

Exaltación y gloria franciscana en el imaginario del Brasil colonial

CARLOS JAVIER CASTRO BRUNETTO

Departamento de Historia del Arte
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Los franciscanos llegaron al Brasil en la primera expedición portuguesa el año 1500. A partir de entonces se convirtieron, no solo en divulgadores del modo de vida fundado por Francisco de Asís, sino en los continuadores de la cultura lusitana en la América portuguesa, al transmitir en un mundo poblado por indígenas, y luego por esclavos africanos, las devociones religiosas y la cultura artística metropolitana. Los franciscanos consiguieron que los lusos viesen en la orden un aliado en lo espiritual y una referencia conocida en lo visual, además de realizar sus misiones ante los indígenas. Dicho de otro modo, la exaltación y la gloria franciscana se confundía con la del reino de Portugal. Sin embargo, pronto comenzaron a manifestarse señales de una identidad artística brasileña, especialmente centrada en la orden tercera de seculares, que singulariza el arte franciscano de aquel país, así como por fundar el culto negro en el santo franciscano São Benedito.

Palabras clave: Arte Barroco, Arte Brasileño, Arte Barroco en Brasil, Arte Franciscano en Brasil, Historia Franciscana en Brasil.

ABSTRACT

The Franciscans arrived at Brazil with the first Portuguese expedition of 1500. From then they became not only the heralds of the way of living of Francis of Assisi, but also the continuators of the heirs of Lusitanian culture within Portuguese America, transferring the metropolitan religious devotions and artistic culture in a world populated by indigenous people and later by African slaves. The Franciscans achieved to make the Portuguese perceive the convents of the order as an ally in the spiritual realm and as a visually familiar reference, which resulted useful in the missions towards the indigenous. In other words, the exaltation and glory of the Franciscan overlapped the Portuguese one. However, soon appeared signs of a Brazilian Franciscan artistic identity, specially focused

on the Secular Tertiary Order, which singularizes the Franciscan art of the country, and related to the foundation of the black cult of the Franciscan Saint São Benedito.

Key words: Baroque Art, Brazilian art, Baroque Art in Brazil, Franciscan Art in Brazil, Franciscan history in Brazil.

EXALTACIÓN Y GLORIA DE LA ORDEN FRANCISCANA O LA CONSTRUCCIÓN DE UNA LUSITANIA TROPICAL A TRAVÉS DE LAS FUENTES ESCRITAS

La expansión portuguesa hacia América fue un proceso tardío con respecto a la española. Tardío porque a los comerciantes lusos les interesaba mercadear con la India y, de camino, obtenían productos exóticos a su paso por África. Pero América era otra cosa. Los primeros cronistas que navegaron por las costas del Brasil rumbo a la India después de 1500, año en que llegó a Bahía Pedro Álvares Cabral, registraban unas tierras agrestes pobladas por indígenas salvajes que practicaban la antropofagia. No era un escenario fácil ni simpático. La inexistencia de noticias sobre yacimientos de oro u otros productos de rápida comercialización tampoco ayudaron a plantearse un poblamiento y colonización inmediatos; el único estímulo provenía de ser un territorio al este del meridiano de Tordesillas y, en consecuencia, perteneciente al rey de Portugal.

La creación de la villa de São Vicente, en el litoral del Estado de São Paulo, en 1532, fue el primer acontecimiento que animaría la expansión colonial en manos de capitanes *donatários*, quienes recibían una parcela de tierras del rey como donación temporal para su explotación, principalmente de caña de azúcar. La creación del Gobierno General del Brasil en 1548, para generalizar la administración, concentrada en un delegado del monarca, Tomé de Sousa, inicia la historia trascendental de la colonia. En 1549 se funda la ciudad de Salvador da Bahía, con la incumbencia de ligar la colonia a la metrópoli. En el mismo convoy del gobernador viajaron los primeros jesuitas. En 1550 se erigió la diócesis de Bahía por el papa Julio III, desligada de la de Funchal al año siguiente. En cuanto a los franciscanos, hay registros de su presencia en Brasil, de forma aislada, entre 1500 y 1584, como ya señalara Venâncio Willeke (1977: 28-44), pero no será hasta el citado año de 1584 cuando se acredite la *custódia de Santo Antônio do Brasil*. Al año siguiente se fundaría el primer convento en Olinda, Pernambuco, bajo el nombre de *Nossa Senhora das Neves*.¹

1 La historia franciscana en Brasil cuenta con lagunas considerables con respecto a los siglos XVI y XVII, porque muchos de los documentos conventuales fueron destruidos por incendios o piratería (caso del convento de Río de Janeiro), el envío a Portugal de documentos luego extraviados, o los efectos devastadores de las excomuniones del siglo XIX. Con respecto al siglo XVIII hay mejor fortuna, no tanto por la conservación de los libros de los archivos conventuales de ese siglo, muchos de los cuales siguieron el mismo camino de sus predecesores, sino porque en esa centuria, como veremos, se publicaron las primeras crónicas franciscanas que, en parte, pallán la falta de documentos originales.

A partir de ese momento, el nordeste brasileño se vería incrementado con nuevos conventos, que se extenderían por el litoral en dirección sur, hasta abrirse casas en Espírito Santo, Río de Janeiro y São Paulo. En 1657 se crearía la provincia franciscana de *Santo Antônio do Brasil*, con sede capitular en Olinda. Solo dos años después, se escindiría la *custódia da Imaculada Conceição* con sede en Río de Janeiro, custodia que en 1675 se convertiría en la segunda provincia franciscana de la colonia, a la que se agregarían, ya en el siglo XVIII, nuevos conventos y fundaciones de la orden tercera de seglares en Minas Gerais y Goiás (Rubert, 1992: 114-115).

Los breves datos históricos que hemos apuntado señalan una cuestión muy importante: la forma tan rápida que tuvieron los franciscanos de extenderse por el territorio colonial y lo mucho que debieron crecer sus conventos, porque el paso de custodias a provincias, además de hacerse en un tiempo récord, no solo manifestaba necesidades administrativas, sino también espirituales en las flamantes urbes coloniales. Quizás sea este aspecto el que, a su vez, introduzca un matiz en la historia religiosa brasileña: mientras los jesuitas se interesaron de forma casi exclusiva por la catequización de los indígenas por el método de los *aldeamentos*, o reducciones, con el fin de evangelizarlos y protegerlos del sistema esclavista, los franciscanos se decantaron por atender espiritualmente a los colonos portugueses, aunque ya desde comienzos del siglo XVII las misiones ante los indígenas dieron inicio, tanto a capítulos intensos de evangelización como a la aparición de los primeros mártires franciscanos (Rówer, 1947, 54-93).

Esta última opción también fue la que adoptaron los benedictinos y carmelitas, llegados muy poco antes que los franciscanos, y de las demás órdenes que fundaron conventos en la colonia. No obstante, la orden franciscana, a la vez que favorecía las misiones, participaba de los beneficios de la esclavitud. Existe una numerosa documentación al respecto, pero la lectura del pleito de 1710 entre el *ouvidor geral* (juez supremo) de Pará, contra el provincial de los franciscanos de Santo Antônio, por una disputa sobre las obligaciones de quince indígenas esclavos, nos da a entender lo arriesgado que es realizar afirmaciones contundentes sobre la vida colonial, sea para exaltar o censurar las actividades de la orden.²

Del siglo XVII, cuando de hecho comenzó a organizarse la orden franciscana en Brasil, restan pocos testimonios artísticos; solo algunos fragmentos arquitectónicos de las primitivas fundaciones, algunas esculturas talladas en madera y otras tantas en barro cocido, técnica de moda en la segunda mitad del siglo en Portugal. Sin embargo, conservamos sermones panegíricos y otra suerte de documentos escritos por los frailes de la colonia, que remarcan las ataduras espirituales y culturales con la metrópoli.

El jesuita Padre Antônio Vieira (1608-1697) aunque nacido en Lisboa, llegó siendo muy niño a Salvador e ingresó en el colegio de la Compañía de Jesús, donde residió hasta que en 1641 se trasladó a Lisboa. Su carrera como orador, autor de célebres sermones y panegíricos, muchos de los cuales se publicaron con celeridad, le llevó a ser un autor de

2 Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Arquivo, 1.2.25, fols. 202-203v.

éxito y aunque tuvo conflictos con la Inquisición por su proximidad a la causa de los cristianos nuevos, fue la voz por excelencia del Portugal restaurado y el segundo intelectual del Brasil, tras el jesuita tinerfeño San José de Anchieta, fundador de la cultura brasileña en el siglo XVI. Tras los sucesos del 1 de diciembre de 1640, en que la nación recuperó su independencia de España y se instauró la dinastía de Bragança, Vieira se convirtió en el máximo defensor de la causa lusitana. En sus sermones predicados en los conventos de Portugal y de Brasil, en los periodos en los que retornó a la colonia (1652-1661 y 1681 hasta su muerte en 1697), insistió en la idea de la prevalencia de Portugal y su fidelidad a Cristo como garantías para el buen gobierno del reino y sus colonias.

En un sermón predicado en el convento de las Llagas, de Lisboa, el 14 de septiembre de 1642 y dedicado a San Antonio, decía lo siguiente:

«Os intentos de Castella, saõ recuperar o perdido; os intentos de Portugal, saõ conservar o recuperado. E como deparar cousas perdidas, he o genio e a graça particular de S. Antonio; a Castella parece que convinha a assitencia de seu patrocínio, que a nós por agora não quem nos ajude a conservar o ganhado, he o que havemos mister. Ora, Senhores, ainda não conhecemos bem a S. Antonio, para com os estranhos e recuperador do perdido, para com os seus he conservador do que se pòde perder (...)» (Vieira, 1642: 32).

Es decir, que reclama a San Antonio como recuperador de lo perdido, la libertad del reino y el espíritu lusitano frente al periodo de unión de las dos coronas, recientemente abandonado, y garantía de un futuro libre de España. Y San Antonio, gloria de la santidad seráfica y de Portugal, será la bandera de ese espíritu nacional lusitano. En este sentido, la fuerza devocional que desde los primeros momentos se concedió a San Antonio es fundamental para entender el arte franciscano de Brasil. De las siete primeras fundaciones franciscanas, según nos informa Rówer (1947, 55-60), cuatro eligieron por patrón a San Antonio de Padua, o de Lisboa: *Santo Antônio de Igaracu* (1588), *Santo Antônio de Paraíba* (1588), *Santo Antônio do Rio de Janeiro* (1606) y *Santo Antônio de Ipojuca* –Pernambuco– (1608). Un convento se dedicó a la Virgen, *Nossa Senhora das Neves de Olinda* (1585), y dos a San Francisco, *São Francisco da Bahia* (1587) y *São Francisco de Vitória* (1590).

La historiografía clásica franciscana ha sido bien estudiada y recientemente ordenada (Iglesias, 2011: 125-135). Aunque la crónica más antigua es la de fray Manuel da Ilha, el texto que inaugura de forma especial la vida franciscana es la *História do Brasil* de fray Vicente do Salvador (1564-1639). Es una obra magna escrita antes de 1630, aunque no tendría consecuencias entre los franciscanos de su tiempo pues quedó inédita y solo vio la luz en 1888 en los *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. El contenido del libro abarca la relación entre los pueblos indígenas y los portugueses, la acción de los primeros gobernadores, las hazañas militares, las luchas contra los franceses que querían ocupar la bahía de Guanabara (Río de Janeiro), circunstancias acontecidas durante el primer siglo de la vida brasileña. Sin embargo, es poco concisa sobre la vida franciscana misma. No

obstante, introduce en el segundo capítulo del libro una crítica al modo de ocupación portuguesa, más preocupada de retirar los rendimientos de la tierra del Brasil para retornarlos al reino, que invertir en las mejoras de la colonia (Salvador, 1982: 58).

En el mismo siglo, la historiografía nos lleva a dos autores capuchinos franceses, Claude d'Abbeville e Yves d'Evreux, redactores de sendos libros sobre las misiones de su orden en el norte de Brasil, pero sin relevancia para este artículo. Iniciado el siglo XVIII contamos con otros dos textos de interés para el conocimiento público de la vida franciscana. Los *Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil*, publicados en Lisboa con la confirmación del nuncio, cardenal Miguel Ángel Conti, y los *Estatutos Municipaes da Província da Immaculada Conceição do Brasil*, igualmente dados a la imprenta en Lisboa en 1717 y confirmados por el ministro general de toda la Orden, fray Alonso de Biezma. En ambos casos, como se menciona en el prefacio, están inspirados en otros estatutos generales de diferentes provincias de la Orden, y su lectura aporta solo algunos datos donde podemos apreciar la *brasilidad*, como es el hecho de informar cuáles son los conventos existentes, unas normas específicas mínimas para diferenciar estas provincias de las restantes, así como registran la necesidad de que algunos frailes hablen la «lengua usada en el Brasil», una evidente referencia al tupi.

Será a mediados del siglo XVIII cuando se redactaron las fuentes franciscanas por excelencia. Por un lado, el prolífico y fecundo fray Apolinário da Conceição (1692-1760), nacido en Lisboa, dedicó a las crónicas brasileñas buena parte de su vida. El segundo autor fue Antônio de Santa María Jaboatão (1695-1779), natural de Pernambuco y autor de varias crónicas de la orden seráfica, así como de sermones y hagiografías. Ambos casos comparten un hecho trascendental: hablan del mundo franciscano del siglo XVIII, en el cual se fragua la identidad artística y cultural que en los estudios actuales asociamos con la cultura franciscana brasileña del tiempo colonial. Y ambos refieren ya un ambiente de exaltación y gloria, alejándose progresivamente de la narración de las actividades misioneras que habían ocupado a fray Vicente do Salvador. La épica cede espacio a la retórica literaria y artística.

De la literatura de ambos cronistas, hemos de destacar el *Novo Orbe Seráfico ou Crónica dos Frades Menores da Província do Brasil*, publicada en 1761 y reeditada en 1858 por el Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, una institución creada por el emperador del Brasil D. Pedro II, con el fin de recuperar la historia del país para edificar sobre ella el espíritu nacional. En esta crónica se relata la formación de cada uno de los conventos, una forma de abordar la cuestión opuesta a las preocupaciones de fray Vicente do Salvador, empeñado en la épica de la evangelización sin atender tanto a la vida de los conventos, puertas adentro. La capacidad retórica de Jaboatão podemos apreciarla en la introducción al comentario del convento franciscano de São Francisco de Salvador, el más antiguo de Bahía y cabeza de la provincia de Santo Antônio:

«Foy o convento da Bahya o segundo na erecção desta Custodia de S. Antonio do Brasil, e he hoje o pymeiro da Província por Casa capitular, e assim o guardamos para dar por elle principio a esta segunda parte de sua Chronica. E ainda que muy caçada

e enfraquecida a vista pela distancia dos objectos, e muito mais pela debilidade da sua perspicacia receava entrar segunda vez pelas dilatadas esferas deste seráfico e novo orbe a indagar as alturas, aspectos, grãos, luzimentos e situações dos mais Astros e Estrellas, que o illustraõ e adornaõ; isto he, descrever as vidas de outros muitos Religiozos de opiniaõ e boa fama, as operações do espírito, a economia de todo o mais corpo Regular com as fundações de conventos que se foraõ seguindo (...)» (Jaboatão, 1858: II, 6).

Jaboatão no esconde que las primeras fundaciones franciscanas nos remiten a un tiempo ya lejano para él (a pesar de haber nacido en Pernambuco) y a datos difíciles de contrastar, a pesar de solo haber transcurrido 150 años, lo que remarca la penuria en la conservación documental del siglo XVII. En cuanto a su forma narrativa, tan cercana a la literatura del género, nos invita a pensar que en los conventos de São Paulo, Salvador o Río de Janeiro pudo leer otras crónicas de la Orden y aprender de su estilo literario. Además,

se permitió ciertas licencias históricas, algo muy propio de la literatura barroca, pues optó por la grandeza del dato ante una sencilla exposición del mismo. El objetivo era demostrar, sin dejar dudas, que la evolución de las provincias seráficas brasileñas nada tenían que envidiar, por la amplitud geográfica de las casas, el número de frailes y las virtudes de los mismos, a las demás provincias del reino. Es decir, que la construcción de la experiencia franciscana brasileña consolidaba, de hecho, la existencia de una Lusitania tropical. [Fotografía 1]

Coincide en el mismo tiempo el otro cronista mencionado, fray Apolinário da Conceição, un autor tal vez menos culto y por ello con menor afección por la retórica que el anterior. A pesar de insistir en las fundaciones y en el progreso de los conventos, toca, a nuestro juicio, cuestiones más interesantes, al abordar de forma más amplia el desarrollo de la vida franciscana en el continente americano, con énfasis en Brasil. Su obra más importante, y fuente principal para el



Fotografía 1. Grabado sobre la «Provincia de Santo António do Brasil». Firmado por Francisco Xavier Ferreira, incluido en *Novo Orbe Seráfico...* de A.S.M. Jaboatão, 1761.

conocimiento de los franciscanos brasileños en el periodo colonial, es el libro *Primazia Seráfica na Regiam da América*, publicado en Lisboa en 1733.

Lo importante de este texto voluminoso no es si ofrece más o menos datos de la evolución de los conventos, o la santidad de algunos de los frailes, sino que retrata de forma nítida hechos brasileños ajenos por completo a la metrópoli. Nos referimos a que en varios de los párrafos refiere a frailes de origen indígena que hablaban la «língua da terra», es decir, la lengua tupi común a los indígenas. En otros momentos resalta a los que hablaban la «lengua de Angola», sobre todo en la región de Río de Janeiro, por la abundante presencia de esclavos llegados de la costa de Guinea hasta Angola y que necesitaban la administración de los sacramentos. Retrata, sin duda, un marco brasileño más realista, que atiende a una población racial y cultural variada, frente al texto de Jaboatão, mucho más centrado en los logros de los conventos y soslayando a un segundo plano la diversidad brasileña.

También es cierto que esa «primacía» que buscaba Conceição debía ampararse en hechos notorios, y en la competencia con las demás órdenes religiosas, ve en la aproximación a los «diferentes» una gran ventaja sobre benedictinos o carmelitas, algo que en realidad, no existió. Veamos lo que indica sobre la cuestión lingüística:

«Além destes estudos, como sejaõ obrigadas todas as Províncias, principalmente as das Indias, a instruir Lentos, e Mestres nos principais Conventos, que ensinam aos Religiozos a lingoa da terra, para que possaõ servir às gentes, se occupaõ outros muitos neste exercicio; porém nas do Brasil, ainda que nella senaõ pratique semelhantes Escolas da lingua, ha bastantes religiosos naturaes do mesmo Estado, que são peritissimos na lingua geral, e servem de tanta utilidade não só para as Aldeas de sua administração, mas para os mais, que não sabem outra mais que a materna (...). Neste ministerio se empregaõ outros com os pretos de Angola, principalmente no dito convento do Rio, aonde ha Religiozos filhos daquelle Reyno, condignos Ministros dos mencionados penitentes, pois a não haver esta providencia de Confessores no Brasil, muitos morreriaõ sem os Sacramentos, porque ha muitos, que nem huma só palavra em Portuguez dizem.» (Conceição, 1773: 172-173).

Otra cuestión que aborda fray Apolinário da Conceição es la amplitud de la orden en toda América, destacando la Orden Tercera de Seglares, o de Penitencia. Remonta sus orígenes al tiempo de San Francisco y destaca la larga lista de reyes, príncipes, nobles y personas de importancia que han sido terciarios; es decir, que la familia franciscana es la principal de las órdenes siguiendo a Cristo:

«Ha em toda América innumeraveis fillos da Terceira Ordem, mas destes não achey quem lhe assinasse o numero; mas he sem duvida, que o seu algarismo será portentissimo, pois tanto se tem augmentado não só na America, mas em todo o orbe, que dizem AA, muy graves, que os que militaõ debaixo da Terceira Ordem da Penitencia, são tantos, que mais facil será contar Estellas do Ceo, que numerallos a elles.» (Conceição, 1773, 171).

Establece el autor dos cuestiones muy interesantes para que podamos descifrar el arte franciscano del siglo XVIII. Por un lado, que el mensaje visual debería de ser sólido en función de los distintos orígenes de quienes acudían a los conventos: por un lado, los indígenas, en regresión, por otro, los negros, en aumento. La segunda cuestión crucial está relacionada con la fuerza que fue cobrando a lo largo del siglo XVIII la Orden Tercera de Penitencia (o de seculares). Además de ser uno de los brazos de la familia franciscana, creció notablemente en Minas Gerais como única forma de desarrollo de la vida seráfica, pues una disposición regia de 1721 firmada por D. João V, prohibía la fundación de conventos en la región.

Minas Gerais será durante el siglo XVIII el lugar de mayor crecimiento económico en función de la extracción de oro, otros metales y piedras preciosas, además de constituir un grueso pilar del sector agropecuario. La sociedad *mineira* estará integrada por aventureros (*bandeirantes*), sobre todo originarios de São Paulo, que se adentraban en la región en busca de yacimientos; funcionarios de la corona para la administración y tesorería de los hallazgos, y una mano de obra esclava llegada en progresivas remesas para los duros trabajos. Es decir, que se construye en Brasil una sociedad paralela, de pobre formación académica y sin frailes que pudiesen amortizar terrenos (por miedo a que albergasen riquezas que escapasen al fisco de la corona). Ello determinará un arte secolar surgido como autoafirmación de una sociedad nueva, diferente a la de la costa, que buscará en la grandiosidad del mensaje visual religioso no solo la gloria franciscana, sino también la de Minas Gerais.

EXALTACIÓN Y GLORIA SERÁFICA EN EL ARTE DEL BRASIL COLONIAL

En la introducción hemos establecido cuál es el pensamiento franciscano que se construye en Brasil y que podemos conocer a través de la literatura y las crónicas elaboradas en la colonia. Como ya indicamos, esas son las únicas fuentes válidas para aproximarnos al siglo XVII, caso diferente al del siglo XVIII, donde contamos con la preciosa aportación de las crónicas de Jabotão y Conceição, además de otras variadas fuentes documentales. Mientras escribían sus libros era cuando se procedía a remozar, ampliar o construir nuevamente muchos de los conventos, tratándolos con gran primor, adornándolos de talla dorada para crear la atmósfera propia de un «espacio para los milagros», pintando las bóvedas, planas o de cañón, con pinturas de perspectiva, tallando esculturas exentas para retablos, o para procesionar e incentivar así el «milagro en las calles». Sin embargo, como ya hemos apuntado en otra ocasión, la gran carencia del arte brasileño hasta el siglo XIX fue la ausencia de un debate teórico; es más, los escasos textos que se generaron o difundieron en Portugal, no tuvieron eco en Brasil (Castro Brunetto, 2004: 42). Por eso, la cuestión de los estilos era casi desconocida, de ahí que la única fuente de experiencia artística provenía del arte llegado en algún momento de Portugal y reiterado de forma constante por los artistas, en su mayoría anónimos.

Así pues, el gran arte franciscano en Brasil estará listo en la segunda mitad del siglo XVIII: hacia 1750 en los conventos del litoral y São Paulo, hacia 1790 en muchas de las iglesias de la Orden Tercera de Penitencia de Minas Gerais, Goiás e incluso del Mato Grosso, es decir, en las tierras del interior.

Todos estos elementos derivan de una nítida estética lusitana que es trasplantada de forma exhaustiva al Brasil. Pero tal y como refleja el arte de los conventos franciscanos, no se reproduce la evolución lógica del arte portugués; es decir, las fases que la historiografía del arte lusitana admite como lógica, en Brasil se hace añicos, pues podemos apreciar el uso de *rocaille* en formas tempranas de ornamentación en Río o Minas, hacia 1740 (a la vez que se popularizaban en Francia y, como consecuencia, en Portugal) y, al contrario, el característico *retábulo nacional português*, propio del siglo XVII y basado en el arco de medio punto, aún se construye en fechas próximas a 1800. En Brasil las ideas van llegando, independientemente de su contexto histórico, se superponen sin analizar órdenes estéticos predeterminados y se usan por los maestros entalladores, carpinteros, pintores, escultores y, como no, maestros de obras, de forma caprichosa, siendo un caso bien estudiado por Beatriz Coelho y otros (Coelho, 2005: 69-122).

Al fin y al cabo, buena parte de la mano de obra artística era mulata en Minas o en Río (por no decir en Bahía o Pernambuco), poco culta o analfabeta, sin academias de formación (no las habrá en Brasil hasta después de la llegada en 1808 de la familia real) y el arte nace espontáneo. Pero hemos de tener mucho cuidado. Podría parecernos que el arte producido podría ser una mezcla de discursos estéticos dispares, carente de rigor. Al contrario. El valor excepcional de los artistas de la colonia radica exactamente en que sin un planteamiento formativo en los estilos artísticos, comprendiesen que las formas barrocas se relacionaban directamente con el mensaje retórico de los religiosos (seculares o regulares) y como si se tratase de una simbiosis, el templo debía de ser el anticipo del Paraíso. Siendo la orden franciscana la más extendida por todo el Brasil, los templos franciscanos de las tres órdenes se convirtieron en escenarios donde se anticipaba la salvación, una salvación abierta a los *reinóis* o portugueses, pero también a los mulatos o negros, *forros* (libertos) o esclavos.

No obstante, la desaparición de la mayoría de los libros conventuales franciscanos brasileños nos priva del conocimiento de los artífices que participaron en las labores constructivas de los conventos, tanto de la parte arquitectónica como de los oficios plásticos, como pintores, doradores, estofadores, etc. Dicho de otro modo, que la mayor parte del arte que contemplamos en Brasil es anónimo, una condición extensiva a todas las órdenes religiosas e incluso al arte colonial en general. El concepto de «oficial mecánico» es poco frecuente, y casi siempre se refiere a escultores; aun así, se han podido identificar pocos artistas, entre otros Francisco Xavier de Brito y Aleijadinho, en Minas Gerais, o Inácio da Costa en Bahía, todos del siglo XVIII y autores de piezas franciscanas, muchas de ellas con carácter de atribución (Oliveira, 2000: 59-76).

Si realizamos un estudio comparativo entre el arte franciscano del Brasil y de la metrópoli advertimos varias diferencias. En primer lugar, que desde el Concilio de Trento

y el célebre *Decreto de las Imágenes* de 1563, los portugueses, al igual que los españoles, potenciaron el valor de las esculturas sagradas como ejemplos de veneración y estudio de virtudes, así como la realización de pinturas que, heredando la tradición medieval, sirviesen de enseñanza para los iletrados, al visualizar los textos sagrados y dogmas de la fe a través de las efigies. En Brasil, existiendo muchísimas imágenes de talla, y menos pinturas, éstas no tuvieron la relevancia que se les concedió en la metrópoli y, de hecho, se cambiaban con facilidad al «estropearse», lo que implica que la efigie como tal no llegaba a convertirse en un icono local, o, dicho de otro modo, que no perdían la esencia religiosa en favor de una interpretación antropológica.

En segundo lugar, los retablos portugueses, además de la talla que se extendía por la superficie del presbiterio y, en ocasiones, de toda la iglesia, eran concebidos como un espacio prodigioso pero, al fin y al cabo, contenedor de las esculturas sagradas o de la veneración del Santísimo Sacramento.³ En Brasil, la talla dorada es en sí misma el objeto central de la aproximación a lo divino; las esculturas cumplen un papel secundario, son un recuerdo y no un objeto que mueva tanto la devoción (no así, claro, la exposición pública del Santísimo), se busca deliberadamente el impacto del espacio gloriosamente tallado. En cierto modo, el arte brasileño presume del valor escenográfico por encima del mero icono religioso. Se valora más el conjunto que la parte.

La tercera diferencia estriba en el papel de la pintura. Si en Portugal los lienzos que representan a los personajes sagrados y los santos son habituales, como en España, y buscan promover el culto como modelos de salvación, en Brasil la representación aislada de un cuadro devocional, de un icono, es infrecuente y poco relevante en la devoción y el arte. Lo común es que las pinturas se integren con la talla en las iglesias y que consigan un efecto narrativo, es decir, que la presencia de retratos de santos de la Orden Tercera de Penitencia en un templo franciscano, por ejemplo, de San Luis Rey de Francia, no pretende promover una devoción concreta, sino de toda la Orden Tercera. Lo mismo podemos aplicarlo a las escenas que narran pasajes evangélicos, se busca el ciclo más que una historia sagrada puntual.

En definitiva, que se rehúyen las manifestaciones aisladas de lo sacro para conseguir la unidad del conjunto. Y ese conjunto, sobre todo después de 1750, tenía que causar expectación; ir a los templos brasileños era como ir a un gran teatro para contemplar la obra divina, y todos los recursos que fuesen útiles a la idea eran los preferidos, independientemente de su filiación estética o moda en la metrópoli.

Por otro lado, en el universo franciscano también detectamos cuestiones realmente propias. Por un lado, es común que las figuras preminentes recogidas por el arte en todos los conventos franciscanos sean la Inmaculada Concepción, patrona de la Orden en España y Portugal, así como el fundador, San Francisco de Asís. Esto también es válido para

3 Conviene recordar el artículo fundamental de Carlos Moura sobre el valor alcanzado por la talla desde el reinado de los Bragança en 1640 y durante el siglo XVIII, como expresión artística fundamental de la lusitanidad. Moura (1993).

Brasil, pero con la variante de que en muchos conventos fundados desde el siglo XVI, como ya hemos apuntado, el patrocinio seráfico y, en consecuencia, la prioridad artística, se centra en San Antonio de Padua, o de Lisboa, tal vez siguiendo las recomendaciones contenidas en los sermones del Padre Antônio Vieira.

Uno de los aspectos más llamativos del arte franciscano es la importancia que cobran las capillas de las Ordenes Terceras de Penitencia a lo largo del siglo XVIII. Fundadas en los conventos franciscanos, de forma progresiva y desde comienzos del siglo XVII, esta orden de seglares creció de forma notable y ya a comienzos del siglo XVIII constituía un verdadero órgano de poder en la sociedad civil. Podía formar parte de ella toda la sociedad, incluyendo a indígenas, los menos, la sociedad blanca y, cada vez más, negros libertos e incluso esclavos, inimaginable en otras sociedades esclavistas americanas. Por ello, las capillas asumieron ese rol de escenarios del poder y son notorios los casos en que llegaron a tener más esplendor que las capillas mantenidas por las familias poderosas de la sociedad colonial en los templos conventuales o seculares.

Este es el caso de la *Capela Dourada* del convento de Santo Antônio de Recife, al igual que sucede en la capilla de los terceros del convento de Nossa Senhora das Neves en Olinda, o la espectacular capilla terciara del convento de Paraíba. En Salvador da Bahía, Río de Janeiro o São Paulo, son templos anejos a la iglesia conventual; en unos casos con mayor esplendor (Río de Janeiro) que las propia iglesias del convento, en otros no podemos comparar con tanta nitidez, pues parte del patrimonio de la iglesia de los terceros (São Paulo) o del convento (Río de Janeiro) se perdió. En el caso de Minas Gerais, como todos los templos son de terciarios y ese territorio estaba abonado a la exaltación de una clase social nueva, sin nobleza y poca cultura, las iglesias de los terciarios constituían un espacio para hacer notar el bienestar *mineiro* y servían como tarjeta de visita de esa nueva aristocracia del oro y los diamantes. [Fotografía 2]

Otro elemento singular de la devoción y el arte franciscano es el culto a São Benedito, o San Benito de Palermo, en la tradición española. El hagiógrafo dominico fray Diogo do Rosário (?-1580), autor del *Flos Sancorum*, que aumentaría el Padre José Antônio da Conceição Vieira en el siglo XIX, es uno de los primeros en plantear la vida de este santo. De él dice que:

«Nasceu na Sicília (...) os avós vieram da Etyópia, filho de escava, nasceu escravo (Daza) mas o Padre Soledade diz que nasceu livre; começou a vida no campo, praticando a caridade e já obrando milagres, e Deus lhe disse em orações que entrasse entre os religiosos reformados da Província de Sicília (...) vivia sempre humilhando-se e na caridade, visitando hospitais (...) com vida de santidade e penitência (...)» (Rosário, 1870, vol IV: 45-63).

Citar este trecho de su biografía es aquí relevante, porque en nada se diferencia de la vida de otros santos (fue beatificado en 1712 y canonizado en 1807); sin embargo, aún sin ser beato de la Iglesia, ya recibía culto en Lisboa desde 1610 –murió en 1589– y su fama rápidamente pasó a la América portuguesa. ¿Qué aportaba este santo franciscano

al Brasil? El color de su piel. Durante el siglo XVII ya hay muchos indicios de su culto, pero será justamente tras la beatificación cuando casi todos los conventos franciscanos inauguren un altar con su nombre. Al poco tiempo, otra de las formas de organización religiosa, la Hermandad de la Virgen del Rosario, comenzó a incluir a *São Benedito* en el título de la cofradía, comenzando a ser llamada *Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito*. La explicación es lógica. Los dominicos iniciaron la pastoral con los esclavos africanos y la Virgen del Rosario es su advocación de preferencia. Por ello, la devoción por este franciscano se convirtió en un medio para aproximarse a la población esclava que llegaba desde África progresivamente para la posterior evangelización.



Fotografía 2. Capela Dourada. Convento de Santo Antônio de Recife, 1700-1750.

Así pues, la fuerza que adquiere este santo en Brasil es tan grande que hace olvidar a otros cuyo seguimiento era mucho mayor en Portugal o España; hasta tal punto que San Buenaventura, San Diego de Alcalá o San Pedro de Alcántara ocupen en Brasil un lugar secundario. En el devocionario popular, podría decirse que tras San Francisco de Asís y San Antonio de Padua, el tercer lugar sería ocupado por *São Benedito*.

Sobre el sincretismo católico-negro o afrobrasileño, Wagner Gonçalves da Silva afirma, de forma aclaratoria, el significado que el arte religioso tiene para el esclavo africano, culturalmente ligado aún a las matrices religiosas y estéticas africanas:

«Essa arte religiosa afro-brasileira mantém viva uma concepção de cultura e natureza como dimensões não opostas. Um artesão ao esculpir na madeira um oxê (machado) de Xangô, que depois será sacralizado pelo banho de folhas, não atribui *anima* (alma) a algo supostamente inanimado. Antes atua sobre a forma e o conteúdo de um objeto já divino na natureza (a própria árvore) ressaltando-lhes sua expressão sagrada. E como tudo na natureza possui axé (força vital), ele, artesão, ao lidar com ela, é apenas um agente da transformação. Por isso os próprios deuses também eles são artesãos como o ferreiro Ogum, o oleiro Oxalá e a grande cozinheira Oxum.» (Silva, 2008: 123).

Una vez apuntada esta cuestión ¿qué les queda a los santos tradicionalmente reverenciados por la familia franciscana? La respuesta podremos encontrarla en el propio siglo XVII. La *procissão de cinzas*. En un momento indeterminado pero a comienzos de ese siglo, se instauró en determinados conventos principales, Salvador, Recife, Olinda,

Río de Janeiro, la organización de largos cortejos procesionales el miércoles de cenizas, en los que desfilaban en varios tronos figuras alegóricas relacionadas con la Fe y los principales santos de la orden franciscana. No existía una regla que se cumpliera por igual en todos los conventos, pero la tendencia era que contase entre veinte y treinta tronos procesionales, o *andores*. Cada *andor* iba acompañado de figuras alegóricas, normalmente encarnadas por miembros de la Orden Tercera de Penitencia, que era quien organizaba la procesión, e iban vestidos con opas de colores determinados. En ese cortejo no solo desfilaban los santos principales, sino muchos de los santos terciarios, ejemplificando la perfecta unión entre la primera y la tercera orden, incluso en el interior del Brasil, donde no se podían fundar conventos, como hemos señalado.

Todos estos aspectos singularizan al arte franciscano del Brasil y le confieren un valor excepcional, pues era en muchas ocasiones la única posibilidad de manifestar la identidad colonial. La expansión franciscana, tanto desde la perspectiva espiritual como territorial, favorecía en su entorno la exaltación de la Orden que, hasta entonces, estaba relacionada con la exaltación de la identidad lusitana a miles de kilómetros de distancia. Ese sentimiento se transmutará en un sentimiento de identidad brasileña hacia finales del Setecientos y, como no, en aquel lugar donde se forjó una sociedad al margen del orden común: Minas Gerais.

EL LENGUAJE ARTÍSTICO FRANCISCANO DEL BRASIL

Aunque no existan formas propias de la cultura brasileña, la conjunción de elementos tal y como se combinan en Brasil, sí que ofrecen un lenguaje que podemos reconocer en los templos franciscanos, en muchos aspectos diferentes de las iglesias conventuales portuguesas. El origen de la ornamentación es marcadamente portugués. La mayor parte de los templos poseen un presbiterio profundo completamente tallado y dorado, dejando casetones poligonales para la inclusión de pinturas sobre tabla, y la hornacina del altar mayor está presidida por el santo de la devoción del templo. Dos retablos en chaflán suelen situarse en los márgenes de acceso a dicho presbiterio y tanto la nave principal como el presbiterio suelen estar recorridos con azulejos de bicromía blanca y azul con temas propios de la orden seráfica, o de otra iconográfica (evangélica) e incluso paisajes, siguiendo la tradición lusitana de la azulejería del siglo XVIII.

El templo que resume este concepto artístico es la iglesia conventual de São Francisco de Assis de Salvador da Bahía. Como conjunto histórico-artístico ha sido muy estudiado y no tenemos nada nuevo que añadir desde la perspectiva informativa. Destacamos como manual de consulta el libro de fray Pedro Sinzig, quien relata todos los detalles sobre los padres guardianes que fueron encargándose de la obra, así como el momento cronológico de las ejecuciones artísticas (Sinzig, 1934: 33-36). Fue en el periodo comprendido entre 1771-1780 cuando se acabó la talla del altar mayor, se colocaron las esculturas de San Francisco, la Inmaculada y San Antonio (las últimas en los retablos laterales), así

como se pintó al óleo la portería y se concluyeron las principales áreas de talla. Tras este libro se lanzaron diversas publicaciones sobre su historia patrimonial, como fue el trabajo de Venâncio Willeke, dándonos a conocer la continuación de las obras en el siglo XIX, con las mejoras del convento, y detalles sobre la talla, policromía o dorado de imágenes y capillas (1978: 33-56). Sin embargo, consideramos que podrían añadirse algunos aspectos más sobre la singularidad del conjunto. [Fotografía 3]

En primer lugar, queremos destacar las palabras de José Meco con respecto al valor de la talla en Portugal:

«Igualmente exemplar foi a capacidade de articulação da talha com as mais variadas artes, nos contextos arquitectónicos, incluindo telas e imaginária, cantaria e embutidos marmóreos, estuque, pintura ornamental e, muito em especial, a azulejaria, nomeadamente quando o ouro e o azul de cobalto desteas se interligaram na época barroca, criando ambiências simultaneamente ricas e fluidas, em diálogos ambíguos e sedutores na sua fascinante extroversão dramática.» (Meco, 2009: 76).



Fotografía 3. Interior de la iglesia de São Francisco de Salvador da Bahía, primera mitad del siglo XVIII.

Este texto nos avisa del concepto de glorificación impuesto en las iglesias portuguesas surgido como respuesta estética del Portugal *restaurado* por los Bragança y que progresivamente fue ganando opulencia hasta el reinado de D. João V, que se extendió entre 1706 y 1750. Todos los templos que estuvieron bajo patrocínios relevantes, como el convento de *São Francisco* de Oporto o el *mosteiro de Jesus* de Aveiro, buscaron una nueva tendencia artística: cubrir de talla dorada el presbiterio, las capillas

adyacentes e incluso toda la nave, llegando a crear el llamado efecto de *cova de ouro* o cueva de oro, en alusión directa a la cueva de Belén, espacio discreto y santo donde se produjo la mayor de las maravillas: el nacimiento de Cristo. Esta idea fue traída a Brasil, al fin y al cabo, una extensión lusitana porque, como hemos dicho, no existirá una conciencia brasileña hasta bien entrado el siglo XVIII. Es decir, que a este convento le hace especial el hecho de ser una señal de identidad lusitana, de continuidad a través del espacio y el tiempo por medio del campo visual, pero también en él se asume el valor de autoafirmación de la familia franciscana entre los primeros escalones de la sociedad colonial brasileña. Del vecino templo de los terciarios franciscanos de Salvador, hay documentación conservada desde 1710, cuyo valor esencial reside en analizar cómo fue

evolucionando el papel de los propios hermanos en la construcción del patrimonio artístico de su propia casa.⁴

El convento franciscano de Salvador refleja exactamente ese modelo de glorificación de la orden en un sentido estético, común a todo el reino de Portugal, pues se talló todo la iglesia, se ornaron de azulejos en las partes principales y se pintaron al óleo y sobre madera las cubiertas adinteladas de las principales estancias. Pero también en las mismas fechas se estaba adornando en talla dorada la totalidad de la iglesia del monasterio de *São Bento* de Río de Janeiro, de la orden benedictina. Es decir, que se seguía una estética común nacida en la metrópoli. No obstante, otros templos, carentes de esa riqueza de dorados, sí que siguen la tradición iconográfica ibérica, como es el caso de la iglesia del convento de *Santo Antônio* de Recife, en cuyo altar mayor, además de figurar esculturas de San Francisco de Asís, San Antonio, Santo Domingo y la Inmaculada, en el último cuerpo del retablo hay sendas pinturas sobre tabla de San Pedro de Alcántara y San Bernardino de Siena, un conjunto artístico concebido ya en el último cuarto del siglo XVIII y concluido en la primera mitad del siglo XIX (Mueller, 1956: 27-28). [Fotografía 4]

Si estos elementos son comunes al mundo portugués, ¿dónde estaría, pues, la originalidad franciscana del Brasil? Pues justamente en las *capelas douradas* o capillas doradas que proliferaron en muchos de los conventos del nordeste. Una *capela dourada* es un espacio anexo al templo conventual, colateral al eje de la nave central o capilla aneja, destinado al culto de la Orden Tercera de Penitencia. La más famosa es la del convento de Santo Antônio de Recife (Pernambuco). Lo curioso es que en ese espacio, además del culto a las imágenes de la pasión de Cristo (especialmente de Jesús atado a la columna, Jesús con la cruz a cuestas, el Crucificado y el Señor difunto) se intercalan en las hornacinas algunos santos terciarios; en los paneles que rodean las paredes y en la bóveda que cubre la capilla, distribuidos en distintos casetones, se muestran efigies de muchos santos de la orden tercera franciscana, pintados sobre tabla, cuya figura aparece en una tarja de molduras rococó y, a los pies, una filacteria en la que se identifica al santo, sin duda, para promover su devoción.



Fotografía 4. Altar mayor de la iglesia del convento de Santo Antônio de Recife, segunda mitad del siglo XVIII.

4 Arquivo Público do Estado da Bahia. Seção de documentos do Judiciário, docs. 21/736/03-05; 16./592/01-03; 16/759/91; 17/582/01-02. Ver también Arquivo... Bahia (2000), p. 173.

Según el primer gran estudio efectuado sobre esta capilla por Fernando Pío, encontramos santos medievales terciarios junto a otros muchos más recientes: San Adriano, San Luis Rey de Francia, Santa Benvenuta, Santa Bonavita, Santa Gila, San Pedro Depodo, Santa Humiliana, San Ricardo, San Pedro Romano, Santa Isabel de Portugal, San Rostagno, San Torrelo, San Jácome Delaude, San Ivo Doctor, y continúa la lista, a la que debemos sumar a Santa Juana de la Cruz, una Venerable española del siglo XVI, mujer docta y espiritualista clarisa del tiempo del emperador Carlos V, cuya fama debió llegar al Brasil durante el siglo XVII, pues es incluida entre las pinturas (Pío, 1967: 18-20). Sin duda, esta capilla es uno de los principales conjuntos artísticos del Nordeste y está recogido como tal en el catálogo de bienes monumentales del Estado de Pernambuco (Silva: 2008); pero más allá de su valor artístico, no cabe duda de su curiosidad porque ni en el mundo portugués ni en el español hay ejemplos tan claros y nítidos de exaltación terciaria.

Teniendo en cuenta, como indica Pío, que estos trabajos fueron mayoritariamente efectuados entre 1699 y 1702 (Pío, 1967: 18-19), aunque los remates de las pinturas sobre tabla son obviamente posteriores (así lo denuncia el uso de la rocalla y los colores vivos), el modelo de Recife inspiraría las *capelas douradas* de otros conventos próximos, como los de Olinda, Igaracu, Paraíba (actual ciudad de João Pessoa) e incluso de Río de Janeiro.

El caso de la capilla de los terciarios cariocas, aneja al convento de *Santo Antônio*,⁵ es un caso excepcional del arte brasileño. Excepcional porque en él concurren todos los elementos que hemos señalado: la *cova de ouro* de ascendencia lusitana, el protagonismo ganado por los terciarios entre las devociones de la orden y la calidad artística que, progresivamente, se fue alcanzando conforme avanzaba el siglo XVIII. En este templo de Río, como en otros tantos del litoral brasileño, de Minas y São Paulo, juega un papel transcendental la pintura de *quadratura* con la inclusión de temas iconográficos de influencia italiana, que había llegado a Portugal en tiempos de D. João V^o, luego extendida por Brasil después de 1750. Este conjunto artístico está bien estudiado; su talla fue dirigida por Francisco Xavier de Brito desde 1736 (Czajkowski, 2000: 65), mientras que la mayoría de las pinturas fueron realizadas por Caetano da Costa Coelho y efectuadas entre 1735-1740 (Batista, 1941: 129-154). [Fotografía 5]

Este monumento carioca tiene como protagonista de la nave central una bóveda adintelada, creando la ilusión de una bóveda de cañón, con el tema de la glorificación de San Francisco de Asís. En realidad, el resto de la decoración del templo gira en torno a esa idea; incluso la pintura del presbiterio incide de nuevo en el tema de San Francisco, solo que esta vez presentándose ante Cristo y María en el Paraíso.

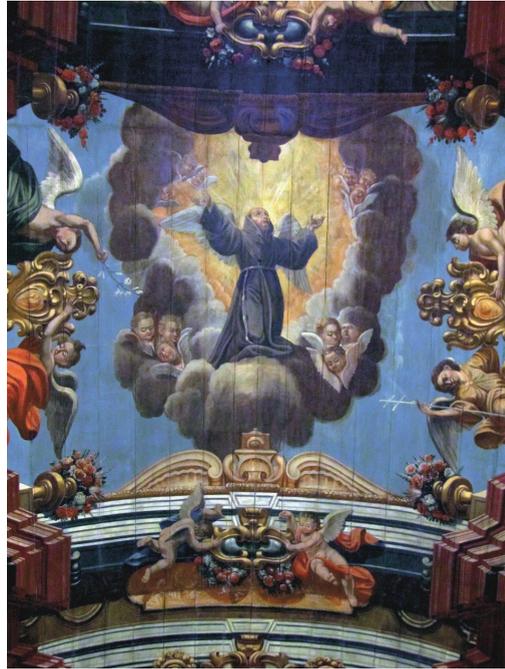
Lo que aquí vemos nos prepara para contemplar las grandes iglesias de los terciarios de Minas Gerais. Como ya anunciamos, la imposibilidad de fundar conventos en esas tierras obligó a las élites rurales y auríferas a asociarse en torno a la vida religiosa. La rá-

5 Un documento de gran valor para conocer los procesos de fundación empleados por la orden franciscana es el libro de escrituras de donación de tierras, privilegios del convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (B.N.R.J.), seção manuscritos, 17, 4, 7. 104 fols.

6 Sobre esta cuestión, es imprescindible conocer el texto de Mello, 1998: 71-84.

pida erección de hermandades de terciarios franciscanos, y luego dominicos, se vio reforzada por la aparición de hermandades del Rosario, donde participaban blancos y negros, libertos y esclavos. Justamente por ello, las iglesias, construidas en cuanto a su decoración artística en la segunda mitad del siglo XVIII (nos referimos a la talla y pintura de perspectiva), fue ganando en riqueza y espectacularidad. Nos gusta especialmente Minas Gerais, y disfrutamos mucho de su arte, pero hemos de reconocer que el arte *mineiro*, desde el punto de vista formal, no es original porque había heredado una manera creativa que se fue gestando en el arte franciscano del litoral. Otra cosa muy distinta es la ejecución, que cuenta con detalles irrepitibles de maestros tan conocidos como el escultor y arquitecto «o Alejadinho» y el pintor Ataíde. Eso sí, el arte *mineiro*, franciscano o no, es dueño de una estética muy particular y, en cualquier caso, envolvente.

Fruto de ello es la iglesia de la Orden Tercera de Penitencia de São Francisco de Ouro Preto, cuya mayor riqueza proviene tanto de los relieves tallados en *pedra-sabão* de la fachada, obra de Antônio Francisco Lisboa «o Alejadinho», como de la pintura de perspectiva de la nave, ejecutada por Ataíde hacia 1805, siendo el tema escogido la glorificación de la Inmaculada Concepción, una Inmaculada mulata⁷. Los terciarios franciscanos de Minas construyeron sus templos como una imagen triunfante de la sociedad nueva, del tercer estado, que se afianzaba retablo a retablo, pintura a pintura. Lógicamente, esta idea chocaba de frente con la «dama pobreza», idea fundamental de la orden. Ese conflicto lo resume muy bien Rodrigo Bastos «O reconhecimento dessa variada adoração leiga elevava os irmãos terceiros a uma condição de piedade e distinção bastante interessante ao pendor de hierarquias e representações retóricas que caracterizavam a sociedade colonial» (Bastos, 2013: 256). [Fotografía 6]



Fotografía 5. «Glorificación de San Francisco de Asís». Pintura sobre tabla de Caetano da Costa Coelho. Iglesia de la Orden Tercera de Penitencia de Río de Janeiro, 1735-1740.

7 La bibliografía sobre este asunto es extensísima y con abundante aparato crítico. A modo ilustrativo, recomendamos la consulta de la obra de Oliveira, 2003: 249-293.



Fotografía 6. «Glorificación de San Francisco de Asís». Pintura sobre tabla de Ataíde y su taller. Sacristía de la iglesia de la Orden Tercera de Penitencia de Ouro Preto, Minas Gerais, finales del siglo XVIII.

Así pues, en Minas Gerais y en todo el Brasil interior no existe tanto una idea de extensión del concepto franciscano de vida, sino que se emplea como un elemento de afirmación social; claro que la gloria y magnificencia de los conventos de Bahía, Pernambuco o Río de Janeiro tampoco reflejaban el ideal franciscano, pero sus ricos programas iconográficos intentaban, al menos, dar una sustancia ideológica al esplendor y brillo del gusto barroco. Fundamos ese contraste en Minas por el hecho de que si bien lo decorativo (léase retablos y pinturas) es esencial en el arte *mineiro*, la escultura devocional ocupa un lugar secundario en comparación con las tallas bahianas, pernambucanas e incluso maranhenses. Y como ejemplo, podemos citar la soberbia decoración de la iglesia de São Francisco de São João del-Rei, de retablos tallados en *pedrasabão* que contrasta con la simplicidad de las esculturas vestideras.

El riquísimo patrimonio de imaginería vestidera, o de «roca», introducido en el siglo XVII en el arte de Bahía y más tarde extendido por todo Brasil, tendrá gran protagonismo y popularidad, a pesar de su escasa calidad artística. La lógica que sustituye la preferencia de la imagen de talla por la vestidera la encuentra María Helena Flexor, más que por una cuestión religiosa, como una opción estética (Flexor, 2005: 165). Este tipo de escultura, entre soberbios retablos tallados, será lo que encontremos mayoritariamente en Minas Gerais. ¿Por qué? [Fotografía 7]

FIESTA Y DEVOCIONES POPULARES FRANCISCANAS BRASILEÑAS

La respuesta es bien simple: porque la cultura artística franciscana del Brasil colonial vivía inmersa en las experiencias barrocas, y la fiesta religiosa alcanzaba una implicación social difícil de imaginar desde otros medios. Mary del Priore, especialista en esta cuestión, plantea que la fiesta en la sociedad colonial generaba un vínculo muy estrecho entre la población blanca portuguesa y la negra, esclava o libre:

«Sua maneira de vestir-se apenas com penas e adereços justificava a sua inferioridade técnica, e, por conseguinte, a sua escravidão. Na ‘festa-dentro-da-festa’ que é a procissão percebe-se um canal eficiente de circulação de idéias entre colonizados e colonizadores, vencidos e vencedores, tristes e alegres...» (Priore, 2000: 50).

Dentro de la fiesta franciscana, como ya señalamos anteriormente, es la *procissão de cinzas* el momento de verdadero esplendor en las calles de la colonia, cuando las devociones franciscanas ocupaban las principales ciudades, desfilando el miércoles de cenizas en un serpenteo de pasos procesionales, figuras alegóricas, opas de variados colores vestidas por los hermanos, niños a la manera de ángeles, velas y flores que causaban la admiración de los brasileños. Así se abría la cuaresma, con alegorías de la vida y la muerte (efigies de la muerte, un ángel del juicio, un monstruo infernal, Adán y Eva, el árbol de la penitencia, etc...), seguidos de tronos con esculturas de la pasión de Cristo, a veces intercalados con imágenes de santos terciarios y, cerrando el desfile, San Francisco en el milagro de las Llagas, o el Tránsito de San Francisco. Las primeras procesiones las encontramos a finales del siglo XVII. El caso de Recife está bien estudiado (Pío, 1967: 61-93), al igual que el convento franciscano de São Paulo, datando la primera en 1686 (Ortmann, 1951: 126-130) y, más o menos, contenía un número de pasos procesionales similar y semejantes temas iconográficos comparado con Recife, en torno a veinticinco. Lo mismo podríamos decir de los terciarios de Salvador, Río de Janeiro, Ouro Preto o São João del-Rei (ambas ciudades en Minas Gerais). [Foto 8]

Esta procesión es prácticamente única en el imperio portugués. Claro que su origen se remonta a las tradiciones lusitanas, pero la implicación social que alcanzó y el prestigio de los terciarios dio una nueva dimensión a la vivencia pública de las devociones franciscanas. Quizás por ello, la *procissão de cinzas*, con la gran crisis cultural y religiosa que se abatió sobre Brasil tras la independencia en 1822, fue una de las pocas manifestaciones públicas franciscanas que pervivió en el Imperio y luego tras la proclamación de la República en 1889. [Foto 9]



Fotografía 7. Esculturas vestideras de «San Francisco de Asís recibiendo la Regla de Honorio III». Anónimo de finales del siglo XVIII. Retablo de *pedrasabão* por o Aleijadinho y taller. Iglesia de la Orden Tercera de Penitencia de São Francisco de São João del-Rei, Minas Gerais.



Fotografía 8. Imágenes vestideras de la *procissão de cinzas*. Casa de Santos de la Orden Tercera de Penitencia de São Francisco de Salvador da Bahía. Segunda mitad del siglo XVIII.



Fotografía 9. Santos Lucio y Bona. Imágenes vestideras de la *procissão de cinzas*. Convento de Santo Antônio de Río de Janeiro, segunda mitad del siglo XVIII.

Un segundo hito que marca la devoción popular y la fiesta, con toda la gloria seráfica que quería expresar, es el culto a *São Benedito*. En páginas anteriores ya mencionamos el origen del culto a este santo. Realmente, su devoción pasa de un origen estrictamente franciscano a ser una señal de identidad negra. Su representación iconográfica más frecuente, como señala Monique Augras (2011: 17), es la del santo negro que lleva sobre sus manos un paño blanco sobre el que descansa el Niño Jesús. Pero como toda su vida estuvo dedicada a la caridad, y así lo reflejan sus hagiografías, también puede llevar el hábito recogido sobre el que descansan unas rosas (milagro de la transformación del pan en rosas, un lugar común a varios santos franciscanos –Santa Isabel de Portugal y otros– en el que alguien llamaba la atención al santo por su excesiva caridad, y al mostrar lo que llevaba en su regazo ya no era pan, sino rosas). En otras ocasiones, porta un mendrugo de pan en una mano y el crucifijo en la otra, como imitación perfecta de San Francisco de Asís.

Ese icono tuvo gran éxito entre los negros y desde comienzos del siglo XVIII, sobre todo tras su beatificación (1712), fue cediendo el privilegio franciscano para transformarse no solo en el mejor de los negros, sino en el ejemplo vivo de un negro que acepta plenamente el modelo de vida blanco, de la sociedad colonial. Por ello, *São Benedito* era interesante

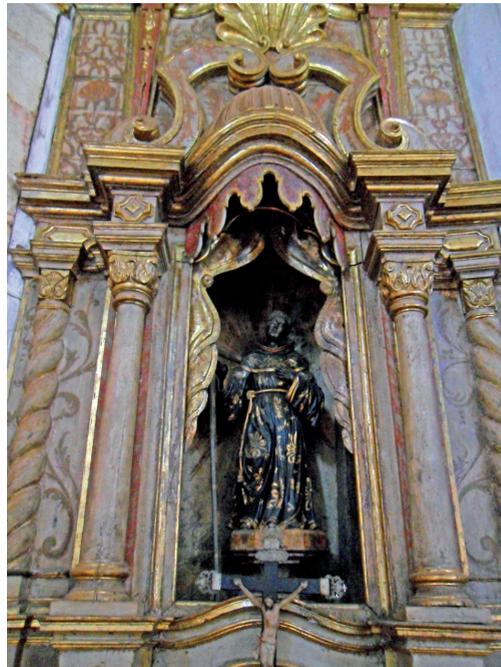
como forma de expresión cultural negra, pero también era útil a una sociedad piramidal, como es la colonial, que suma a la fama de la orden franciscana, el regalo de un beato

negro bien infiltrado entre las devociones de toda la sociedad. Esta idea, que hace muchos años ya expusimos (Castro Brunetto, 2002: 157-162), es confirmada por los trabajos de otros investigadores, como Tânia de Santana (Santana, 2007: 13), que aprecia en *São Benedito* una auténtica polisemia de significados que parte su propio poder taumatúrgico, tan característico de la orden francisca.

El *Compromisso* o estatutos de la *Irmandade de São Benedito desta freguesia do Ribeyrão do Carmo* (se refiere a Mariana, Minas Gerais), aprobado en 1737, se inicia con las siguientes palabras:

«Cuan admirável seja Deus em seos Sanctos notoriamente se manifesta no prodigioso sogeito de S. Benedicto, que bem se pode com razão afirmar, que na graça Divina lhe salio á este Sancto a sorte em preto; e que nam obstante o escuro dos accidentes, foi muito esclarecido em todo o genero de virtudes, fazendo um prototypo, e exemplar para nossa gente de cor preta; para que nos animassem, ao exercicio das obras espirituaes, que conduzem para sim, que esperamos conseguir á Bemaventurança».⁸

Ninguna aclaración posterior tiene tanta fuerza descriptiva como el propio documento. Y como bien señala Anderson de Oliveira, al fin y al cabo, la devoción a *São Benedito* deja de ser una herramienta meramente franciscana para convertirse en el arma más poderosa de integración social del negro a partir del vehículo de la catequesis (Anderson, 2008: 11-12). De hecho, llegado el siglo XIX, el santo franciscano que continuó triunfando popularmente fue *São Benedito*, a quien nunca le faltó fiesta con todo lo necesario, como la música o fuegos, como relatan tantos documentos de ese periodo, entre ellos la solemne fiesta organizada en la iglesia *São Francisco de Salvador* en 1887.⁹ [Foto 10]



Fotografía 10. São Benedito. Imagen de talla de la segunda mitad del siglo XVIII. Capilla de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Tiradentes, Minas Gerais.

8 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa). Secção Manuscritos do Brasil, nº 21 bis. *Compromisso da Irmandade de São Benedicto, desta freguesia do Rybeirão do Carmo*, f. 4r.

9 Arquivo Público do Estado da Bahia. Secção de documentação provincial e colonial, maço 5.249, Irmandade de São Benedito, sin foliar.

Por último, creemos conveniente hacer un mínimo balance sobre la iconografía franciscana brasileña. Hace ya algunos años publicamos una monografía específica al respecto (Castro Brunetto, 1996), y pocos datos podemos aportar como novedades, más allá de algunos artículos que hemos publicado con posterioridad, relacionados con cuestiones concretas referidas a algunas formas de representación brasileñas, bajo la metodología iconológica. Hemos de señalar que, en general, la iconografía franciscana responde en todo a los modelos portugueses.

De hecho, en 1742 apareció en Lisboa un hermoso sermón panegírico escrito por un jesuita, que firmó como anónimo, celebrando la colocación de una escultura de San Francisco de Asís sobre la fuente abierta en la cerca del colegio jesuítico de Santo Inácio de Río de Janeiro, en 1739. El autor deja manifiesta la idea de la identificación de Jesús con Francisco, como soporte ideológico y, como consecuencia suya, una derivación artística, que justifica la representación de Francisco como *vera efigie* de Cristo:

«He porque São Francisco de Assiz, e o Nome Santissimo de Jesus são huma especie de sinonimos, que equivallem hum ao outro, e vem a dizer o mesmo. Donde venho a concluir, que se não foy menor acerto collocar naquella nicho a São Francisco de Assiz, do que lavar naquella pedra o Nome Santissimo de Jesus» (Anónimo, 1742: 5).

El tema más recurrente de San Francisco de Asís es el que lo muestra sosteniendo el crucifijo en una mano y el libro de la Regla en la otra. También puede llevar la cruz de fundador en una mano y una calavera como signo penitencial en la otra, como sucede en la capilla de la Orden Tercera de Penitencia de Sabará, Minas Gerais, una efigie de los últimos años del siglo XVIII. El momento de la estigmatización, o, simplemente, su glorificación, fue recurrente en las pinturas sobre tabla en las cubiertas de los templos, pero nada o casi nada de novedoso se introdujo a este respecto en Brasil.

Otra cosa es la renovación iconográfica tras la gran crisis del siglo XIX. Efectivamente, la falta de vocaciones en las tres órdenes y otra serie de circunstancias, hicieron que en 1810 fray Antônio de Santa Úrsula Rodvalho, ministro provincial de la provincia franciscana de la Inmaculada Concepción del Brasil, remitiese un lastimero informe al príncipe regente D. João (futuro D. João VI de Portugal), donde da cuenta del estado de los conventos y la escasez de frailes.¹⁰ A partir de ese momento, se produce una progresiva caída de la cultura franciscana, el cierre de conventos hasta su posterior apertura por el clero secular y la llegada de una nueva iconografía, de procedencia mayoritariamente italiana, en la que desaparece la tradición barroca para figurarse al santo rodeado de pájaros; la refundación de muchos conventos en el siglo XX por frailes alemanes, sobre todo desde la década de 1940, sostuvo esa tendencia que hace, en la actualidad, que entre las

10 B.N.R.J., seção manuscritos nº 5,3,23. 1 fol. Otro documento de igual contenido fue redactado por fray Francisco de Santo Antônio, procurador general de la provincia franciscana de Santo Antônio do Brasil, solicitando al príncipe la posibilidad de aumentar el número de novicios. B.N.R.J., seção reservados, I-31, 28, 36. 2 fols.

manifestaciones artísticas más populares (estampas, textiles bordados, etc.) la imagen más conocida de San Francisco sea justamente esa.

Con respecto al resto de los santos, San Antonio de Padua es mostrado en la forma habitual, con el Niño Jesús apoyado en el libro sobre el brazo izquierdo, y una cruz (a la manera portuguesa) o una azucena sostenida por la mano derecha. El resto de los santos no vieron modificado su sentido iconográfico, excepción hecha de San Benito de Palermo, o *São Benedito*.

CONCLUSIONES

A manera de conclusión, podemos considerar que el arte franciscano del Brasil se adaptó muy bien a sus circunstancias. Aunque la colonia era un hecho desde 1500, y administrativo desde 1549, será en el siglo XVIII, con el inicio del ciclo del oro, cuando la sociedad colonial empiece a formar lo que hoy conocemos como «sociedad brasileña». Esa realidad era dual: la del blanco lusitano que deseaba sentirse como en casa en los templos, que funcionaban como núcleos de reunión de villas y ciudades. En ese caso, la riqueza de la talla, la brillantez de las pinturas y las imágenes franciscanas, hacían rememorar los arcanos peninsulares, y cobraban un valor especial para los nacidos en Brasil porque creaban un cordón umbilical con la patria desconocida. Pero la segunda realidad es que tanto la inclusión de las devociones negras como la celebración de fiestas religiosas franciscanas en la calle animaron la vida de la colonia y estructuraron un vehículo de comunicación social original, sin perder de vista que nos hallamos en una sociedad esclavista.

Ante todo lo expuesto, el arte franciscano actuaba como un juego de espejos. La sociedad creaba la moldura de ese espejo a través del medio artístico, y la imagen que nos devolvía era la de una sociedad soñada, una imagen inventada, disfrazada al gusto de las aspiraciones de una sociedad criolla esclavista. Al fin y al cabo, la conformación de la vida colonial brasileña pretendía crear para sí misma, a través de la gloria y la exaltación, la mejor imagen, inspirada en el brillo del Barroco.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1742). *Oração panegírica á venerável imagem do glorioso patriarca São Francisco de Assiz...frontispício...collegio do Rio de Janeiro...* Lisboa: Regia Officina Sylviana.
- Arquivo Público do Estado da Bahia (2000). Catálogo das Irmandades, Ordens Terceiras e Confrarias. Salvador: SCT/APEB/Fundación Histórica Tavera.
- Augras, Monique (2011). «São Benedito». In Emanuel Araújo (coord.). *Benedito das Flores e Antônio de Caltageró*. São Paulo: MASP-SP, pp. 15-41.
- Bastos, Rodrigo (2013). *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Batista, Nair (1941). «Caetano da Costa Coelho e a pintura da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência». *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 5. Rio de Janeiro, pp. 129-154.
- Castro Brunetto, Carlos Javier (1996). *Franciscanismo y Arte Barroco en Brasil*. Santa Cruz de Tenerife: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos.
- Castro Brunetto, Carlos Javier (2002). «Arte y sociedad en el Brasil colonial: el aporte negro». *IX Congreso Internacional de Historia de América*, I, Junta de Extremadura, pp. 157-162.
- Castro Brunetto, Carlos Javier (2004). «Definiciones del Barroco en el arte de Portugal». *Arte Barroco. Una revisión desde la periferia*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna/Fundación Canaria Mapfre-Guanarteme, pp. 25-44.
- Coleho, Beatriz (org.) (2005). *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Conceição, Frei Apolinário (1733). *Primazia Seráfica na Regiam da América*. Na Officina de António de Sousa da Sylva. Lisboa Occidental.
- Czajkowski, Jorge (2000). *Guía da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.
- Flexor, Maria Helena Ochi (2005). «Imagens de roca e de vestir na Bahia». *Revista Ohun*, 2. Universidade Federal da Bahia, pp. 165-184.
- Iglesias, Tânia Conceição (2011). «Fontes franciscanas: historiografía clásica da ordem no Brasil colonial». *Revista HISTEDBR on-line*, 41, pp. 125-135.
- Jaboatão, Antônio de Santa Maria (1858). *Novo Orbe Seráfico Brasilico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil*. I-II. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: Typografia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro. Rio de Janeiro.
- Meco, José (2009). *Arte Portuguesa. Estética Barroca II: pintura, arte efémera, talha e azulejo*. Lisboa: Fubu Editores.
- Mello, Magno Moraes de (1998). *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa.

- Moura, Carlos (1993): *História da Arte em Portugal: o limiar do Barroco*. Lisboa: Edições Alfa.
- Mueller, Bonifacio (1956). *Convento de Santo Antônio do Recife (1606-1956)*. Recife, 1956.
- Oliveira, Anderson José Machado de (2008). «Santos de cor: Hagiografia e hierarquias sociais na América portuguesa (século XVIII)». *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 438, pp. 9-27.
- Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de (2000). «A imagem religiosa no Brasil». *Mostra do Redescobrimento. Brasil: 500 anos de Artes Visuais*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, pp. 36-76.
- Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de (2003). *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif.
- Ortmann, Adalberto (1951). *História da antiga capela da Ordem Terceira de Penitência de São Francisco em São Paulo (1676-1783)*. São Paulo: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- Pío, Fernando (1967). *A Ordem Terceira de São Francisco do Recife e suas igrejas*. Recife.
- Priore, Mary del (2000). *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense.
- Rosário, Frei Diogo do (1870). *Flos Sanctorum... Nova edição aumentada... Pelo Padre José Antônio da Conceição Vieira*. IV. Lisboa: Typographia Universal.
- Rówer, Fr. Basílio (1947). *A Ordem Franciscana no Brasil*. Petrópolis: Vozes.
- Rubert, Arlindo (1992). *Historia de la Iglesia en Brasil*. Madrid: Fundación Mapfre.
- Salvador, Fr. Vicente (1982). *História do Brasil: 1500-1627*. 7ª edição. São Paulo/Belo Horizonte.
- Santana, Tânia de (2007). «O culto a santos católicos e a escravidão africana na Bahia colonial». *Revista Aulas*, 4, pp. 1-24.
- Silva, Leonardo Dantas (2008). *Pernambuco preservado: Histórico dos bens tombados no estado de Pernambuco*. 2ª Ed. Recife: L. Dantas Silva Editor.
- Silva, Vagner Gonçalves da Silva (2008). «Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira». In Araújo, Emanuel. *A divina inspiração Sagrada e Religiosa. Sincretismos*. São Paulo: Museu Afro Brasil, pp. 117-170.
- Vieira, Antônio (1642). *Sermão que pregou o Reverendo Padre Antônio Vieira na igreja das Chagas, em a festa que se fez a S. Antonio*. Lisboa.
- Willeke, frei Venâncio (1978). *Livro dos guardiães do convento de São Francisco da Bahia (1587-1862)*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.