégio Pio de Montevidéu. [Álvaro Percovich]

Cristo en la Cruz, talla en madera de las Misiones, que forma parte de la colección del Museo Lasagna del Colegio Pio de Montevideo. [Álvaro Percovich]

Vista da parte superior da Virgem da Fundação, antiga peça do período colonial, talhada em madeira de álamo e policromada, que está na Catedral de Montevideú. [Álvaro Percovich]

Vista de la parte superior de la Virgen de la Fundación, antigua pieza del período colonial, tallada en madera de álamo y policromada, que se encuentra en la Catedral de Montevideo. [Álvaro Percovich]



Santo Antônio, em uma talha em madeira policromada datada do século XVIII, que integra o acervo do Museu de História da Arte da Intendência de Montevideu. [Álvaro Percovich]

San Antonio, en una talla en madera policromada datada en el siglo XVIII, que integra el acervo del Museo de Historia del Arte de la Intendencia de Montevideo. [Álvaro Percovich]



Talha em madeira policromada de Santo Inácio de Loyola (séculos XVII–XVIII), fundador da ordem dos Jesuítas. Igreja do Sagrado Coração (Seminário) de Montevideu. [Álvaro Percovich]

Talla en madera policromada de San Ignacio de Loyola (siglos XVII–XVIII), fundador de la orden de los Jesuitas. Iglesia del Sagrado Corazón (Seminario) de Montevideo. [Álvaro Percovich]



Fachada da Igreja Sagrado Coração (Seminário) de Montevideú, um templo com claras características barrocas, habitual neste tipo de construção da ordem dos jesuítas no mundo todo. [Álvaro Percovich]

Fachada de la Iglesia Sagrado Corazón (Seminario) de Montevideo, un templo con claro sello barroco, habitual en ese tipo de construcción de la orden de los jesuítas en todo el mundo. [Álvaro Percovich]





Grande portão duplo de ingresso à antiga casa de Buxareo, hoje sede da Embaixada da França em Montevideu. [Álvaro Percovich]

Gran portón de dos hojas de ingreso a la ex casa de Buxareo, hoy sede de la Embajada de Francia en Montevideo. [Álvaro Percovich]



Cristo crucificado que se preserva no Museu Monsenhor Lasagna do Colégio Pio de Villa Colón, Montevideu. [Álvaro Percovich]

Cristo crucificado que se preserva en el Museo Monseñor Lasagna del Colegio Pio de Villa Colón, Montevideo. [Álvaro Percovich]

Janela e porta de ingresso ao edifício da Cúria Eclesiástica de Montevideú, localizado na parte antiga dessa cidade, com presença de traços reconstrutivos barrocos e medievais. [Álvaro Percovich]

Ventana y portón de ingreso al edificio de la Curia Eclesiástica montevideana, ubicado en la Ciudad Vieja de esa ciudad, con presencia de rasgos constructivos barrocos y medievales. [Álvaro Percovich]



Anjo em madeira policromada pertencente a um altar do século XIX que integra a coleção da Arquidiocese de Montevidéu. [Álvaro Percovich]

Ángel en madera policromada perteneciente a un altar del siglo XIX, que integra la colección de la Arquidiócesis de Montevideo. [Álvaro Percovich]



São Domingos, talha em madeira com pequena capela (atrás aparece o nome do santo e data, 1869) da segunda metade do século XIX, pertencente à coleção Ramón Cuadra Cantero. [Álvaro Percovich]

Santo Domingo, talla en madera con capillita (atrás luce nombre del santo y fecha 1869) de la segunda mitad del siglo XIX, que pertenece a la colección de Ramón Cuadra Cantero. [Álvaro Percovich]

Teto cor do céu com desenhos circulares barrocos que dominam o teto da sede da Embaixada da França em Montevideu. [Álvaro Percovich]

Techo color celeste con motivos circulares barrocos dominan el techo de la sede de la Embajada de Francia en Montevideo. [Álvaro Percovich]







VENEZUELA

Venezuela



O BARROCO NA VENEZUELA: A ARTE DA COLÔNIA MAITENA DE ELGUEZABAL

Durante o período da Conquista, que teve seu início no século XV, as cidades da América Ibérica pareciam-se muito entre si: costumavam cravar-se na topografia em forma de quadrículas ou de tabuleiro, com um centro onde se via o mercado, aplicava-se a justiça, exercia-se o governo e soavam os sinos da cristandade. Ao redor desse centro, organizavam-se retângulos separados por ruas nas quais cresciam as moradias e outras edificações. As instruções vinham com os primeiros barcos, uma vez que os guerreiros e os catequizadores traziam, junto com os cavalos e os sinos, as bulas pontificias, seladas com chumbo, que tentavam antecipar a ordem, a vida e os hábitos dos territórios além-mar.

Entretanto, dois séculos mais tarde, durante o período da Colônia, as cidades já não se pareciam tanto: em suas ruas fervia uma diversidade que impressionava os viajantes. Diferentes formas de ganhar a vida, diferentes formas de mestiçagem, diferentes graus de riqueza e diferentes papéis na administração do Império imprimiram selo particular a cada cidade e a cada povo.

Com o tempo, em Caracas, por exemplo, deixou-se de usar o acento castiço de Santa Fé de Bogotá ou o da Audiência de São Domingos, centros urbanos onde estabeleciam-se as altas

EL BARROCO EN VENEZUELA: EL ARTE DE LA COLONIA MAITENA DE ELGUEZABAL

En los tiempos de la Conquista, que se inició en el siglo XV, las ciudades de la América ibérica se parecían mucho entre sí: solían enclavarse en la topografía en forma de cuadrículas o daderos con un centro en donde se posaba el mercado, se aplicaba la justicia, se ejercía el gobierno y sonaban las campanas de la cristianidad. En torno a ese centro se organizaban rectángulos separados por calles en los que se levantaban las viviendas y otras edificaciones de utilidad. Las instrucciones venían en los primeros barcos, pues los guerreros y los catequizadores habían traído, junto con los caballos y las campanas, las bulas pontificias, selladas con plomo, que intentaban anticipar el orden, la vida y las costumbres en las posesiones de ultramar.

Pero dos siglos más tarde, durante la Colonia, las ciudades ya no se parecían tanto: en sus calles bullía una diversidad que impresionaba a los viajeros. Distintas formas de ganarse la vida, distintas formas de mestizaje, distintos grados de riqueza, y distintos roles en la administración del imperio le imprimieron un sello a cada ciudad y a cada pueblo.

Con el tiempo, en Caracas, por ejemplo, dejó de llevarse el acento castizo de Santa Fe de Bogotá o de la Audiencia de Santo



Fachada de conjunto, Igreja Santo Antônio de Pádua.
Clarines, Edo. Anzoátegui, 1760. [Raúl Sojo]

Fachada de conjunto, Iglesia San Antonio de Padua.
Clarines, Edo. Anzoátegui, 1760. [Raúl Sojo]

hierarquias do governo espanhol e da Igreja que, por motivos óbvios, mantinham um trânsito maior com os palácios europeus. Tinham mudado a musicalidade, tinham mudado o tipo de mestiçagem e tinham mudado a mentalidade e os tipos de resistência à colônia. Isto se refletia certamente na forma de vida, mas também nas ruas, nas fachadas das casas e das igrejas.

No interior das casas caraquenas da época colonial também vivia-se de maneira diferente, não somente pela austeridade das fachadas e da simplicidade dos retábulos familiares, mas também senão pelo exercício de um catolicismo popular que somente na modernidade começou a ser compreendido. A relação que a Igreja Católica estabeleceu com os paroquianos caraquenos, por exemplo, não se parece - na avaliação dos que estudaram sua evolução até nossos dias - à que se estabeleceu em outras latitudes do continente, onde os sistemas religiosos autóctones foram combatidos com instrumentos persuasivos, catequizadores e repressivos, muito mais pretensivos, sobrecarregados e dolorosos do que os que se usavam nas cidades venezuelanas.

Diversas legiões de missionários dominicanos, jesuítas, franciscanos e catalães espalharam-se por todas partes da Venezuela, desde a *goajira* até os limites com o Brasil. Levavam suas orações, sua mirra e seus báculos às ruas e campos das longínquas províncias venezuelanas, Maracaibo, Mérida, Barinas, Guayana, Nova Andaluzia ou Margarita, que sempre foram autônomas, e até 1777, haviam vivido em relativa desconexão. Com a mão de obra local,

Domingo, centros urbanos donde se asentaban las altas jerarquías del gobierno español y de la Iglesia que, por motivos obvios, mantenían un mayor tráfico con los palacios europeos. Había cambiado la musicalidad, había cambiado el tipo de mestizaje, y habían cambiado la mentalidad y los tipos de resistencia a la colonia. Esto se reflejaba por supuesto en la forma de vida, pero también en las calles, en las fachadas de las casas y de las iglesias.

En el interior de las casas caraqueñas de la época colonial también se vivía de manera diferente, no solo por la austeridad de las fachadas y la sencillez de las costumbres familiares, sino por el ejercicio de un catolicismo popular que solo en la modernidad comenzó a ser comprendido. La relación que estableció la Iglesia Católica con los feligreses caraqueños, por ejemplo, no se parece - a juicio de quienes han estudiado su devenir hasta nuestros días - a la que se implantó en otras latitudes del continente, donde los sistemas religiosos autóctonos fueron combatidos con instrumentales persuasivos, catequizadores y represivos, mucho más ampulosos, recargados y dolorosos que los que se acostumbraban en las ciudades venezolanas.

Varias legiones de misioneros dominicos, jesuitas, franciscanos o catalanes se esparcieron aquí por todas partes, desde la *goajira* hasta los límites con Brasil. Llevaban sus oraciones, su mirra y sus báculos a las calles y los campos de las alejadas provincias venezolanas, Maracaibo, Mérida, Barinas, Guayana, Nueva Andalucía o Margarita que, por cierto, siempre fueron muy autônomas

Antonio José Limardo (atribuída), poltrona, 1790. Mogno esculpido, pernas cabriolé, couro pintado. Associação Venezuelana Amigos da Arte Colonial (Museu de Arte Colonial). [Raúl Sojo]

Antonio José Limardo (atribuída), butaca, 1790. Caoba tallada, patas cabrioladas, couro pintado. Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial (Museo de Arte Colonial). [Raúl Sojo]



Igreja de Nossa Senhora da Mercê. Borojo, Edo. Falcón, por volta de 1796. [Raúl Sojo]

Iglesia de Nuestra Señora de la Merced. Borojo, Edo. Falcón, ca. 1796. [Raúl Sojo]



os missionários dirigiram a construção de igrejas, santuários, retábulos e imagens para a adoração; tudo ao estilo espanhol, que, na época, era o barroco.

Com os evangelizadores, vieram também os artistas e artesãos, espécie de missionários laicos especializados na arte, na decoração e no mobiliário que melhor se adaptariam ao gosto e costumes dos colonizadores, bem como aos da nova classe local, conhecida como “criolla” – rica, imitativa e exigente. Artistas, douradores, pintores, escultores, entalhadores, arquitetos, pedreiros, mestres de obra, carpinteiros e alfaiates esforçaram-se durante três séculos para dar forma às praças, às fachadas e às ruas, mas também aos pátios interiores e aos dormitórios que serviam de cenografia barroca à vida da época.

O Barroco foi associado à ideia de uma arte orientada para promover emoções fortes. Seu caráter instrumental se manifesta através de expressões hiperbólicas, redundantes, exageradas, difíceis de esquecer. O catolicismo da Península Ibérica dos séculos VI e XVII encontrou no barroco um instrumento desesperado a serviço da persuasão e da “ultramotivação”, que conviviam com a Santa Inquisição. E isto foi o que chegou à América. Aplicou-se em sua forma mais contundente e ortodoxa onde mais se necessitava e onde era possível. Esse não foi o caso das províncias venezuelanas, onde não só não existiam grandes doutrinas autóctones a dobrar ou vencer, mas que também não contavam com grandes excedentes econômicos para respaldar aventuras

y sólo hasta 1777 vivieron en una relativa desconexión. Con mano de obra local dirigieron la construcción de iglesias y santuarios, retablos e imágenes para la adoración; todo a la usanza del estilo español, que entonces era el barroco.

Con los evangelizadores vinieron también los artistas y artesanos, suerte de misioneros laicos especializados en el arte, la decoración y el mobiliario que mejor se adaptaría a los gustos y costumbres de los colonizadores, pero también de la nueva clase criolla, rica, imitativa y exigente. Artistas, doradores, pintores, escultores, tallistas, arquitectos, albañiles, maestros de obra, carpinteros y sastres se aplicaron durante tres siglos a darle forma a las plazas, a las fachadas y a las calles, pero también a los patios interiores y a los dormitorios que servían de escenografía barroca a la vida de la época.

El Barroco ha sido asociado a la idea de un arte orientado a promover emociones fuertes. Su carácter instrumental se manifiesta a través de expresiones hiperbólicas, redundantes, exageradas, difíciles de olvidar. El catolicismo de la península ibérica de los siglos XVI y XVII encontró en el barroco un instrumento desesperado al servicio de la persuasión o de la “sobre motivación”, que convivía con la Santa Inquisición. Y eso fue lo que llegó a América. Se aplicó en su forma más contundente y ortodoxa donde más se necesitaba, y donde se podía. No fue el caso de las provincias venezolanas, donde no solo no existían grandes doctrinas autóctonas que doblegar sino que tampoco se contaba con grandes excedentes



construtivas, como os que apoiavam a arte religiosa nos centros mineiros e vice-reinados.

Referindo-se à arquitetura, o especialista venezuelano Graciano Gasparini, possivelmente o maior erudito do país nessa matéria, escreveu em um de seus formidáveis estudos sobre o Barroco na América:

Também não vou tratar da arquitetura colonial de meu país, Venezuela, não pelo fato de considerá-la suficientemente estudada, senão por estimar que seu valor episódico – apesar dos indiscutíveis pontos de interesse – não satisfaz as exigências de uma teoria explicativa explícita que pretende considerar os fatores que efetivamente incidem na definição dos elementos essenciais da arquitetura colonial. O desenvolvimento desigual do setor econômico colonial reflete-se na atividade construtiva. Nas regiões com uma economia baseada na exploração das minas, as obras arquitetônicas são quantitativamente e qualitativamente superiores às das regiões agrícolas, entretanto essa condição não impede que em áreas de recursos mais reduzidos apareça surpreendentemente alguma obra cheia de interesse e interrogantes.

Quando menciona que em lugares menos ricos podem surgir obras notáveis, Gasparini está pensando na fachada da Catedral de La Habana, a qual qualifica como o exemplo barroco mais notável

econômicos para respaldar aventuras constructivas, como los que respaldaban el arte religioso en los centros mineros y virreinales.

Refiriéndose a la arquitectura, el investigador venezolano Graciano Gasparini, posiblemente el mayor erudito con que cuenta el país en esa materia, escribió en uno de sus formidables estudios sobre el Barroco de América:

Tampoco voy a tratar de la arquitectura colonial de mi país, Venezuela, no por el hecho de considerarla suficientemente estudiada, sino por estimar que su valor episódico – a pesar de los indiscutibles puntos de interés – no satisface las exigencias de una teoría explicativa explícita que pretende considerar los factores que efectivamente inciden en la definición de los rasgos esenciales de la arquitectura colonial. El desarrollo desigual del factor económico colonial se refleja en la actividad constructiva. En las regiones con una economía basada en la explotación de las minas, las obras arquitectónicas son cuantitativamente y cualitativamente superiores a las de las regiones agrícolas, sin embargo, esa condición no impide que en áreas de recursos más reducidos aparezca sorpresivamente alguna obra llena de interés e interrogantes.

Quando nos dice que en lugares menos ricos pueden surgir obras notables, nuestro investigador está pensando en la fachada de la Catedral de La Habana a la que califica como el ejemplo



do Caribe. Ela reúne vários dos elementos que definem o caráter do barroco religioso e que não se encontram facilmente em igrejas venezuelanas, como a semelhança com as catedrais de Cádiz e Guadix, a colocação em ângulo dos suportes, a concavidade do muro da fachada, as molduras torcidas que enquadram a porta principal, o movimento quebrado das cornijas, as curvas e o ritmo imposto pelas colunas.

A Catedral de Caracas, construída também pelos jesuítas, e terminada 50 anos antes, não tem em sua fachada estas suntuosidades barrocas. Entretanto, uma de suas capelas, a de Nossa Senhora do Pilar de Zaragoza conserva um espetacular altar barroco flanqueado por colunas salomônicas, chamadas “báquicas” porque estão adornadas com ramos de videira. Por sua riqueza, associam-se a um outro retábulo excepcional, o da Igreja de São Miguel da cidade de Boconó, um retábulo popular policromado feito em alvenaria, enfeitado com flores, alegorias e personagens religiosos. Em geral, porém, a arquitetura colonial venezuelana, desde os primeiros tempos, e desde a cidade de Coro até a de Assunção se caracteriza, salvo exceções, pela sobriedade dos volumes e pela simplicidade das soluções espaciais. Esse traço a diferencia do barroco de outras latitudes, como o barroco nacionalizado do México ou a fidelidade de Ouro Preto ou Bahia aos prodigiosos modelos portugueses.

A retórica barroca manifesta-se de maneira mais prolixa na Venezuela no trabalho dos ebanistas, que talham os retábulos das

barroco más notable del Caribe. Ella reúne varios de los elementos que definen el carácter del barroco religioso y que no es fácil encontrar en iglesias venezolanas como es su parentesco con catedrales de Cádiz y Guadix, la disposición en ángulo de los soportes, la concavidad del muro de la fachada, las molduras contorsionadas que encuadran la puerta principal, el movimiento quebrado de las cornisas, las curvas y el ritmo impuesto por las columnas.

La Catedral de Caracas, construida por el alérife Juan de Medina en 1666, no tiene en su fachada estas suntuosidades barrocas. Sin embargo una de sus capillas, la de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza conserva un espectacular altar barroco flanqueado por columnas salomónicas llamadas báquicas porque las adornan ramos de vid. Por su riqueza se le asocia a otro retablo de excepción como es el de la Iglesia de San Miguel de Boconó, un retablo popular policromado hecho en mampostería, pleno de flores, alegorías y personajes religiosos. Pero en general, la arquitectura colonial venezolana, desde los primeros tiempos, y desde Coro hasta la Asunción se caracteriza, salvo excepciones, por la sobriedad de los volúmenes y la sencillez de sus soluciones espaciales. Esto la diferencia del barroco de otras latitudes, del barroco nacionalizado de México o de la fidelidad de Ouro Preto o Bahía a los prodigiosos modelos portugueses.

La retórica barroca se expresa de manera un tanto más prolixa en Venezuela en el trabajo de los ebanistas que tallan los retablos de las iglesias. Ellos tienen, como diría el investigador Carlos F.



Sala de jantar da Quinta de Anauco, século XVIII Caracas, DF, Associação Venezuelana Amigos da Arte Colonial (Museu de Arte Colonial). [Raúl Sojo]

Comedor de la Quinta de Anauco, siglo XVIII. Caracas, DF, Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial (Museo de Arte Colonial). [Raúl Sojo]

igrejas. Tais peças têm, como diria o investigador Carlos F. Duarte, um caráter acentuadamente arquitetônico que, em muitas ocasiões, inspiraram as fachadas das igrejas:

Seus espaços estão divididos por colunas e arquivoltas. Geralmente estão compostos por um centro, três vias, três corpos e um remate, ou, às vezes, de um centro, uma via e um ou dois corpos. O parentesco de suas linhas com a arquitetura tem inegavelmente velhas raízes que remontam aos primeiros anos do cristianismo, associado sempre ao significado da coluna. Sua presença nos templos, além de concentrar com grande intensidade a atenção dos fiéis, expõe de maneira visual os altos valores da Igreja, recordando as fórmulas didáticas dos pórticos góticos. Por isso seu conceito está estreitamente vinculado com a figura da madeira talhada, ainda que seja muito conhecida a importância que teve a pintura nesse aspecto.

Entretanto, esclarece o mesmo Duarte, na Venezuela raramente deu-se papel preponderante à pintura nos retábulos. As imagens feitas com pincel ou esculpidas conservaram sempre sua autonomia, diferentemente “dos exuberantes retábulos mexicanos ou peruanos, onde a obra pintada ou esculpida incorpora-se com a talha do móvel formando, por assim dizer, uma só peça indivisível”.

Outros especialistas, entre eles Graziano Gasparini, sustentam que a maioria dos retábulos venezuelanos são do século XVIII,

Duarte, un carácter marcadamente arquitectónico que, en no pocas ocasiones, inspiraron las fachadas de las iglesias:

(...) sus espacios están divididos por columnas y arquivoltas. Generalmente están compuestos por un zócalo, tres calles, tres cuerpos y un remate; o bien de un zócalo, una calle, uno o dos cuerpos con remate. El parentesco de sus líneas con la arquitectura tiene indudablemente viejas raíces que se remontan a los primeros años del cristianismo, asociado siempre al significado de la columna. Su presencia en los templos, además de concentrar con gran intensidad la atención del orante, expone de manera visual los altos valores de la Iglesia, recordando las fórmulas didácticas de los pórticos góticos. Por ello su concepto está estrechamente vinculado a la imagen de madera tallada, aunque bien es sabido la importancia que tuvo la pintura en ese aspecto.

Sin embargo, aclara el mismo Duarte, en Venezuela raramente se le dio papel preponderante a la pintura en los retablos. Las imágenes, hechas en pincel o esculpidas conservaron siempre su autonomía, a diferencia “de los exuberantes retablos mejicanos o peruanos, donde la obra pintada o esculpida se funde con la talha del mueble formando, por decirlo así, una sola pieza indivisible”.

Otros investigadores, entre ellos Graziano Gasparini, sostienen que la mayoría de los retablos venezolanos son del siglo XVIII

Catedral de Barcelona. Barcelona, Edo. Anzoátegui
(originalmente Igreja de São Cristovão), 1773. [Raúl Sojo]

Catedral de Barcelona. Barcelona, Edo. Anzoátegui
(originalmente, Iglesia de San Cristobal), 1773. [Raúl Sojo]



pois nos séculos XVI e XVII a produção era praticamente insignificante devido ao pouco interesse que naqueles séculos teve a Coroa espanhola pelas províncias venezuelanas que dedicavam-se à agricultura e não à mineração. Estas modestas realizações venezuelanas, entretanto, mantinham um elemento em comum com os retábulos do México e Peru: eram igualmente eficientes em sua função catequizadora e persuasiva. Neles dominavam as imagens dos santos e os episódios da cristandade, o excesso de ouro e querubins, a transposição da realidade, a exaltação da fabulação e exagero, mas principalmente a excitação da imaginação fervorosa. Gasparini a expressa assim:

É por isso que a função retórica dos retábulos é onde melhor se manifesta o conceito propagandista do barroco colonial, dirigido a persuadir os povos do novo continente a fim de incorporá-los à expansão do ecumenismo eclesiástico.

No entanto, durante a Colônia, nem toda a vida acontecia na Igreja. Os proprietários ricos das fazendas de cacau, os comerciantes e cidadãos em geral construíram amplas casas com corredores exteriores e pátios interiores. Fachadas e janelas para exteriorizar a riqueza e aposentos familiares para a intimidade e o gozo. Popularizaram-se algumas formas utilitárias que se estenderam até às casas de campo e também às cidades: postigos de madeira, persianas e gelosias de inspiração mudéjar, janelas de ferro ou madeira,

pues en los siglos XVI y XVII la producción era prácticamente insignificante debido al poco interés que en esos siglos tuvo la corona española por las provincias venezolanas que se dedicaban a la agricultura y no a la minería. No obstante estas modestas realizaciones venezolanas mantenían un elemento en común con los retablos de México y Perú, eran igualmente eficientes en su función catequizadora y persuasiva. En ellos dominaban las imágenes de santos y los episodios de la cristiandad, el exceso de oro y querubines, la trasposición de la realidad, la exaltación de la fabulación y la exageración, pero sobre todo la excitación de la imaginación fervorosa. Gasparini lo expresa así:

Es por eso que es en la función retórica de los retablos donde mejor se expresa el concepto propagandístico del barroco colonial, orientado a persuadir los pueblos del nuevo continente con el fin de incorporarlos a la extensión del ecumenismo eclesiástico.

Pero durante la Colonia no toda la vida ocurría en la Iglesia, los propietarios de las haciendas de cacao, los comerciantes y los ciudadanos en general construyeron amplias casas con corredores exteriores y patios interiores. Fachadas y ventanas para exteriorizar la riqueza y estancias familiares para la intimidad y el goce. Se popularizaron algunas formas utilitarias que se expandieron en las casas del campo y también de la ciudad: postigos de madera,



portadas decorativas, dentéis e arcos, balcões, balastradas, beirais, tetos inclinados e decorações. A casa colonial tornou-se um ícone daquela época que, ainda hoje, muitos olham com nostalgia e outros reproduzem.

A decoração interna da casa e o mobiliário não estavam entregues ao gosto pessoal dos ocupantes. Neles se refletia a nobreza, a posição social e a estirpe. Os nobres titulados, as grandes famílias e o clero cultivavam o luxo e a exibição de sua riqueza. Os demais, as novas classes, os escrivães e médicos, os advogados e comerciantes, cultivavam um tom sóbrio e elegante. Cultivava-se a etiqueta e gostos bem definidos.

Para quantificar e estudar a variedade e o significado desses objetos Carlos Duarte conta que as pesquisas sobre a riqueza, origem e disposição do mobiliário nas casas da época colonial nutriu-se da revisão da avaliação realizada pelos “Mestres” especializados da época:

Algunas peças do mobiliário eram avaliadas duas vezes por especialistas diferentes. Assim, o Mestre Pintor avaliava toda a pintura e dourado que se encontrava nos móveis, molduras de quadros, espelhos, florões, sancas etc. Em seguida, o Mestre Carpinteiro valorava toda a estrutura do próprio madeirado. Eventualmente, no caso de cadeiras ou camas, por exemplo, o Mestre Alfaiate examinava a tapeçaria e as cortinas que os enriqueciam. No caso de relógios, o Pintor e o

persianas y celosías de inspiración mudéjar, ventanas de hierro o madera, portadas decorativas, dinteles y arcos, balcones, balastradas, aleros, techos inclinados, decoraciones. La casa colonial devino en ícono de la época que aún muchos miran con nostalgia y otros reproducen.

La decoración interna de la casa y el mobiliario no se entregan al gusto personal de los inquilinos, porque en ellos se refleja la nobleza, la posición social, la estirpe. Los nobles titulados, las grandes familias y el clero cultivaban el lujo y la exhibición de su riqueza. Los demás, las nuevas clases, los escribanos y médicos, los abogados y comerciantes, cultivaban un tono sobrio y elegante. Se cultivó la etiqueta y gustos muy definidos.

Para cuantificar y estudiar la variedad y significación de estos objetos nos cuenta Carlos Duarte que las investigaciones sobre la riqueza, origen y disposición del mobiliario en las casas de la época colonial se ha nutrido de la revisión de los avalúos realizados por “Maestros” especializados de la época:

Algunas piezas del mobiliario se evaluaban dos veces por especialistas diferentes. Así el Maestro Pintor evaluaba toda la pintura y dorado que se hallaba en los muebles, marcos de cuadros, espejos, florones, cenefas, etc. Luego el Maestro Carpintero tasaba toda la estructura de madera de los mismos. Eventualmente, en el caso de sillas o camas por ejemplo, el Maestro de Sastrería justipreciaba los tapizados y cortinajes

Pantaleón José Quiñones de Lara, retábulo-mor da Basílica Catedral Nossa Senhora de Coromoto, 1739, Guanare, Edo. Portuguesa. O dourado do retábulo foi feito por Romualdo Antonio Vélez, 1742. Sacrário de prata, obra de Domingo Vicente Nuñez. [Raúl Sojo]

Pantaleón José Quiñones de Lara, retablo mayor de la Basílica Catedral Nuestra Señora de Coromoto, 1739, Guanare, Edo. Portuguesa. El dorado del retablo lo realizó Romualdo Antonio Vélez, 1742. Sagrario de plata obra de Domingo Vicente Nuñez. [Raúl Sojo]



Carpinteiro avaliavam a caixa e sua pintura e o Mestre Relojero a maquinaria.

O barroco espanhol tinha acumulado significativos costumes em torno do uso desses móveis que, ao chegar à América, ou serem reproduzidos por artesãos locais, transferiam aos usuários todo seu valor simbólico e seu poderoso discurso. Apesar de os *criollos* e as classes mais ricas contarem com recursos para nele investirem, o barroco laico não chegou de maneira contundente. A mediação confessional parecia estar sempre presente. Nessa época, por exemplo, do duro final do Renascimento, havia pintores como Caravaggio, que acentuavam as emoções populares com uma perspectiva não eclesiástica. Mas não foi essa a pintura que atravessou o Atlântico. À América chegou, nesse sentido não religioso, um certo gosto pelo retratismo, muito aproveitado no Peru por pintores mestiços ou indígenas, e uma ou outra expressão anticlerical. Mas o barroco americano terminou sendo fundamentalmente católico, espanhol, e não pontifício.

Especialistas em História das Mentalidades identificaram atitudes anticlericais na história colonial venezuelana, mas não tão ameaçadoras para a institucionalidade da Igreja ou do Império como podiam ser a persistência das cosmogonias andinas ou dos maias e astecas, ou as silenciosas mas inúmeras devoções africanas no Brasil e no Caribe. Nas províncias da Venezuela não existia tal ameaça, não chegando conseqüentemente a merecer demasiado esforço persuasivo.

Anónimo, São Miguel Arcanjo, primeira metade do século XVIII. Madeira de cedro esculpida, policromada, dourada e estofada. Caracas, Associação Venezuelana Amigos da Arte Colonial (Museu de Arte Colonial). [Raúl Sojo]

Anónimo, San Miguel Arcángel, primera mitad del siglo XVIII. Madera de cedro tallada, policromada, dorada y estofada. Caracas, Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial (Museo de Arte Colonial). [Raúl Sojo]



que los enriquecían. En el caso de los relojes, el pintor y el carpintero evaluaban la caja y su pintura y el Maestro de Relojería la maquinaria.

El barroco español había acumulado significativas costumbres en torno de todo ese mobiliario que, al llegar a América, o ser reproducido por los artesanos locales, transfería a los usuarios todo su valor simbólico y su poderoso discurso. Aunque los *criollos* y las clases más adineradas contaban con los recursos que en él invertían, el barroco laico no nos llegó tampoco de manera contundente. La mediación confessional parecía estar siempre presente. En esa época, por ejemplo, la del duro final del Renacimiento, había pintores como Caravaggio que acentuaban las emociones populares desde un sitio no eclesiástico. Pero no fue esa la pintura que atravesó el Atlántico. A América llegó, en ese sentido no religioso, un cierto retratismo, muy aprovechado en Perú por pintores mestizos o indígenas, y una que otra expresión anticlerical. Pero el barroco americano terminó siendo fundamentalmente católico, español, no pontifício.

Historiadores de las mentalidades han identificado precoces actitudes anticlericales en la historia colonial venezolana, pero no tan amenazantes para la institucionalidad de la Iglesia o del Imperio como si podía serlo la persistencia de las cosmogonías andinas o las de mayas y aztecas. O las silenciosas pero irrenunciabiles devociones africanas en Brasil y el Caribe. En las provincias de



Isto pode explicar o fato de que a expressão do Barroco na Venezuela fosse diferente dos outros países. Poderia também explicar porque as ideias da Ilustração, que voltaram a colocar o homem no centro do debate, agora como cidadão e sujeito do “pacto social”, avivaram-se na Venezuela antes que em outras latitudes. E isso inclui a Espanha barroca, invadida por Napoleão, cujo primeiro texto constitucional foi assinado em 1812, um ano depois da Constituição venezuelana de 1811. A mentalidade barroca começou a ser submetida pela insubordinação ilustrada que daria passo a outras formas de arte e arquitetura.

Maitena de Elguezabal é arquiteta com pós-graduação em desenho arquitetônico (Pratt Institut, Nova York) e museologia (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, UCV, Caracas). Trabalhou em projetos expositivos para museus e galerias na Venezuela e outros países. Atua como pesquisadora do Projeto Armando Reverón, em Caracas.

Venezuela no existía tal amenaza, por lo tanto no parecía ameritar demasiados esfuerzos persuasivos.

Esto puede explicar el hecho de que la expresión del Barroco en Venezuela fuese distinta a la de otros países. Podría explicar también por qué las ideas de la Ilustración, esas que volvieron a colocar al hombre en el centro del debate, ahora como ciudadano y sujeto de un “pacto social”, prendieron en Venezuela antes que en otras latitudes. Y esto incluye a la España barroca, invadida por Napoleón, cuyo primer texto constitucional se firmó en 1812, un año después que la Constitución venezolana de 1811. La mentalidad barroca comenzó a ser doblegada por la insubordinación ilustrada que daría paso a otras formas del arte y la arquitectura.

Maitena de Elguezabal es arquitecto con postgrado en diseño arquitectónico (Pratt Institute, Nueva York) y museología (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UCV, Caracas). Ha trabajado en proyectos expositivos para museos y galerías en Venezuela y otros países. Se desempeña como investigadora del Proyecto Armando Reverón, Caracas.



Referências

ARGAN, Carlo Giulio et al. *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Colección Comunicación Visual. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977.

ASCENCIO, Michaelle. *De que vuelan, vuelan: imaginarios religiosos venezolanos*. Caracas: Editorial Alfa, 2012.

BRICEÑO-IRAGORRY, Mario. *Tapices de Historia Patria: esquema de una morfología de la cultura colonial*. Caracas: Fondo Editorial Contraloría General de la República, 1998.

CARRERA DAMAS, Germán. *La crisis de la sociedad colonial venezolana*. Caracas: Monte Avila Editores, 1983.

DUARTE, Carlos F. *Mobiliario y Decoración Interior durante el período hispánico venezolano*. Caracas: Armitano Editores. S/F.

_____. *Historia de la escultura en Venezuela, época colonial*. Barcelona: J.J Castro y Asociados, C.A, 1979.

GASPARINI, Graziano. *La arquitectura Colonial en Venezuela*. Caracas: Ediciones Armitano, 1965.

Referencias

ARGAN, Carlo Giulio et al. *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Colección Comunicación Visual. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977.

ASCENCIO, Michaelle. *De que vuelan, vuelan: imaginarios religiosos venezolanos*. Caracas: Editorial Alfa, 2012.

BRICEÑO-IRAGORRY, Mario. *Tapices de Historia Patria: esquema de una morfología de la cultura colonial*. Caracas: Fondo Editorial Contraloría General de la República, 1998.

CARRERA DAMAS, Germán. *La crisis de la sociedad colonial venezolana*. Caracas: Monte Avila Editores, 1983.

DUARTE, Carlos F. *Mobiliario y Decoración Interior durante el período hispánico venezolano*. Caracas: Armitano Editores. S/F.

_____. *Historia de la escultura en Venezuela, época colonial*. Barcelona: J.J Castro y Asociados, C.A, 1979.

GASPARINI, Graziano. *La arquitectura Colonial en Venezuela*. Caracas: Ediciones Armitano, 1965.



_____. *Templos Coloniales de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1976.

_____. *Barroco y Arquitectura*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1972.

GASPARINI, Graziano; DUARTE, Carlos F. *Los retablos del período hispánico en Venezuela*. Venezuela: Armitano, 1985.

HNO, Nectario María. *Historia de la Conquista y Fundación de Caracas*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2004.

PINO ITURRIETA, Elías. *Las ideas de los primeros venezolanos*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2003.

QUINTERO, Inés. *La criolla principal, María Antonia Bolívar, hermana del Libertador*. Caracas: Fundación Bigott, 2003.

_____. *La conjura de los mantuanos*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2002.

ROSCIO, Juan Germán. *El triunfo de la libertad sobre el despotismo*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1996.

_____. *Templos Coloniales de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1976.

_____. *Barroco y Arquitectura*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1972.

GASPARINI, Graziano; DUARTE, Carlos F. *Los retablos del período hispánico en Venezuela*. Venezuela: Armitano, 1985.

HNO, Nectario María. *Historia de la Conquista y Fundación de Caracas*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2004.

PINO ITURRIETA, Elías. *Las ideas de los primeros venezolanos*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2003.

QUINTERO, Inés. *La criolla principal, María Antonia Bolívar, hermana del Libertador*. Caracas: Fundación Bigott, 2003.

_____. *La conjura de los mantuanos*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2002.

ROSCIO, Juan Germán. *El triunfo de la libertad sobre el despotismo*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1996.





Igreja São Lourenço Mártir de Caranapuey.
San Lorenzo, Edo. Sucre, 1780. [Raúl Sojo]

Iglesia San Lorenzo Mártir de Caranapuey.
San Lorenzo, Edo. Sucre, 1780. [Raúl Sojo]







Igreja Paroquial da Conceição. El Tocuyo, Edo. Lara, por volta de 1776. [Raúl Sojo]

Iglesia Parroquial de La Concepción. El Tocuyo, Edo. Lara, circa 1776. [Raúl Sojo]



Torre do Antigo Palácio de Governo Praça Bolívar. Barinas, Edo. Barinas.
Hoje é a sede da Casa da Cultura Napoleón Sebastián Arteaga. [Raúl Sojo]

Torre del Antiguo Palacio de Gobierno Plaza Bolívar. Barinas, Edo. Barinas. En la
actualidad es la sede de la Casa de la Cultura Napoleón Sebastián Arteaga. [Raúl Sojo]



Detalhe do telhado e retábulo da Igreja Paroquial de Píritu, Edo. Anzoategui, ca. 1760. [Raúl Sojo]

Detalle del techo y retablo de la Iglesia Parroquial de Píritu, Edo. Anzoategui, ca. 1760. [Raúl Sojo]





Cadeira de mão, por volta de 1780. Cedro esculpido, policromada. Papel de parede, interior original francês, de estilo Luís XVI. As janelas com arcos conopieais. Portas pintadas como imitação de mármore com barras de ferro. Aragua. Coleção do Museu de Arte Colonial Quinta de Anauco. [Raúl Sojo]

Silla de mano, circa 1780. Cedro tallado, policromado. Empapelado del interior, original, francés, de estilo Luis XVI. Las ventanas con arcos conopiales. Puertas pintadas a imitación mármol con cerrojos de hierro. Aragua. Colección Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco. [Raúl Sojo]



Francisco José Cardozo, São Sebastião, detalhe do retábulo-mor da Igreja de São Francisco, 1762. Caracas, DF. [Raúl Sojo]

Francisco José Cardozo, San Sebastián, detalle del retablo mayor de la Iglesia de San Francisco, 1762. Caracas, DF. [Raúl Sojo]



Anónimo caraqueño, São Paulo Apóstolo, século XVIII.
Cedro esculpido e estofado. Associação Venezuelana Amigos
da Arte Colonial (Museu de Arte Colonial). [Raúl Sojo]

Anónimo caraqueño, San Pablo Apóstol, siglo XVIII.
Cedro tallado y estofado. Asociación Venezolana Amigos
del Arte Colonial (Museo de Arte Colonial). [Raúl Sojo]



Pintor de El Tocuyo, "La Virgen del Rosario" [A Virgem do Rosário], por volta de 1682-1702. Têmpera sobre tela. Igreja Parroquial de El Tocuyo, El Tocuyo, Edo. Lara. [Raúl Sojo]

Pintor de El Tocuyo, "La Virgen del Rosario", ca. 1682-1702. Têmpera sobre tela. Iglesia Parroquial de El Tocuyo, El Tocuyo, Edo. Lara. [Raúl Sojo]



"La Inmaculada Concepción" [A Imaculada Conceição]. Óleo sobre tela (150 x 109 cm, com moldura 193 x 153 cm). Igreja de São Miguel. Boconó, Edo. Trujillo. [Raúl Sojo]

"La Inmaculada Concepción". Óleo sobre tela (150 x 109 cm, con marco 193 x 153 cm). Iglesia de San Miguel. Boconó, Edo. Trujillo. [Raúl Sojo]







Igreja da Conceição. Yaritagua, Edo. Yaracuy, 1833. Foi construída sobre as ruínas do templo original de 1782. [Raúl Sojo]

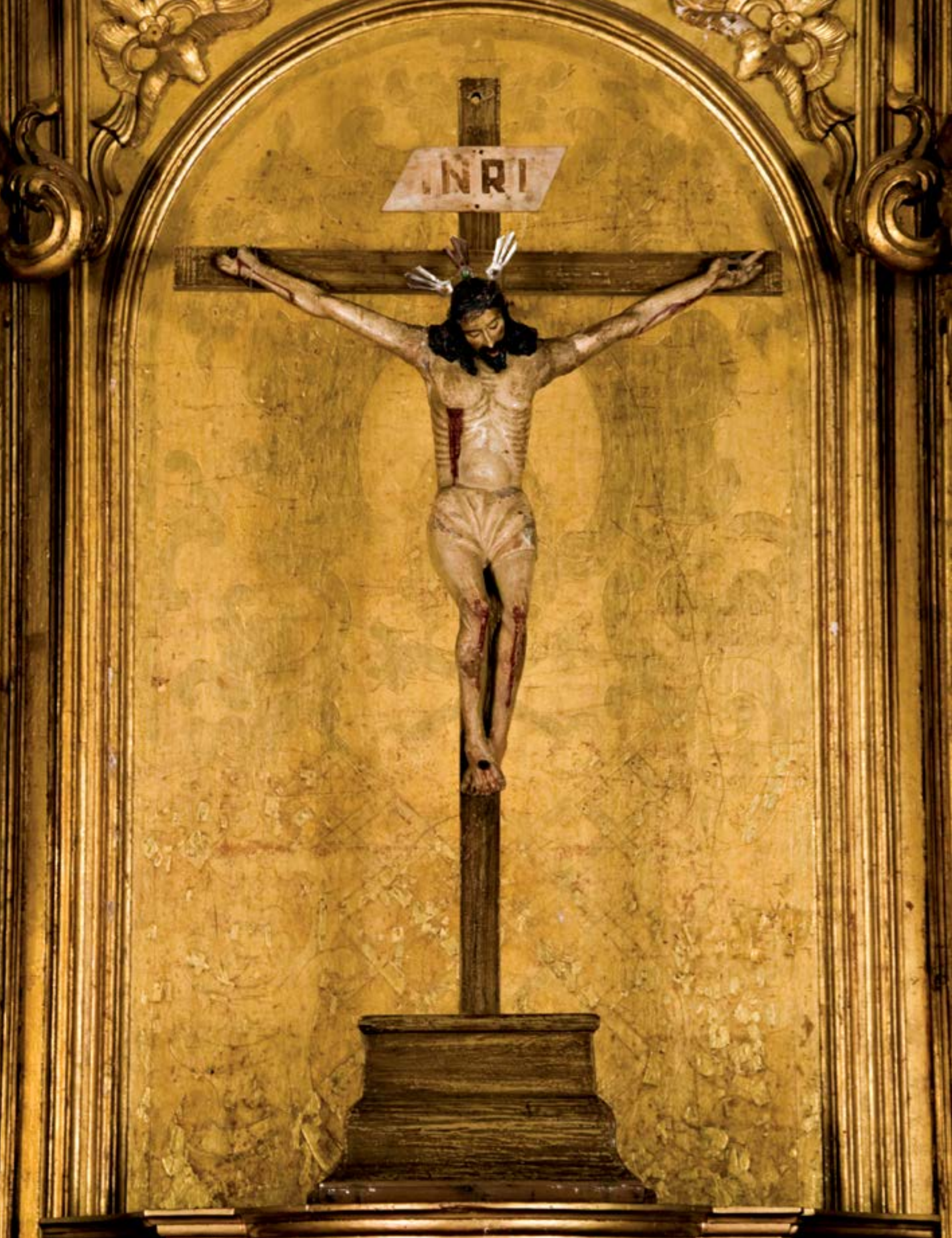
Iglesia de La Concepción. Yaritagua, Edo. Yaracuy, 1833. Se construyó sobre las ruínas del templo original que data de 1782. [Raúl Sojo]





Domingo Gutiérrez, retábulo da Igreja Paroquial de Santa Lúcia, detalhe, 1760. Santa Lucia, Edo. Miranda. [Raúl Sojo]

Domingo Gutiérrez, retablo de la Iglesia Parroquial de Santa Lucia, detalle, 1760. Santa Lucia, Edo. Miranda. [Raúl Sojo]



INRI





Retábulo da Igreja de São Miguel de Boconó, 1760. Retábulo em alvenaria (gesso) e policromado. Boconó, Edo. Trujillo. Exemplo de arte popular. [Raúl Sojo]

Retablo de la Iglesia de San Miguel de Boconó, 1760. Retablo en mampostería (yeso) y policromado. Boconó, Edo. Trujillo. Ejemplo de arte popular. [Raúl Sojo]



Detalhe, retábulo da Igreja Santo Antônio de Pádua de Clarines. Clarines, Edo. Anzoátegui, 1760. [Raúl Sojo]

Detalle, retablo de la Iglesia San Antonio de Padua de Clarines. Clarines, Edo. Anzoátegui, 1760. [Raúl Sojo]



Juan de Medina, fachada da Catedral de Caracas, 1666. Caracas, DF. Entrada principal construída originalmente em 1714 por Juan Andrés de Meneses. Destruída pelo terremoto de outubro de 1812. Reconstruída em 1817, certamente conforme o modelo original. Friso e acabamento da cornija construídos em 1866 pelo Bispo Silvestre Guevara y Lira. [Raúl Sojo]

Juan de Medina, fachada de la Catedral de Caracas, 1666. Caracas, DF. Portada construída originalmente en 1714 por Juan Andrés de Meneses. Destruída por el terremoto de octubre de 1812. Reconstruída en 1817 y muy seguramente siguiendo el modelo original. Friso y remate del copete construídos en 1866 por el Obispo Silvestre Guevara y Lira. [Raúl Sojo]

BARROCO
SUL-AMERICANO

..... PATROCÍNIO



..... REALIZAÇÃO

Ministério das
Relações Exteriores



