

Caminhos da Fé





*Sculpture in
polychromed wood*

Execução de Obras
Sepres Engenharia



BOULIEU

AZILLO

SÃO

VICENTE

DE

PAULO

RUA
PADRE ROLIN
250

Sumário

Apresentação	11
O resgate da diáspora	12
Contexto museológico	13
O restauro dos edifícios	14
Conservação do acervo para implantação do Museu Boulieu	16
A diáspora do barroco: da concepção à montagem	18
Encontro de culturas: um acervo hispano-luso-indo-brasileiro	20
Ásia	22
América Latina Prataria	38
América Latina Imaginária Barroca	64
América Latina Arqueologia	80
América Latina Pinturas Andinas	84
Brasil Nordeste	126
Brasil Minas Gerais	138
Arte Popular	154
Mestres	181
English version	190

Criado em setembro de 2020, o Instituto Cultural Vale tem o propósito de valorizar os patrimônios, fomentar as expressões artísticas e democratizar o acesso e a promoção cultural no Brasil. No papel de contribuir para a transformação social, busca gerar impacto positivo na vida das pessoas e construir um legado para futuras gerações.

Diversos são os projetos patrocinados, apoiados e criados pelo Instituto em nosso país nos segmentos do patrimônio material e imaterial, da música e dança, assim como as festividades e a circulação das manifestações culturais, além de museus e espaços culturais. Com o intuito de colaborar na formação de artistas e produtores culturais, programas formativos são desenvolvidos para difundir e compartilhar conhecimentos, gerando mais oportunidades nos campos da cultura e da gestão cultural.

O Museu Boulieu representa não só um importante marco na valorização do patrimônio, mas também a concretização do sonho, idealizado pelos colecionadores Jacques e Maria Helena Boulieu, de compartilhar, por meio de 1.200 peças selecionadas, uma síntese das viagens realizadas pelo incansável casal. Que todos possam se inspirar e ter bons momentos nesta viagem!

Apresentação

O gesto da doação é o ato fundador deste museu, é a generosidade pessoal que dá a dimensão desafiadora da construção da função social deste equipamento cultural.

Essa generosidade nos abre as portas de percepção para enxergar, além das montanhas, o primeiro mundo globalizado que o mercantilismo inaugurou, sem perder a dimensão do conflito de modelos de civilização que desde então se perpetuou.

O Instituto Pedra enxergou o privilégio de executar este trabalho norteadado – ou suleado, na expressão decolonial usada por Paulo Freire – por duas referências: a generosidade e a oportunidade.

A generosidade estabeleceu o desafio de corresponder à altura ao projeto do casal Boulieu. Este, “sem medir esforços”, reuniu um grupo de profissionais cujo envolvimento nos orgulha e aponta para o exercício de interpretação do acervo não como algo dado e estabelecido, mas como um permanente exercício de compreender nosso legado histórico. Pistas para a nossa consciência do presente.

A oportunidade trazida pelo acervo e por sua expografia, de um olhar referenciado para as razões e transformações no nosso processo civilizatório, é provocadora em diversas dimensões: talvez a mais instigante seja aquela que pressupõe a constante mudança e reapropriação cultural como nossa essência natural.

Ouro Preto ganha uma luneta com lente de grande angular para enxergar o mundo através de si mesmo. Ouro Preto somos todos. E o mundo é o mundo externo e também aquele dentro de nós.

Este trabalho e este patrimônio que agora se torna comunitário só foram possíveis pela existência dos

instrumentos de fomento da Lei Federal de Incentivo à Cultura; pelo envolvimento da sociedade civil ouro-pretana, da Arquidiocese de Mariana e da Prefeitura de Ouro Preto; e, principalmente, pela sensibilidade da Vale, que, como patrocinadora, compreendeu e replicou o princípio da generosidade e o senso de oportunidade.

O resgate da diáspora

Angelo Oswaldo de Araújo Santos
curador

O acervo constitutivo do Museu Boulieu reúne elementos representativos da diáspora do barroco. O estilo viajor percorreu os mais distintos caminhos por terra e água. Fez parte da carga dos navios e das canoas indígenas, ocupou o alforje dos sertanistas e missionários, foi levado no lombo de muares pelas florestas tropicais e pelos mais duros penhascos. Marcou presença, por conseguinte, em grande número de países. O arquiteto e historiador Sylvio de Vasconcellos falou em “barroco estradeiro” ao ver o estilo adentrar no Brasil nas picadas de bandeirantes e garimpeiros, da Vila Rica de Minas Gerais à Vila Boa de Goiás e à Vila Bela da Santíssima Trindade, no Mato Grosso.

O casal Maria Helena e Jacques Boulieu seguiu esses passos e rotas. Conseguiu um resultado admirável ao formar uma seleção de grande qualidade cultural, para a qual eles logo conceberam a criação de um museu. Decidiram criar um instituto e promoveram a doação do acervo à Arquidiocese de Mariana, com a condição de que o museu fosse instalado na cidade de Ouro Preto.

Peças dos países hispano-americanos, da Índia e das Filipinas dão testemunho da irradiação do barroco pelo mundo. Do Brasil, a coleção ostenta importantes itens das regiões em que o barroco mais fortemente marcou a vida da sociedade, como o Nordeste do ciclo da cana-de-açúcar e as Minas Gerais do ciclo do ouro e do diamante. Formas eruditas e populares aumentam o interesse do repertório, porque demonstram a verticalidade do barroco na cultura dos países em que ocorreu, como traço característico que permanece vivo e exerce papel definidor na expressão artística e na sensibilidade sociocultural de milhões de seres humanos.

Daí por que os modernistas brasileiros da década de 1920, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, viram no barroco a primeira arte do Brasil e o ponto de referência para a criação de uma verdadeira arte brasileira no século

XX. Os cubanos José Lezama Lima e Alejo Carpentier e o mexicano Carlos Fuentes veem no barroco a chave do enigma cultural latino-americano.

Na origem da arte pós-colombiana, o barroco tornou-se princípio e fim, recomeço e remate, perene ponto de partida.

Contexto museológico

Viviane Longo
museóloga do Instituto Pedra

O Museu Boulieu é sobre a viagem do barroco pelo mundo, sua presença em diferentes territórios da Ásia e da América Latina sob o signo da religiosidade católica ibérica. Por isso, a exposição de longa duração, ou exposição principal, recebe o título de “Caminhos da Fé”.

Idealizado há mais de dez anos, o projeto do museu passou por muitas mudanças ao longo do tempo. Foram muitas etapas, desde a mudança de proponente no Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) até a chegada de novos itens para a coleção do museu em 2021, e os anseios advindos desse longo período são, ao mesmo tempo, diversos e compartilhados por todos que se envolveram na sua realização.

Vale lembrar que houve mudanças importantes também no cenário exógeno, que afetaram diretamente o andamento do projeto e sua concretização. Estamos falando da pandemia de Covid-19, que interferiu drasticamente na vida dos museus e, em todo o planeta, desencadeou uma crise sanitária de proporções consideráveis neste primeiro quartel do século XXI.

Cerca de 90% dos museus ao redor do mundo fecharam as portas em 2020. Medidas de segurança sanitária foram tomadas, e a proximidade física entre as pessoas foi substituída por espaços cada vez mais vazios. A migração de algumas atividades museológicas para o ambiente digital foi uma grande mudança no trabalho das equipes e na forma de comunicação com o público. Não foi e continua não sendo tarefa fácil, embora seja um caminho sem volta para museus e outras entidades culturais, que podem tirar partido disso implementando algumas novas práticas digitais. Com isso, abrem-se perspectivas de atuação online, maior alcance de público, uso de novas ferramentas e ampliação de redes de contatos.

No Brasil e no mundo, os museus do século XXI surgem preocupados com a sustentabilidade e as demandas

contemporâneas ligadas ao meio em que estão inseridos. Daí a atenção voltada para o desenvolvimento local, a representatividade, as narrativas polifônicas, a diversificação das fontes de receita e a dinamização de atividades em busca de novos e mais públicos, não esquecendo jamais de zelar pelos bens patrimoniais (tangíveis ou intangíveis) que lhes foram confiados.

Nesse sentido, cabe ressaltar o papel do Museu Boulieu como protetor e promotor de um legado pessoal, de uma coleção reunida por particulares, mas também comprometido com a extroversão desse patrimônio.

Conectado e engajado com sua comunidade local, através da produção e extensão de conhecimento gerado no seu âmbito institucional, o Museu Boulieu nasce com o objetivo de construir e debater as práticas, os símbolos e as histórias relacionadas ao acervo perpassando temas como a arte barroca, a prática devocional doméstica, a Igreja Católica, o sincretismo religioso, as navegações ibéricas, a colonização, a criatividade dos ofícios de artesãos, a feitura das imagens e as implicações sociais e econômicas envolvidas na existência dessas peças. Enfim, uma miríade de assuntos com potencial de ser explorados nos campos de pesquisa, preservação e comunicação – os pilares de qualquer museu.

Com isso, o Museu Boulieu inaugura em um contexto singular e adverso, mas com o vigor que deve impulsioná-lo e sustentá-lo. Por meio de uma programação cultural diversificada e um trabalho de comunicação entrelaçado aos propósitos educativos, a coleção é disponibilizada ao público, erigindo um novo equipamento cultural neste Patrimônio da Humanidade que é Ouro Preto.

A conversão do antigo Asilo São Vicente de Paulo no futuro Museu Boulieu implicou uma revisão projetual motivada por uma série de reflexões. O objetivo da atual proposta é conciliar as demandas do uso museológico com os valores culturais que julgamos ser os mais significativos daquele edifício. Primeiramente, chama-nos atenção a inserção paisagística urbana. O antigo asilo está situado ao lado da antiga Santa Casa de Misericórdia de Ouro Preto, nas bordas do centro histórico e perímetro reconhecido como monumento nacional e patrimônio mundial. Nesse sentido, o edifício principal pode ser visto como parte de diferentes leituras de conjunto.

Uma dessas leituras seria a sua integração na paisagem como edificação de traços ecléticos tardios (afinal, o edifício assume sua configuração atual no início do século XX). Essas características se evidenciam na coloração em sutil amarelo e platibandas balaustradas, interagindo com as principais características da cidade colonial que predominam na paisagem ouro-pretana, isto é, o alvor dos edifícios em caiação e os telhados avançando para a rua em longos beirais. Essa interação agrega uma sutil riqueza, ou seja, a sobreposição de camadas históricas em uma cidade que, em que pese a predominância das soluções construtivas “coloniais”, apresenta importantes edifícios e conjuntos com características ecléticas, como é o caso do entorno da Casa dos Contos (edifício dos Correios, Cine Vila Rica, Colégio Pedro II etc.) e dos não poucos chalés com beirais em sutis lambrequins, que se destacam em frente à Igreja do Carmo, mas também nos bairros do Pilar e Cabeças, por exemplo. Foi pensando na ambientação desses outros exemplares recentes que se optou por resgatar a coloração predominante das fachadas do futuro museu, tão características da arquitetura eclética, de modo a promover uma inserção não homogeneizante na paisagem urbana, além de não anacrônica em relação à arquitetura do edifício.

A outra visão de conjunto se refere à integração do antigo asilo à antiga Santa Casa, ambos exemplares

de arquitetura sanitaria. Ainda que os remanescentes dessas características possam parecer sutis ao público contemporâneo, o partido de intervenção procurou pautar-se pela atenção a esses aspectos, por considerá-los parte estruturante da concepção do edifício, além de lhe conferirem coesão em relação ao seu vizinho. Dessa forma, foram mantidos os cantos arredondados das paredes internas (pensados para que se evitasse o acúmulo de sujeira e de agentes infecciosos em geral) e enfatizada a paginação regular e ampla das aberturas, sobretudo a partir do lado externo. Outro aspecto estruturante da arquitetura sanitaria é a regularidade da modulação em planta, algo que se reflete, aqui, na divisão em duas alas quase simétricas, ligadas por um corredor central conformando um pátio entre elas. Com efeito, a morfologia foi objeto de destaque nas reflexões feitas a respeito do edifício, tanto para que a pudéssemos assimilar como elemento estruturante no partido arquitetônico existente quanto para utilizá-la para o partido das intervenções então propostas.

A questão da morfologia, novamente, remete ao binômio de valores que destacamos, isto é, aqueles interessados à inserção do edifício no conjunto urbano e aqueles interessados ao reconhecimento do programa arquitetônico do próprio edifício. A isso se soma, afinal, a necessidade de adaptação ao programa do futuro museu. Em vista dessas questões, buscou-se a requalificação do espaço existente entre as duas alas construídas, de modo a criar um novo átrio, destinado à recepção e à distribuição do público no percurso de visita. O novo espaço procura, então, articular a visita ao acervo permanente e o acesso a exposições temporárias e eventos por meio de um ambiente com iluminação e conforto térmico controlados, de modo a preparar a introspecção do visitante para a fruição do acervo. No interior, as paredes brancas contrastam com os remanescentes de ocupação nos pisos, alternando-se entre assoalhos e pisos frios para antigas áreas molhadas ou áreas de maior trânsito.

Elementos metálicos, bem como o novo piso de coloração preta, conferem unidade aos remanescentes, além de demarcarem os locais em que mais se interveio com adaptações. O novo átrio é precedido por um conjunto de marquises que reorganizam o acesso do público, configurando um aprazível jardim. É nesse espaço externo que são dispostas as estruturas de apoio à visita, concentradas no edifício menor, ao lado: bilheteria, café, espaço educativo e locais de trabalho para o pessoal interno. O objetivo dessas intervenções é configurar um museu funcional de pequenas dimensões, plenamente adaptado ao contexto urbano e cultural em que se insere, bem como à escala do edifício e da coleção que pretende abrigar.



Fotos
Nelson Kon

Acervo
Instituto Pedra

Photos
Nelson Kon

Collection
Instituto Pedra

Conservação do acervo para implantação do Museu Boulieu

Natália Hoshino Morita
conservadora-restauradora do
Museu Boulieu

O acervo do Museu Boulieu é composto atualmente de aproximadamente 2.500 peças, constituídas por vários tipos de elemento (esculturas, mobiliários, instrumentos musicais, pintura em tela, em madeira e em metal, fragmentos em cerâmica, fragmentos de bem integrado, tecidos andinos, vasos de cerâmica, livros), nos mais variados tipos de suporte (madeira, prata, couro, papel, tecido, tela, cerâmica e marfim).

O casal Boulieu, Sr. Jacques e Dona Maria Helena, ao longo de suas viagens, adquiriu objetos sacros em sua grande maioria, e principalmente do período colonial. Além da aquisição, cuidavam da conservação, catalogação e guarda dos objetos em suas residências: o apartamento no Rio de Janeiro e a casa em Ouro Preto.

O primeiro lote do acervo doado ao museu veio do Rio de Janeiro, apresentava muita sujidade, desprendimento de policromia (principalmente nas pinturas em tela) e indícios de ataque de insetos xilófagos, e algumas peças apresentavam perda de suporte ou intervenção anterior inadequada. A princípio, o tratamento escolhido foi o de desinfestação por atmosfera anóxica¹, procedimento em que se cria uma “bolha de plástico” na qual são colocadas as peças e se retira o oxigênio. Nesse ambiente, os insetos xilófagos e outros microrganismos não sobrevivem nem se proliferam. Trata-se de um procedimento atóxico que demanda monitoramento e controle para garantir sua eficácia.

Com o manuseio e a observação constantes do acervo e a leitura dos laudos disponíveis, optou-se pela execução de procedimentos emergenciais para conservar o acervo, deixando-o mais seguro e estável para a montagem da exposição.

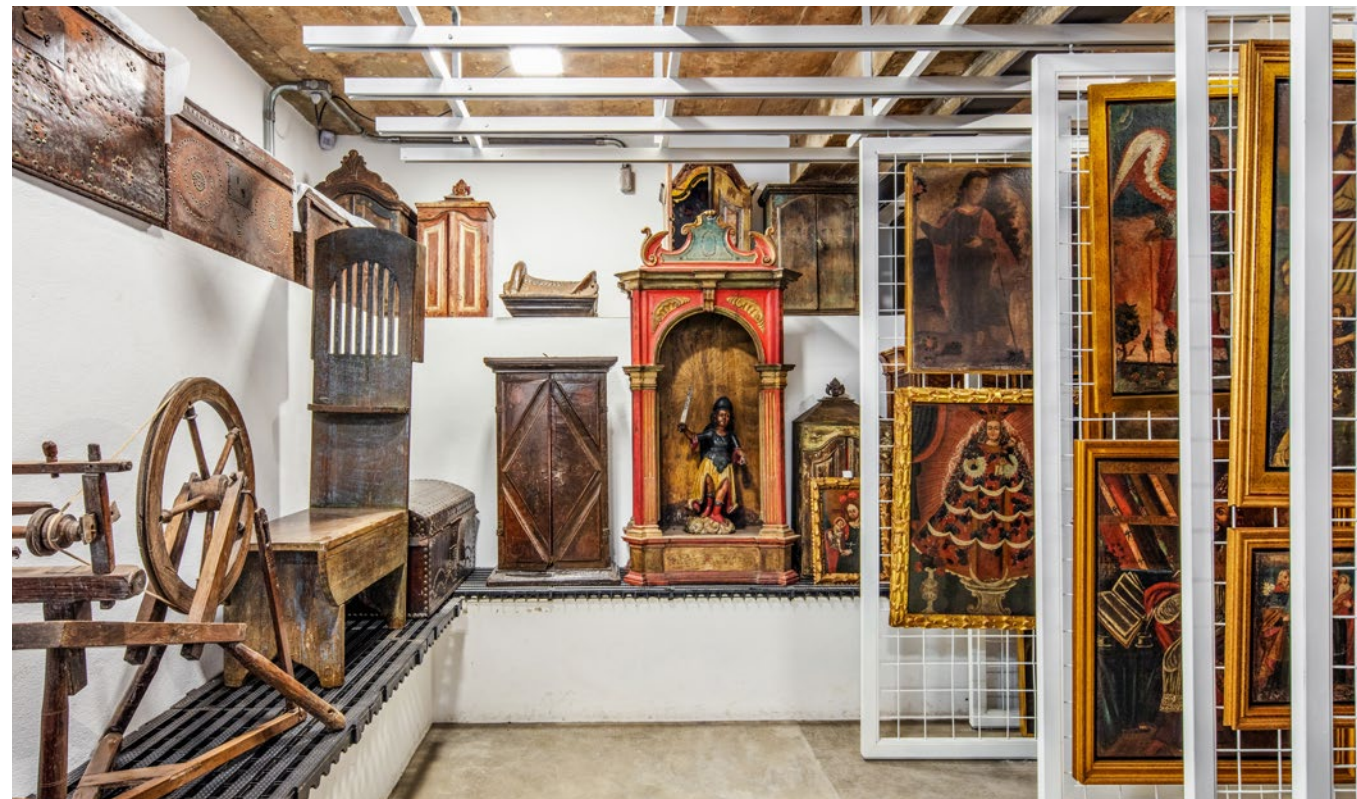
No acervo de pinturas, foi possível observar desprendimento da camada de pintura, ressecamento de tela, oxidação de verniz, presença de mofo (em

algumas obras), rasgos, amassamentos, perda de suporte, intervenções anteriores, desprendimento da camada de pintura da moldura e perda de suporte na moldura. O procedimento básico realizado foi, inicialmente, a fixação da policromia, tanto da pintura quanto da moldura, para preservar o máximo de pintura original que ainda fosse possível. Após a fixação de policromia e a secagem completa do adesivo aplicado, foi feita a higienização mecânica superficial das telas com trinchas de cerdas macias e a remoção mecânica de etiquetas e adesivos fixados no verso das telas ou nas laterais das molduras. Algumas telas precisaram de higienização química, devido à sujidade aderida. Como algumas telas apresentavam ressecamento, prejudicando a leitura da obra, decidiu-se por fazer uma aplicação de verniz de saturação e proteção com Paraloid B-72, que é reversível.

As esculturas apresentavam diversos tipos de patologia, principalmente sujidade superficial, algumas com desprendimento e/ou perda de camada pictórica, perda de suporte e intervenção anterior inadequada. Os procedimentos realizados de conservação foram: fixação de policromia, higienização mecânica, higienização química, consolidação de suporte, nivelamento de lacuna, aplicação de verniz de saturação, apresentação estética (quando necessário) e aplicação de verniz de proteção.

Quanto à prataria da América Latina, antes da montagem da exposição em agosto de 2021, optou-se pela completa higienização mecânica e química das peças: com trinchas de cerdas macias para remoção de sujidade superficial, remoção mecânica de etiquetas e adesivos fixados no suporte e posterior higienização química com aplicação de solução em algodão, com movimentos circulares, e remoção do excesso.

O segundo lote de peças, trazidas das casas de Ouro Preto, apresentava muito ataque de cupim. Juntou-



se com as peças de madeira do terceiro lote de peças, trazidas do apartamento do Rio de Janeiro. Optou-se pelo procedimento de desinfestação química com aplicação por injeção e aspersão de solução de Termidor a 2,5% diluído em aguarrás, pela eficiência do procedimento x tempo disponível para tratamento. Antes do procedimento, todas as peças foram higienizadas mecanicamente com uso de pincéis e trinchas de cerdas macias e aspirador de pó, para a remoção rápida da maior parte de sujidade removida. A realização do procedimento foi feita utilizando-se todo o equipamento de proteção individual (EPI) necessário: botas, macacão plástico com touca e vedação de zíper, óculos de proteção, máscara com filtro de gases e luvas descartáveis. O procedimento foi realizado em um dia; durante cinco dias, a equipe do museu e outros colaboradores foram orientados a não entrar nas dependências, devido ao forte cheiro do produto utilizado.

Mesmo com o monitoramento e o descarte diário de água dos desumidificadores das salas de exposição e da reserva técnica, o período do verão em Ouro Preto demanda maior atenção no quesito índice pluviométrico. Entre 2021 e 2022, as fortes chuvas na região causaram sérios danos geológicos e sociais na cidade, além de aumentar consideravelmente a umidade do ar.

Como procedimento padrão de conservação do acervo exposto higienizado e protegido de poeira em suspensão, as esculturas foram higienizadas mecânica e quimicamente com aguarrás e cobertas com capas de proteção de TNT. Os ambientes são mantidos limpos pela equipe de limpeza terceirizada, sob orientação e supervisão de profissional conservador-restaurador.

¹ A desinfestação por atmosfera anóxica foi realizada pelo conservador-restaurador Stephan Schafer, que trouxe e montou toda a estrutura da bolha, e trouxe os equipamentos necessários (célula de nitrogênio, compressor de ar, válvula de retirada do oxigênio e monitor de temperatura, umidade e oxigênio). Durante os 60 dias de monitoramento diário, era verificado o funcionamento dos equipamentos e se a bolha possuía algum tipo de furo/vazamento.

Foto
Nelson Kon

Acervo
Instituto Pedra

Photo
Nelson Kon

Collection
Instituto Pedra

A diáspora do barroco: da concepção à montagem

José Luiz Favaro
arquiteto

A concepção do projeto expográfico/museográfico teve início com a visita ao edifício, ainda em obras, e a apresentação do inventário da coleção, além do encontro com o curador do museu, Ângelo Oswaldo. A partir de então, discussões e encontros permitiram refletir sobre a ocupação do espaço e a melhor abordagem para expor uma coleção majoritariamente de arte barroca que contemplava diferentes lugares e culturas do planeta.

Ao mesmo tempo, havia a preocupação de não apagar o projeto de arquitetura existente do edifício, recém-restaurado. A intenção era que essa arquitetura servisse de suporte para o projeto expográfico.

Entre a documentação existente, as anotações do colecionador já apontavam o desejo de que a exibição das obras seguisse um roteiro de viés geográfico/regional. Essa sugestão serviu de premissa da narrativa, mas fomos além e imaginamos um barroco viajante, uma diáspora do barroco. A intenção era provocar uma reflexão de como o barroco viajante criou uma simbiose única entre as mais distintas culturas naquele período.

Com a missão de não ser apenas um espaço contemplativo, mas que instigasse o visitante a mergulhar na coleção, foi proposto que o museu se tornasse um polo produtor de conhecimento em suas atividades complementares, sempre usando o suporte expográfico como ferramenta. Um museu onde os elementos mais significativos da coleção fossem determinantes para contar em riqueza de detalhes a história do barroco, que cruza oceanos, se mescla a várias culturas, se expande e se exporta. Um museu que se apropria desse legado, criando sua própria leitura do barroco, seja pelas mãos dos mestres artífices, das catedrais ou até pelas mãos mais singelas da devoção.

Essa viagem do barroco está distribuída em cinco salas: Ásia; América Latina – Prataria, América Latina – Povos

Originários; América Latina – Pinacoteca; Brasil Nordeste; Minas Gerais e Arte Popular. Da mesma forma que os aventureiros extasiados se deparavam com culturas e paisagens desconhecidas, cada sala provoca uma surpresa ao visitante do museu. A peculiaridade de cada uma delas se deve à região retratada, aos tons escolhidos, à disposição expográfica e à delicadeza dos apliques. Esses recursos formam uma atmosfera de encantamento e envolvimento, na qual o espectador é convidado a participar da narrativa.

A escolha cromática remete a esse imaginário, seja o vermelho das sedas indianas e chinesas, que deixaram as cortes espanholas e portuguesas para cruzar oceanos, seja o azul-prateado de Potosí, na Bolívia, os tons terrosos da cordilheira rochosa do Alto Peru ou os violáceos do Nordeste brasileiro, culminando com o verde colonial.

Arcanjos acolhem os visitantes que vão adentrando as salas, anunciando a abertura de um novo capítulo na expografia. Contudo, nada disso seria de fato instigante se elementos culturais dos povos originários não ganhassem destaque, resgatando sua importância cosmogônica e revelando como esses elementos se tornam presentes na representação da imaginária e da pintura.

Dispostas em camadas, que pressupõem um início, um meio e um fim, as informações e imagens conduzem o visitante ao entendimento do trajeto proposto, que sai dos salões da nobreza e das ordens religiosas da Espanha e de Portugal e finaliza com a coleção de arte popular, na qual as imaginárias dos santos mostram a força da arte popular para a preservação e a propagação da fé.

Os suportes expositivos foram desenvolvidos em função das inúmeras demandas de peças – um grande número de imaginária de tamanho pequeno e médio – de maneira dinâmica, a fim de evitar uma exposição enfadonha. Ao ser utilizada uma estrutura delgada de cabos de aço e



prateleiras em vidro, as peças parecem flutuar dentro desses suportes e evita-se criar uma competitividade entre o mobiliário expositivo e a imaginária exposta. As diversas escalas desses suportes compõem esse mágico panorama da viagem barroca.

É difícil elencar quais são as obras mais ou menos relevantes da coleção, pois cada uma delas conta uma história peculiar, importante nesse universo e na narrativa adotada. Sem dúvida, vale destacar a coleção exposta na terceira sala, apelidada de Pinacoteca, cujas pinturas andinas revelam a presença marcante da fé cristã do Alto Peru, influenciadas pela riqueza de cores e detalhes dos povos locais. Outro ponto alto da coleção do museu são as imaculadas de Goa, na Índia, com suas cabeleiras fartas, que representam as ondas do Rio Ganges.

Foto
Nelson Kon

Acervo
Instituto Pedra

Photo
Nelson Kon

Collection
Instituto Pedra

Encontro de culturas: um acervo hispano-luso –indo–brasileiro

Percival Tirapeli
professor titular em arte brasileira,
UNESP

O imperador espanhol Carlos II é a figura de convite que norteia a visita a este rico acervo de arte religiosa, na pintura em que defende a eucaristia. Da mesma forma como os espanhóis e os portugueses quinhentistas expandiram o globo terrestre, Maria Helena e Jacques Boulieu nos convidam a embarcar nesta utopia dos religiosos que, através de pinturas e esculturas, lutaram para cristianizar o mundo, do Oriente ao Ocidente.

O acervo do Museu Boulieu formou-se tangendo esse espírito hispano-luso de conquista. As ordens religiosas – franciscanos, dominicanos, carmelitas e jesuítas, entre outras – trouxeram da Europa os modelos da arte sacra, como referenciais para que a produção local suprisse a demanda de imagens e pinturas de Maria, de Jesus e dos santos para os novos templos. Essa prática em terras orientais – Goa, Ilhas Filipinas, China – e na costa africana foi fundamental para os artesãos, em especial no manuseio do marfim. As viagens de circum-navegação e aquelas através dos oceanos eram conduzidas por imagens como as de Nossa Senhora do Mar, a *stella maris*. É nesse contexto que, por décadas, o casal Boulieu garimpou esculturas devocionais que nos remetem às culturas orientais, unidas às americanas por meio tanto do comércio no Pacífico quanto das ações catequéticas com os indígenas das Américas.

Além das esculturas indo-portuguesas e hispano-filipinas, em marfim, o acervo contém expressões da arte sacra euro-americana em pintura, escultura e prata. As pinturas do Altiplano andino constituem-se em destaques que contribuem para o entendimento da expansão religiosa nas diferentes Américas. Assim, a Escola Cusquenha é representada por pinturas provenientes do culto doméstico, encomendas da classe senhorial para suprir as práticas religiosas familiares dentro de suas capelas residenciais. Diferem, pelo tamanho, das encomendas monásticas e episcopais, feitas para igrejas e catedrais. Por elas percebe-

se a importância da pintura no mundo colonial hispânico como meio de evangelização, fato que, na cultura luso-brasileira, ocorre com as esculturas.

Para ambos os impérios, os metais preciosos e seu emprego prático e simbólico nos objetos sacros conferem riqueza ao acervo. Da cultura pré-colombiana são os objetos ritualísticos, como os *kero*, e ornamentais, os *tupus*, e os diademas mapuches. A prata, abundante no Cerro Rico de Potosí, é matéria-prima para os objetos de culto, como navetas, turíbulos, resplendores, coroas, flâmulas e candelabros. Para uso doméstico, talheres, travessas e bandejas. O ouro, abundante no México, no Peru e no Brasil, foi aplicado nos retábulos das igrejas – e ainda nos cálices, nas pinturas em tela e nas esculturas.

As esculturas para uso devocional, a ser veneradas em ricos oratórios, são em sua maioria de tamanho médio e formam a base do acervo. Desde o México, passando pela Guatemala, na América Central, as requintadas esculturas do Equador são peças raramente exibidas em museus brasileiros. Verdadeiras escolas de escultura dos diversos estados – Bahia, Maranhão, Pernambuco e Minas Gerais – possibilitam aos especialistas o desenvolvimento de pesquisas sobre o nosso barroco. Aos que preferem a hagiografia – vida dos santos –, a diversidade iconográfica amplia o campo das práticas devocionais, enlaçando as culturas andinas às populares do Nordeste brasileiro.

O Museu Boulieu, com esse precioso acervo colonial hispano-americano, atende às novas diretrizes de Patrimônio da Humanidade pela Unesco. Aqui, o conceito museológico vai além dos objetos expostos, ao aproximar culturalmente diferentes cidades de mineração aclamadas como polos de cultura colonial. É o caso de Zacatecas, Guanajuato e Ouro Preto, pela extração aurífera; Tunja, na Colômbia, pelas pedras preciosas; e Diamantina, no Brasil, pelos diamantes. Finalmente, a abundância da prata de



Potosí, presente em toda a América Latina, é-nos lembrada pelos frontais de altares e objetos de Cusco, Sucre e Lima. Não se pode deixar de mencionar que no acervo do Museu Boulieu há esculturas de extrema delicadeza da Escola Quitenha, de Quito, que, vale dizer, contrastam com o vigor e a força dos Profetas de Aleijadinho, em Congonhas.

Este acervo sacro está em consonância com a aura mística e artística de Ouro Preto, rica em construções eclesiásticas promovidas pelos homens da terra, membros das ordens terceiras. Artistas, artesãos e douradores elaboraram altares, santos e pinturas para os espaços sagrados. Hoje em museus – do Oratório, Aleijadinho, da Prata (na Igreja do Pilar), da Inconfidência e Boulieu –, os objetos sagrados passam a ser estudados sob o prisma científico, racional, sem, porém, perder sua aura mística e emocional – fim para o qual foram feitos.

É assim que o Museu Boulieu cumpre com brilho seu papel de conservação e guarda cultural, por meio de um acervo religioso e de expressão viva da cultura das Américas. Ao fazê-lo, explicita sua função de aproximar tanto os coloniais reinos ibéricos quanto as cidades contemporaneamente aclamadas como Patrimônio da Humanidade.

Foto
Nelson Kon

Acervo
Instituto Pedra

Photo
Nelson Kon

Collection
Instituto Pedra



MARFINS DA ÁSIA

O período das grandes descobertas por Portugal e Espanha, no final do século XV, levou o papa Alexandre VI, em 1493, a dividir o globo terrestre em duas partes – garantindo que todas as terras que estivessem em uma linha de 100 léguas a oeste e sul das ilhas de Cabo Verde, no Atlântico, fossem pertencentes aos espanhóis, e aquelas a leste, aos portugueses. Em 1494, na cidade espanhola de Tordesilhas, os lusos conseguiram, por meio do Tratado de Tordesilhas, ampliar essa linha imaginária para oeste, o que possibilitou a Vasco da Gama contornar a costa africana e chegar a Calcutá e às terras da Índia pelo Oceano Índico, em 1498, e ao Brasil pelo Oceano Atlântico, em 1500. A Espanha, por sua vez, chegaria ao Oriente pelo caminho inverso, pois, mesmo com a posse das terras do Novo Mundo, suas naus tiveram que realizar uma grande viagem de circum-navegação, com Fernão de Magalhães (1522) navegando pelos oceanos Atlântico e Pacífico, para então aportar na Ásia.

Esses fatos marcaram o início da Era Moderna e o nascimento de dois grandes impérios, o espanhol e o português, que durariam quase cinco séculos, com suas possessões em todas as terras americanas e partes da África e da Ásia, nascendo, assim, um comércio global com motivações financeiras – exploração das especiarias – e desejo de bens exóticos – porcelanas e tecidos, como a seda. Os conquistadores portugueses estabeleceram-se em portos da China (*Cathai*) e do Japão (*Cipango*), e os espanhóis, nas ilhas Molucas e Filipinas, na capital Manila. Entre os artigos refinados, o marfim foi cobiçado por estar ligado às culturas ancestrais na África e na Ásia, e por ser raro na Europa. Sua plasticidade e efeito visual, apresentados na execução de obras de grande expressividade com essas presas dos mamíferos, o colocaram na rota de comércio, artigo exótico a figurar nos gabinetes de curiosidades dos artistas e da realeza europeia. O comércio do marfim pelos espanhóis era feito via Acapulco, cidade mexicana que recebia uma vez por ano os carregamentos do galeão *Manila*, com pérolas e marfins, entre outros materiais, que foram utilizados na confecção de objetos litúrgicos.

Além dos interesses comerciais dos novos impérios colonialistas, havia o de expandir o cristianismo por meio da evangelização e da catequese. O rei D. João III

As ordens religiosas importavam imagens europeias para servir de modelo para os hábeis artesãos locais, conhecedores ancestrais da feitura de esculturas em marfim. Em razão da necessidade de abastecer as igrejas e capelas locais, o clero concordou inicialmente com as adaptações realizadas pelos artesãos em suas obras com base nos modelos por ele apresentados. O marfim logo foi substituindo o mármore europeu, com obras refinadas que passaram a ser apreciadas na Europa, gerando admiração pela sofisticação dos resultados conseguidos nos relevos e nas esculturas.

Foto
Nelson Kon

Acervo
Instituto Pedra

Photo
Nelson Kon

Collection
Instituto Pedra



solicitou ao fundador da Companhia de Jesus, Inácio de Loyola, que um de seus padres fosse evangelizar o Oriente. Francisco Xavier foi o escolhido e, em 1549, estava em Kagoshima, no Japão. Nesse mesmo ano, estabelecia-se a capital colonial lusa em Salvador, na Bahia, com a vinda de uma comitiva de jesuítas encarregados de catequizar os nativos. Esses religiosos auxiliaram na expansão do império português, na política chamada de “trono e altar”, em que, entre outras benesses, os reis ibéricos eram também chefes da Igreja, por meio da Lei do Padroado. A evangelização ganhou aliados de outras ordens religiosas, como os agostinianos nas Ilhas Filipinas, além dos franciscanos, dominicanos e carmelitas. No Brasil, essas ordens aportaram durante o período da União da Espanha e de Portugal (1580-1640).

Foi intenso o intercâmbio das obras religiosas como suporte didático para a evangelização, visando abastecer as igrejas e buscando a compreensão dos mistérios da fé, abstratos, porém materializados em esculturas e imagens pintadas. As ordens religiosas importavam imagens europeias para servir de modelo para os hábeis artesãos locais, conhecedores ancestrais da feitura de esculturas em marfim. Em razão da necessidade de abastecer as igrejas e capelas locais, o clero concordou inicialmente com as adaptações realizadas pelos artesãos em suas obras com base nos modelos por ele apresentados. O marfim logo foi substituindo o mármore europeu, com obras refinadas que passaram a ser apreciadas na Europa, gerando admiração pela sofisticação dos resultados conseguidos nos relevos e nas esculturas. Tais obras eram por vezes exibidas no Velho Continente como prova do êxito de suas ações na evangelização das terras orientais, justificando as posses que lhes foram outorgadas pela Igreja.

Com a Reforma Protestante (1517) e a não concordância com a divisão das terras entre os ibéricos, os reis da França e da Inglaterra, bem como os governantes dos Países Baixos, passaram a investir contra as terras americanas, e os holandeses iniciaram comércio no Oriente, seguidos pelos ingleses. **O perigo de expansão do protestantismo e de outras vertentes, como o calvinismo e o anglicanismo, ocasionou a Contrarreforma, com o Concílio de Trento, que em 1563 editou normas para o uso geral das imagens.** Temeroso de que em terras distantes reminiscências de idolatria fossem associadas às imagens evangelizadoras, o clero supervisionou sua feitura. Em Goa, foi instalado um Tribunal da Inquisição, severo nas regras contra os antigos cultos às divindades hindus. Na América espanhola, foram banidas as esculturas que apresentassem quaisquer menções aos antigos deuses pré-colombianos. No Brasil, a maioria das primeiras imagens era importada de Portugal ou executada em barro pelos artistas das ordens religiosas.

As caravelas que circulavam na costa africana comercializavam o marfim luso-africano, o qual, por meio da circulação no Atlântico, logo chegava a Portugal e ao Brasil, que estava nessa rota marítima. As peças, feitas em especial em Goa, também circulavam entre Salvador e Lisboa, com a facilidade devida ao peso e ao tamanho, tão diversos dos das esculturas de mármore ou madeira – que sofriam restrições para ser transportadas nas naus. As imagens, necessárias para assegurar a difusão da fé para os iletrados, eram escassas, e os poucos modelos escultóricos eram ainda mais raros e foram substituídos por gravuras.

Essa maneira possibilitou criativas adaptações feitas pelos artistas locais, do bidimensional da gravura para o tridimensional das esculturas. **Os bispos eram responsáveis pela divulgação do decreto do Concílio Tridentino: “Os bispos deverão cuidadosamente ensinar isto – que por meio das histórias dos mistérios de nossa redenção, retratados por pinturas ou outras representações, as pessoas são instruídas e confirmadas em [no hábito de] lembrar e continuamente refletir sobre os pontos da fé”** (MARCOS, 2013, p. 87).

Em 1590, o primeiro bispo de Manila, Domingo de Salazar, escrevia para Felipe II da Espanha sobre essa escassez de imagens. Enquanto isso, também descrevia a grande habilidade dos *sangleyes* – como eram chamados os residentes chineses na capital filipina:

“Eles são tão habilidosos e engenhosos que apenas ao ver uma peça original manufaturada na Espanha rapidamente fazem a sua... e algumas das imagens do Menino Jesus que eu vi esculpidas em marfim, não poderiam ser mais perfeitamente executadas. Isso fornece imagens às igrejas que tanto estavam em falta, e, devido ao grande talento que eles mostram na reprodução de imagens que chegam da Espanha, é do meu entendimento que logo não haverá necessidade daquelas produzidas em Flandres” (MARCOS, 2013, p. 87).

Nota-se que a habilidade dos artesãos locais foi impulsionada pela relativa facilidade de comercializar o marfim para uma produção maior de imagens, que logo concorreria com aquelas da colônia portuguesa de Goa, obrigando as autoridades a controlar a entrada dessas imagens indo-portuguesas nas Filipinas. Também houve controle por parte das autoridades eclesiásticas filipinas sobre o fabrico das imagens religiosas. Os artesãos não assinavam as peças e seus nomes se perderam, com raras exceções produzidas pela escola do Ceilão Português, estabelecida no atual Sri Lanka.

Bibliografia

MARCOS, Margarita M. Estella. The Indo-Portuguese and Hispano-Philippine Schools of Ivory Sculpture. *In*: STRATTON-PRUITT, Suzanne. *Journeys to New Worlds: Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection*. Philadelphia: Yale University Press, 2013.

TAVARES, Célia Cristina da Silva. Gentilíssimos assimilados: a influência hindu nas representações de imagens católicas em Goa do século XVII. *Diálogos*, v. 18, n. 2, p. 553-570, 28 out. 2016. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/34012/0>. Acesso em: 8 dez. 2020.

Santa Parentela,
séc. XVIII
Goa, Índia
Escultura em marfim

Holy Kinship,
18th century
Goa, India
Sculpture in ivory



IMAGENS DE MARFIM NO BRASIL

As primeiras peças de marfim vindas das Índias aportaram na Bahia no início do século XVII, sendo logo apreciadas tanto pelo exotismo da materialidade como pelo valor comercial e de ostentação de riqueza pelas famílias abastadas. O beneditino Frei Agostinho da Piedade (?-1661) esculpiu em barro um Menino Jesus, sentado sobre um coração, com características orientais dos pequenos budas.

As imagens baianas, feitas em argila e madeira, exibiam policromia exuberante. As importadas, de marfim, eram colocadas nos oratórios. Nos conventos femininos baianos, o Bom Pastor ganhou destaque com roupas e flores em imagens abrigadas em redomas de vidros.

Comerciantes do Recôncavo Baiano se instalaram em Goa vendendo tabaco, o que facilitou a entrada das esculturas goesas, logo chegando a Pernambuco e ao Rio de Janeiro. Em Minas Gerais, no início do século XVIII, as igrejas de Sabará, especialmente a Capela de Nossa Senhora do Ó, receberam pinturas com motivos orientais, denominadas chinesices.

Bibliografia

LÚZIO, Jorge. A circulação das esculturas de marfim no espaço colonial brasileiro. In: LÚZIO, Jorge; COUTINHO, Maria Inês Lopes. *Sagrado marfim*: o avesso do avesso. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2018. p. 61-68.



São Vicente Ferrer,
séc. XVIII
Índia
Escultura em marfim e prata

Saint Vincent Ferrer,
18th century
India
Sculpture in ivory and silver

Imaculada Conceição,
séc. XVIII
Índia
Escultura em madeira policromada

Immaculate Conception,
18th century
India
Sculpture in polychromed wood



CRISTIANISMO NA ÍNDIA GOA

São Tomé é considerado o apóstolo evangelizador da Índia, tanto que os convertidos são chamados de cristãos de São Tomé. Isso ocorreu ainda em 52 d.C. A primeira migração de judeo-cristãos babilônicos foi incentivada por Tomé de Cana, no século VI, e a segunda, já no século IX, por dois bispos de Sapor e Prot, gerando os cristãos sírios ou, ainda, *nambudiris*, *nairs*, *knanayas*, malabares e dravidianos (ou drávidas, do sul da Índia), entre outros. Em 1498 os portugueses levaram para a costa sul da Índia, em Goa, as ordens religiosas dos franciscanos, agostinianos e dominicanos. Cinquenta anos depois, os jesuítas, entre eles São Francisco Xavier, o Apóstolo do Oriente, expandiram o cristianismo para o Sri Lanka e o Japão, a partir de Nagasaki. Os espanhóis, com os mesmos religiosos, foram para as Ilhas Filipinas.

BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES. *Cristianismo na Índia*: os cristãos de São Tomé, sua constituição, suas tradições e suas práticas religiosas. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF_7564a2e9be6e6356aa1ff80bf65c2653. Acesso em: 5 nov. 2020.

MASSI, Martins Giuliano. *Cristianismo na Índia*: os cristãos de São Tomé, sua constituição, suas tradições e suas práticas religiosas. 2016. Dissertação (Ciência da Religião) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF_7564a2e9be6e6356aa1ff80bf65c2653. Acesso em: 8 dez. 2020.



Busto relicário,
séc. XVII
Índia
Escultura em madeira

Reliquary bust,
17th century
India
Sculpture in wood

Relicário,
séc. XVIII
Filipinas
Prata dourada

Reliquary,
18th century
Phillipines
Gilded silver



CRISTIANISMO NA CHINA MACAU

Nestório, bispo de Constantinopla, foi o primeiro a levar o cristianismo até a capital da China, Tang, em 635, percorrendo a Rota da Seda. Lá, os primeiros cristãos eram chamados de nestorianos. Durante a dinastia Tang, foram construídos mosteiros para eles, mas em 845 foram dizimados. O cristianismo retornou na dinastia mongólica, no século XIII, quando também foi aceito o budismo. Os franciscanos, com o apoio da dinastia Yuan, tentaram cristianizar a China, mas fracassaram. Os jesuítas chegaram em 1583, no final da dinastia Ming, à possessão portuguesa de Macau; o padre Matteo Ricci estudou a língua chinesa, os escritos budistas e confucionistas e conseguiu estabelecer-se na capital Pequim. Sua proposta de evangelização era de aculturação e adaptação dos ensinamentos católicos à luz das normas e tradições chinesas, estratégia essa que fracassou diante das regras de Roma. Em 1759, a Companhia de Jesus foi extinta e todos os jesuítas se retiraram do Oriente, como em tantas partes do mundo.

Bibliografia

POCESKI, Mario. *Introdução às religiões chinesas*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 272-283.

Nossa Senhora do Rosário, séc. XVIII, Goa, escultura em marfim

A refinada escultura em marfim amarelado tem a elegância de uma matrona romana, pela espessa cabeleira em rolos e madeixas que enveredam sobre a manga comprida da túnica. Do gesto delicado dos dedos se desprendem as contas do rosário, enquanto a mão esquerda segura o Menino Jesus. A criança, de rosto arredondado e gorducho, segura o globo terrestre com a mão esquerda e faz sinal de bênção com a direita. A inclinação do marfim possibilitou o suave movimento que nasce dos pés, sobre a túnica em forma de canudo, e ganha graça e movimentação no repuxado da veste. Toda a bainha da túnica é serrilhada, assim como a borda do manto sobre a cabeça. A face posterior segue o ritmo dos caimentos dos mantos em dobras em “S”, e a longa cabeleira alonga-se pelas costas, surgindo do véu que cobre a cabeça.



Nossa Senhora do Rosário, séc. XVIII, s.l., escultura em madeira policromada

Esta imagem de Nossa Senhora do Rosário em madeira policromada segue a iconografia ocidental divulgada pela Ordem dos Predicantes, chamados popularmente de padres dominicanos. Sua aparição se deu ao santo fundador, São Domingos de Gusmão, em 1214. Entre os milagres pela devoção do rosário, destaca-se a vitória dos cristãos sobre os otomanos na Batalha de Lepanto, em 1571, quando havia o perigo de os muçulmanos penetrarem no território europeu cristão. Também os portugueses têm grande apreço por essa devoção, pois, na Batalha de Alcácer-Quibir, no Golfo da Guiné, na África, em 1513, os lusos venceram os muçulmanos juntamente com africanos invocando a proteção da Virgem do Rosário. Desde então, o culto foi difundido entre os negros escravos, tanto em Portugal como no Brasil.

Nossa Senhora do Rosário é invocada tanto pelos navegadores como pelos mercadores, lembrança da época das cruzadas que continuou no período das grandes navegações para o Oriente. Em carta a D. João III datada de 1548, os membros da Confraria de Nossa Senhora do Rosário solicitaram a construção de uma igreja no lugar onde os portugueses haviam conquistado a cidade de Goa Velha, ou Pangim. Anos antes, porém, já tinham eles construído uma igreja, ainda existente, com aspecto de uma fortaleza (1543-1547).

Nesta obra, a Virgem está posicionada de maneira rígida, posição frontal, sobre uma peanha com rolos de nuvens e três cabeças de anjinhos de gola. O crescente lunar ampara as bordas da túnica vermelha, e um tecido azul-esverdeado cai de sua cintura. O manto esvoaçante amplia a figura mariana, que sustenta em seu braço esquerdo o Menino de formas roliças. Em sua mão esquerda, segura o globo terrestre; a direita o auxilia a segurar o longo rosário que passa por essa mão materna. A espessa cabeleira de Maria cai em madeixas ondulantes.

Bibliografia

IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO (GOA VELHA). In: WIKIPEDIA. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Ros%C3%A1rio_\(Goa_Velha\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Ros%C3%A1rio_(Goa_Velha)).

MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 429-435.



Nossa Senhora, séc. XIX, Filipinas, baixo relevo em madeira policromada

Este relevo mostra a Virgem Maria com rico manto que torna sua imagem triangular, ocultando todo o corpo – escultura – e privilegiando a indumentária que lhe era oferecida, juntamente com preciosos tesouros, em colares, brincos e pérolas. Assim também ocorreu na região do lago Titicaca, com as esculturas da Virgem recoberta por tecidos adamascados, seguindo o exemplo da Virgem das Candeias.

Esta imagem, com os atributos da Imaculada Conceição – o crescente aos seus pés e o rosto do anjinho –, nos permite apontar para um leque de invocações; coroada, já está assunta aos céus. A ausência do Menino Jesus e de outro atributo qualquer em suas mãos indica que mais de uma gravura lhe serviram de referencial.

O artesão seguiu fielmente os desenhos dos tecidos adamascados, encantou-se com a longa cabeleira da Virgem e deixou sua marca no penteado do anjinho, ao colocar a *urna* – o coque oriental - em sua frente. Suas faces são delineadas com os olhos expressivos, com as pupilas saltadas. A policromia acobreada e dourada permite cogitar ter sido o modelo de referência uma medalha.

Bibliografia

MARCOS, Margarita M. Estella. The Indo-Portuguese and Hispano-Philippine Schools of Ivory Sculpture. *In: Journey to New Worlds*. Spanish and Portuguese Art in the Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2013. p. 86-94. Tradução livre de Laura Carneiro.

As gravuras eram os referenciais para que os artesãos executassem as obras, tanto em relevos quanto esculpidas. As pequenas imagens circulavam entre as possessões por meio dos religiosos, que as utilizavam para a evangelização. Graças à habilidade dos artesãos, as imagens se popularizaram, chegando a ser comercializadas como raridades, muitas vezes em razão dos materiais empregados.

As imagens de Maria estão entre os mais belos trabalhos dos escultores hispano-filipinos; os exemplos mais antigos pertencem ao pequeno grupo chamado de sino-hispânico, o qual funde inspirações claramente espanholas – como as encontradas em relevos mostrando vestes maiores na face posterior da figura – com a influência chinesa, que incorpora elementos Bodhisattva Guanyin. Uma figura requintada de Nossa Senhora de Bonsucesso foi enviada em 1617 para Ciudad Rodrigo, na Espanha, e suas feições nos permitem definir uma proveniência filipina para figuras similares. Outro grupo de imagens da Virgem Maria foi inspirado diretamente em modelos escultóricos de Sevilha – Nossa Senhora de Guadalupe, assim como imagens de Maria decoradas com vestes opulentas (MARCOS, 2013).

Bibliografia

MARCOS, Margarita M. Estella. The Indo-Portuguese and Hispano-Philippine Schools of Ivory Sculpture. *In: Journey to New Worlds*. Spanish and Portuguese Art in the Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2013. p. 86-94. Tradução livre de Laura Carneiro.



Nossa Senhora do Mar, séc. XVII, Índia, escultura em madeira policromada

Esta imagem está sobre um globo, visto pela parte posterior. Na face frontal, seu nome, S. DOMAR (Senhora do Mar), está inscrito sobre base de linhas curvas, das quais nasce a peanha com duas faces delimitadas por ornamentos florais. Na parte posterior, sobre linhas ondulantes, está uma semiesfera, lisa – o globo terrestre –, e, na face frontal, o nome da invocação da imagem. Sobre a inscrição crescem ondas referentes às tempestades marinhas. Sua inclinação dever-se-ia aos atributos (faltantes): na mão esquerda, uma caravela; na direita, o Menino Jesus. A brisa marinha movimentava suas vestes com suaves curvas. Sua face, em marfim, está emoldurada por longas madeixas. Os olhos estão abertos, atentos, a proteger a caravela e seus navegantes.

Nossa Senhora do Mar é uma tradição medieval, oriunda da invocação da ladainha de Nossa Senhora como *Stella Maris*. Nos séculos XII e XIII, quando as cruzadas navegavam pelo mar Mediterrâneo, invocavam Nossa Senhora do Mar para chegar até Jerusalém a fim de libertar a Terra Santa do domínio dos mouros. Em 1329, em Barcelona, uma igreja para Santa María del Mar foi construída pela guilda da Ribeira, erigida em estilo gótico, graças à mão de obra dos estivadores e ao suporte dos burgueses comerciantes de tecidos.

Ainda da Espanha, Cristóvão Colombo sai do porto de Palos de la Frontera para a viagem que descobriria a América, na nau Santa Maria. Na esquadra de Vasco da Gama, para sua viagem pela costa africana até as Índias (1497-1499), os nomes das naus evocavam os anjos Gabriel (aquele que julgará no Juízo Final) e Rafael (aquele que protege as viagens dos homens) e, entre outras, Santa Helena (aquela que encontrara a cruz de Cristo). Da mesma forma, Cabral viajou sob proteção de Nossa Senhora da Esperança. As preces aos seres celestes para a proteção nas longas travessias por mares incógnitos mostram o espírito do tempo, da relação entre ciência e religião, além dos poderes do Estado e da Igreja.

Sob esse amparo da *Stella Maris*, nasceram as invocações de Nossa Senhora do Mar, *Maria del Mar*, Estrela do Mar e a mais popular, dos Navegantes. A iconografia é variável, em geral com os atributos da caravela em uma das mãos e, na outra, o Menino Jesus. As variantes são as posições das naus, atacadas por serpentes ou monstros marinhos a seus pés ou seguras em uma das mãos. O Menino Jesus, no braço direito, pode estar com mãos postas, com uma âncora, um globo ou abençoando. Por vezes está coroada com coroa, estrelas ou apenas com véu esvoaçante.

Bibliografia

OSWALD, Maria Cristina. Marfins: formas técnicas com especial incidência na imaginária indo-portuguesa. *In: Oceanos*. Indo-portuguesmente. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, n. 19/20, p. 66.

TIRAPELI, Percival. Nossa Senhora dos Navegantes. In: LÚZIO, Jorge; COUTINHO, Maria Inês Lopes (org.). *Sagrado marfim*. O avesso do avesso. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2018. p. 79-80.



São Francisco Xavier, séc. XVIII, Filipinas, escultura em madeira policromada

Nesta escultura de cabeça arredondada, chama atenção a cabeleira encaracolada que circunda toda a face contraída, de olhos desproporcionais, nariz avantajado e boca inexpressiva, fechada e destacada pelo bigode e pela barba, que termina bipartida no queixo. As orelhas são grandes, e o crânio cortado poderia ter recebido algum adorno de metal. Na frente, o cabelo termina em duas espirais, chamadas de *urna*, comuns nas esculturas do Ceilão, da Índia e das Filipinas.

Membro de uma família senhoril do reino de Navarra, na Espanha, São Francisco Xavier nasceu em 1506. Estudou humanidades em Pamplona e teologia em Paris, onde conheceu Inácio de Loyola. Com mais cinco estudantes, fundou, em 1534, a Companhia de Jesus. Em 1539, o rei D. João III pediu aos jesuítas que fossem evangelizar as possessões portuguesas no Oriente, e o escolhido foi Francisco Xavier. Passou por Moçambique, instalou-se em Goa, na Índia, e de lá fez pregações em Málaca, Ceilão e Ilhas Molucas. Em 1549, foi até o Japão, onde converteu alguns samurais. Em 1552, iniciou viagem à China, onde governava a dinastia Ming, mas logo caiu enfermo, sem poder converter os governantes. Lá morreu naquele mesmo ano. Foi aclamado como Apóstolo do Oriente. Seu túmulo está na Basílica Bom Jesus, em Goa Velha, na Índia.

Sua iconografia foi divulgada em pinturas de artistas portugueses, em especial uma série de 20 quadros existentes na sacristia da Igreja de São Roque, em Lisboa, obra de André Reinoso. Entre as cenas de destaque estão: o batismo de nativos, acalmando o mar com um crucifixo, o crucifixo encontrado por um caranguejo, ressuscitando um homem. Seus atributos são o caranguejo com o crucifixo, o coração inflamado, o livro de suas pregações, uma caveira e um edifício de missão. Também aparece ao lado de Santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus.

Bibliografia

RÉAU, Louis. Francisco Javier. *In*: RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1, p. 569-572.

SOUSA, Maria da Conceição Borges. Christian Sculpture from Goa and Sri Lanka. *In*: CHONG, Alan (ed.). *Christianity in Asia*. Sacred art and visual splendor. Singapore: Asian Civilisations Museum, 2016. p. 107.



Nossa Senhora do Rosário,
séc. XVIII
Portugal
Escultura em madeira policromada

Our Lady of the Rosary,
18th century
Portugal
Sculpture in polychromed wood



Menino Jesus, o Bom Pastor,
séc. XVII
Goa, Índia
Escultura em marfim

Child Jesus, the Good Shepherd,
17th century
Goa, India
Sculpture in ivory



Nossa Senhora da Piedade,
séc. XVIII
Ásia
Escultura em madeira policromada

Our Lady of Piety,
18th century
Asia
Sculpture in polychromed wood



Bibliografia geral - Ásia e Marfins

AZEVEDO, Carlos. *A arte cristã na Índia portuguesa*. Lisboa: [s. n.], 1969.

BAILEY, Gauvin Alexander. *Art of Colonial Latin America*. New York: Phaidon Press Limited, 2006.

CHONG, Alan. Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries. *In: CHONG, Alan (ed.). Christianity in Asia*. Sacred art and visual splendor. Singapore: Asian Civilisations Museum, 2016.

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018.

LÚZIO, Jorge. A circulação das esculturas de marfim no espaço colonial brasileiro. *In: Sagrado marfim*. O avesso do avesso. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2018.

MARCOS, Margarita M. Estella. The Indo-Portuguese and Hispano-Philippine Schools of Ivory Sculpture. *In: Journey to New Worlds*. Spanish and Portuguese Art in the Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2013.

OSSWALD, Maria Cristina. Marfins: formas técnicas com especial incidência na imaginária indo-portuguesa. *In: Oceanos*. Indo-portuguesmente. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, n. 19/20.

POCESKI, Mario. *Introdução às religiões chinesas*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

RÉAU, Louis. Francisco Javier. *In: RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. 6 v.

SANTOS, Lucila Morais. *A sagração do marfim*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2002, não paginado.

SOUSA, Maria da Conceição Borges. Christian Sculpture from Goa and Sri Lanka. *In: CHONG, Alan (ed.). Christianity in Asia*. Sacred art and visual splendor. Singapore: Asian Civilisations Museum, 2016.

TIRAPELI, Percival. Nossa Senhora dos Navegantes. *In: LÚZIO, Jorge; COUTINHO, Maria Inês Lopes (org.). Sagrado marfim*. O avesso do avesso. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2018.

Dicionários

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figura, cores, números. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1990.

GUEDES, Natalia Correia. *Thesaurus – vocabulário de objetos do culto católico*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 2004.

Bibliografia digital

BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES. *Cristianismo na Índia*. Disponível em: https://bdt.d.ibt.br/vufind/Record/UFJF_.

IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO (GOA VELHA). *In: WIKIPEDIA*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Ros%C3%A1rio_\(Goa_Velha\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Ros%C3%A1rio_(Goa_Velha)).

TAVARES, Célia. Gentilismos assimilados: a influência hindu nas representações de imagens católicas em Goa do século XVII. *Diálogos*: revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, v. 18, n. 2, maio-ago. 2014, p. 553-570. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3055/305532629003.pdf>.

São Francisco de Assis,
séc. XVII
Índia

Escultura em madeira
policromada e marfim

Saint Francis of Assisi,
17th century
India
Sculpture in polychromed wood and ivory



América Latina

Prataria



Comércio da prata

A mina de prata do Cerro Rico de Potosí foi descoberta em 1545 pelo indígena Hualpa e, em 1611, já se tornara a mais importante do mundo. A descoberta de minas de mercúrio em Huancavelica, no ano de 1564, possibilitou o processo de refino mais econômico e de melhor qualidade. O auge da mineração foi em 1640, enriquecendo ainda mais o império no chamado Século de Ouro Espanhol. A prata era rara na Europa quando passou a ser exportada para a Espanha desde os portos no Caribe, como Cartagena das Índias, na Colômbia, e Havana, em Cuba. Foram criadas as rotas da prata, de Potosí até Cartagena das Índias para o norte, passando por Sucre, La Paz, Cusco, Lima, Quito e Bogotá. Ao sul, até Assunção e Buenos Aires, estando no caminho Córdoba e, pelo antigo caminho do Peabiru, até São Paulo e São Vicente. No Pacífico, os galeões comercializavam com a China e nas possessões espanholas das Ilhas Filipinas. As ordens religiosas tiveram papel importante nesses intercâmbios, em especial os jesuítas, nas missões paraguaias e bolivianas.

A prata era exportada por meio de lingotes ou moedas. No século XVII, Potosí tinha cerca de 160 mil habitantes, mais que a capital espanhola, Madri, tornando-se a maior cidade do hemisfério ocidental. **Os encomenderos, capatazes que arregimentavam os indígenas para trabalharem durante seis meses nas minas como tributo real, no sistema de encomiendas, alojavam as tribos em diversas paróquias para melhor controle. Foram construídas igrejas em Potosí para cada etnia diferente, hoje constituindo um dos maiores conjuntos de patrimônios religiosos das Américas.**

Porta-paz,
s.d.
América Latina
Prata

Pace,
n.d.
Latin America
Silver



Foram criadas as rotas da prata, de Potosí até Cartagena das Índias para o norte, passando por Sucre, La Paz, Cusco, Lima, Quito e Bogotá. Ao sul, até Assunção e Buenos Aires, estando no caminho Córdoba e, pelo antigo caminho do Peabiru, até São Paulo e São Vicente. No Pacífico, os galeões comercializavam com a China e nas possessões espanholas das Ilhas Filipinas.

Foto
Nelson Kon

Acervo
Instituto Pedra

Photo
Nelson Kon

Collection
Instituto Pedra



Os primeiros *plateros* – artesãos da prata

Os *plateros* – artesãos da prata – estabeleciam-se em irmandades ou antigas guildas, à maneira medieval, sob a proteção de Santo Elói. Na capital do vice-reinado do Peru, Lima, os primeiros *plateros* já estavam ativos desde 1535 e, em Assunção, no Paraguai, desde 1541. A primeira guilda constituiu-se em Lima e data de 1549. No Brasil, José Gisella Valladares (1968, p. 25) aponta que, em Salvador, o padre jesuíta Antônio Basquez foi descrito como artesão da prata na Bahia. No Recife, há notícias de três judeus novos lá atuantes durante a ocupação holandesa (1630-1654). Em Minas Gerais, Jean Delane atuou no século XVIII (BARDI, 1979, p. 46).

Os padres franciscanos e jesuítas foram os primeiros artesãos nas missões, regiões afastadas das cidades em que os ourives provinham em especial de Sevilha e Andaluzia. Antes da chegada dos espanhóis, os indígenas nativos dos Andes já dominavam as fundições de ouro e prata havia mais de 3 mil anos, utilizando as técnicas de ligas compatíveis para evitar oxidação. Os indígenas foram proibidos de continuar a trabalhar no Peru logo depois da conquista e de se tornarem mestres. Em 1570, foi-lhes permitido trabalhar em suas oficinas, porém sob a supervisão da guilda dos artesãos europeus, interessados em abastecer os colonizadores, ávidos por explorar as riquezas minerais e adquirir artigos de luxo condizentes com suas riquezas e posição social (BARQUIST, 2013, p. 147).

O conquistador impunha a lei segundo as diretrizes da realeza desde as cortes ibéricas, porém, para o convívio em terras tão distantes e inóspitas, os colonizadores dependiam dos nativos e de seus costumes para a sobrevivência e o cumprimento da lei. Portanto, era inevitável a *crioulização* em várias esferas da sociedade e nos objetos por eles utilizados, como as cuias e bombas para consumir mate. Os objetos europeus diferenciavam-se daqueles indígenas e, no processo de feitura, mesclaram-se, em especial os ornamentos. A esse intercâmbio, visível nos objetos de prata, que procuravam imitar os modelos europeus, foram adicionados elementos da cultura dos dominados. A Igreja chegou a proibir os objetos em que houvesse quaisquer ornamentos alusivos à idolatria. A persistência de certos motivos zoomorfos – aves – e fitomorfos – flores e vegetais – nos ornamentos é uma resposta de uma cultura dominada à dominante, segundo George Kubler.

Os motivos indígenas continuaram a ser reproduzidos, em razão de suas adaptações aos modelos oriundos da Europa. No Brasil, com uma cultura imagética indígena mais escassa, os artesãos foram fiéis aos modelos europeus. Há raras exceções, como na feitura de amuletos e balangandãs, consequência tanto do gosto do cliente quanto da herança dos artesãos africanos (BARQUIST, 2013, p. 153).

Bibliografia

BARQUIST, David L. From the Andes to the Amazon: silver in Colonial South America. *In*: STRATTON–PRUITT, Suzanne. *Journeys to New Worlds: Spanish and Portuguese Colonial Art* in the Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Yale University Press, 2013. p. 146-155.

MESA, José. *Museo Catedralicio de Arte Religioso*. Santa Cruz de la Sierra: Industrias Gráficas Sirena, 1983. p. 65-125.

Antes da chegada dos espanhóis, os indígenas nativos dos Andes já dominavam as fundições de ouro e prata havia mais de 3 mil anos, utilizando as técnicas de ligas compatíveis para evitar oxidação. Os indígenas foram proibidos de continuar a trabalhar no Peru logo depois da conquista e de se tornarem mestres. Em 1570, foi lhes permitido trabalhar em suas oficinas, porém sob a supervisão da guilda dos artesãos europeus

Palma de altar,
s.d.
Minas Gerais, Brasil
Prata e pedras semi-preciosas

Altar palm,
n.d.
Minas Gerais, Brazil
Silver and semi-precious gemstones



No Brasil, a prata, devido à sua escassez, foi metal cobiçado pelos ourives e prateiros, que a contrabandeavam ou importavam de Potosí, aqui chegando por meio dos *peruleiros*, via Buenos Aires, em forma de barras, lingotes e moedas. Em Salvador, na Sé Primacial, é o conjunto do altar da Capela do Santíssimo – frontal, sacrário e castiçais de banqueta – em prata, o mais digno de menção. O frontal, obra do ourives baiano João da Costa Campos, tem o coração transpassado, do qual partem raios ampliando a forma cortejada por laçarotes e grandes curvas em “S”, que atingem toda a peça até ecoar nos chanfrados laterais. Acima, o sacrário, obra de Joaquim Alberto da Conceição Matos, é composto de três faces, arrematado por cúpula e engalanado pelo sagrado coração com resplendor e cruz. Ambas as peças possuem o requinte do rococó; o sacrário, também a racionalidade neoclássica.

Ainda em Salvador, dois relicários evocam a plasticidade da prata: o de Santa Luzia, obra de frei Agostinho da Piedade (ca. 1630) e o de São Francisco Xavier. A santa tem a cabeça feita em chumbo, encarnada pelo frei, e o busto em prata cinzelada – o orifício oval no peito é rodeado por quatro pedras preciosas –, constituindo das peças mais antigas da imaginária brasileira em prata. Já o rosto de São Francisco Xavier é em madeira, e suas vestes retas, confirmadas pela estola, dividem a obra em três partes – frontal e única na posterior –, com requintados motivos fitomorfos formando arabescos. Dom Clemente da Silva-Nigra, em “Catálogo dos Abades”, do Mosteiro de São Bento, menciona o grande tesouro em prata e inclui nas descrições “uma capela de prata lisa, toda guarnecida de flores pendentes de ouro” (BARDI, 1979, p. 40).

No Rio de Janeiro, o ourives mineiro Mestre Valentim desenhou e Martinho Pereira de Brito executou, ambos pardos, dois lampadários para o Mosteiro de São Bento. O Museu de Arte Sacra de São Paulo possui completa coleção com dezenas de lampadários brasileiros e portugueses, além de tocheiros joaninos doados à antiga Sé. Em Minas Gerais, pertencente à Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, está íntegro o conjunto processional composto de tocheiros, cruzes e varas, além dos adornos das imagens, como coroas e resplendores. No Museu de Arte Sacra de Aquiraz, no Ceará, encontra-se uma cruz processional em prata portuguesa do mais elevado requinte.

Bibliografia

BARDI. Pietro Maria. *Arte da prata no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil S/A, 1979.

BARQUIST, David L. From the Andes to the Amazon: silver in Colonial South America. *In*: STRATTON–PRUITT, Suzanne. *Journeys to New Worlds: Spanish and Portuguese Colonial Art* in the Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Yale University Press, 2013. p. 146-155.

VALLADARES, José Gisella. *Ourivesaria*. Rio de Janeiro: Editora de Ouro, 1968.

A arte sacra e a prataria

Os vasos sagrados de culto formam os tesouros de um templo e são intocáveis pelos leigos. Uma oferenda à divindade deve estar contida em belos objetos, elaborados com as matérias mais ricas da natureza – ouro, pedras preciosas – e as ligas feitas pelo engenho humano – esmaltes, vidraria –, enaltecidas pela simbologia da mente. A escassez do ouro na Europa e sua abundância nas Américas incentivaram seu uso simbólico nos retábulos, o que antes se restringia às pinturas dos trípticos e imagens, além dos objetos raros.

O espaço dourado bizantino dos mosaicos – o templo como imagem do paraíso –, simbolizando a presença de Deus, foi substituído por partes do templo com os retábulos dourados. O ouro (de 22 a 24 quilates), aclamado como o metal mais precioso, sempre esteve simbolicamente ligado ao divino, ao elemento ígneo, à virilidade e à perfeição – portanto, aos deuses. Sendo o ouro o reflexo da luz divina, só ele pode ter contato direto com as matérias, trigo e vinho, que serão transubstanciadas em corpo e sangue de Cristo. Daí os cálices poderem ser por fora de prata e por dentro dourados. A prata, por sua vez, está ligada à feminilidade, aos astros menores, como a Lua, à passividade e à frieza. Simbolicamente à lua-água, à alvura e à sabedoria divina. Ambos, ouro e prata, destituídos da mítica divina e da materialização estética, são metais que corrompem quando transformados em moeda.

A prata, simbólica e materialmente, não poderia deixar de ser mencionada como um meio de produzir os mais requintados objetos tanto para o uso cotidiano como para o culto. Se o ouro é apenas aplicado, a prata é empregada pela sua ductibilidade, adquirida por meio de ligas com outros metais, possibilitando ser modelada pela técnica denominada *repoussé* (repuxada). Todo aparato móvel de altares – castiçais, estante de missal, salvas, tocheiros, navetas, turíbulos, galhetas, bacia e gomil, ânforas, ampolas –, com funcionalidades específicas, é totalmente executado segundo as tendências estilísticas da época. As partes fixas, porém, se restringem aos sacrários e frontais e, ainda, aos surpreendentes carros de procissão, como aqueles da Catedral de Cusco e da Igreja do Salvador dos jesuítas em Sevilha. As maiores minas de prata foram as de Potosí, na Bolívia, e a de Zacatecas, no México.

As minas de ouro no vice-reinado da Espanha (México) estavam em Guanajuato; no vice-reinado do Peru, em grande parte do império inca, especialmente em Potosí; e no vice-reinado de Nova Granada, na Colômbia, também com as esmeraldas. No Brasil, o ouro estava na região de Ouro Preto, além dos diamantes em Diamantina. As pérolas e o marfim vinham das Ilhas Filipinas, no Oriente, e nas Américas entravam pelos portos de Acapulco, Cidade do Panamá e Lima. A chamada ourivesaria-maior é aquela direcionada para o culto religioso, como ostensórios, portas de sacrário, cálices, âmbulas, resplendores, coroas, relicários e bordados de paramentos.

O ouro (de 22 a 24 quilates), aclamado como o metal mais precioso, sempre esteve simbolicamente ligado ao divino, ao elemento ígneo, à virilidade e à perfeição – portanto, aos deuses. Sendo o ouro o reflexo da luz divina, só ele pode ter contato direto com as matérias, trigo e vinho, que serão transubstanciadas em corpo e sangue de Cristo. Daí os cálices poderem ser por fora de prata e por dentro dourados. A prata, por sua vez, está ligada à feminilidade, aos astros menores, como a Lua, à passividade e à frieza. Simbolicamente à lua água, à alvura e à sabedoria divina. Ambos, ouro e prata, destituídos da mítica divina e da materialização estética, são metais que corrompem quando transformados em moeda.

Potência,
s.d.
América Latina
Prata

Potency,
n.d.
Latin America
Silver



Sacrários e frontais de altares

Os metais preciosos, assim como as pedras – esmeraldas, diamantes, pérolas –, estão intimamente relacionados às coroas reais, bem como ao poder divino. Os sacrários elaborados em prata são feitos em partes, fundidos, e ganham uma volumetria arquitetônica inspirada no *tempietto* de Bramante executado em Roma, de forma circular com colunetas e cúpula. Se incrustados no móvel, são denominados sacrários expositórios; se em partes, a prata lavrada se estende para as laterais ou mesmo acima no arco da camarinha da Virgem, caso da Igreja de Ayo Ayo, na Bolívia (onde são placas aplicadas sobre a madeira). Anjos adoradores, cordeiros divinos e urnas eucarísticas podem completar a cenografia toda em prata. Nas portinholas, em geral são aplicadas pedras preciosas. Nas capelas do Santíssimo ou *Sagrario* (termo em espanhol), ganham status de arcos triunfais, caso da Catedral da Cidade da Guatemala. Na Colômbia, o frontal do altar na capela-mor da catedral é precioso trabalho em prata repuxada com motivos marianos (MARTÍN, 2007, p. 167).

Já o sacrário barroco mestiço da Catedral de Sucre, na Bolívia, foi executado em três partes para ser incrustado no corpo do retábulo. **A habilidade da mão indígena ao cinzelar os desenhos referenciais superou em muito o modelo europeu, com o cordeiro imolado sobre o livro do “Apocalipse” – com os sete selos a ser abertos.** No Equador, a prata foi também abundante, e a igreja conventual dos franciscanos tem um verdadeiro tesouro argênteo para os objetos sacros da capela-mor. Destaca-se de todo o conjunto o frontal da mesa do altar. As diversas placas repuxadas ganham volumetria, e na parte central as insígnias dos terceiros franciscanos – braços e mãos estigmatizados de São Francisco e Cristo – apresentam-se entre colunas torsas e infinidade de concheados.

Em 1682, frei Melendéz descreveu objetos de prata peruanos feitos tão solidamente que qualquer um deles pesa mais do que seis dos seus equivalentes, nas mesmas dimensões, trabalhados na Europa, onde a aparência era mais importante que o valor (BARQUIST, 2013, p. 152). Muitas das peças que estão em paróquias da Espanha foram doadas pelos colonizadores às suas vilas e cidades. Em 1574, o vice-rei Toledo ordenou que qualquer ornamento com simbolismo ambíguo fosse removido das igrejas e das casas, observando que “os índios também veneram determinados tipos de pássaros e animais e para esse fim os pintam e talham nas taças para eles beberem e fazem isto também em prata” (BARQUIST, 2013, p. 154).

A fusão entre tradições artísticas indígenas foi mais frequente fora das grandes cidades, em especial no Alto Peru, na Bolívia. O estilo mestiço ou provinciano chegou ao seu auge com o barroco e a popularidade do ornamento naturalístico, incluindo figuras indígenas e de animais. Tal fusão, nas missões, nos limites do império do atual Paraguai, foi também parte da ação jesuítica, mais sensível na acomodação das tradições visuais nativas como forma de conversão e catequização (BAILEY, 2006, p. 367). Além disso, as qualidades escultóricas da decoração barroca europeia conjugavam-se bem à tradição de trabalhar folhas de prata com ornamentos repuxados, praticada pelos artesãos de metal da pré-conquista andina.

Sacra,
s.d.
América Latina
Prata

Altar card,
n.d.
Latin America
Silver



A prata nas festas religiosas: andores, carros e ostensórios na procissão de Corpus Christi

Unindo a simbologia dos metais à das pedras preciosas estão as custódias monumentais ornadas de esmeraldas e diamantes, e as pérolas provenientes do Oriente. Essas peças são denominadas ourivesaria-joalheria. Com a doutrina contrarreformista, as igrejas passaram a contar com retábulos adequados para que os ostensórios e as custódias fossem expostos em local de destaque nos altares. Os jesuítas instituíram a devoção das Quarenta Horas com a adoração ao Santíssimo Sacramento; a procissão de Corpus Christi passou a ser a mais faustosa de todo o calendário litúrgico. Há relatos publicados de ruas inteiras pavimentadas com lingotes de prata para uma celebração de Corpus Christi em Potosí em 1650. Catedrais, matrizes e igrejas conventuais disputavam entre si os melhores ourives e prateiros para a execução de suntuosas custódias, como as de Quito, que mediam mais de 1 metro de altura e cujas infinitas pérolas chegavam a levar décadas para ser compradas no Oriente. Na Colômbia, não faltavam esmeraldas para os ostensórios, e esmalte – no qual se incrustavam pedras preciosas e pérolas (PROAÑO, 2015, p. 107-121). No Brasil, os diamantes encobriam o brilho do ouro no qual eram incrustados.

Nos conventos femininos do Equador, há verdadeiros tesouros artísticos da ourivesaria sob a forma de custódias, executados por renomados *plateros* denominados *maestros de mazonería*. São custódias portáteis ou de mão e outras processionais, em geral da tipologia solar, cujo esplendor se transforma em uma glória executada em escultura narrando fatos milagrosos de São Jacinto, dominicano nascido na Polônia (1185) com estudos em Cracóvia, Praga, Bolonha e Paris, ordenado em Roma por São Domingos de Gusmão. Levou o cristianismo à Europa Oriental fundando mosteiros em Praga, Moravia e Kiev. Morreu em Cracóvia, sua terra natal e cidade de que é patrono, em 1257.

Os carros e andores de procissões em prata formam uma tipologia à parte para os festejos eucarísticos e da Virgem. **Instituído o dia de Corpus Christi em 1264 pelo papa Urbano IV, a procissão tornou-se obrigatória após o Concílio de Trento (1563), celebrada com o fausto excessivo do Barroco, unindo em uma só festa os poderes divino e temporal, a religião do conquistador e as crenças do paganismo ancestral dos indígenas.** No Brasil, o imperador saía na procissão sob um pátio, até meados do século XIX.

Em Cusco, onde se realiza a mais célebre festa de Corpus Christi das Américas, o carro em prata sai pelas vias sacras da ancestralidade e cumpre a oficialidade da religião imposta, o cristianismo. Saiendo da catedral na Plaza de Armas, segue em direção às Mercês e, depois, até a praça de São Francisco, passando por Santa Clara, antigo templo das virgens do Sol, e retorna pela praça do Regocijo até novamente a catedral. A procissão caminha na antiga via sacra que cortava a cidade rumo à segunda praça inca, Cusipata, hoje em direção a Lima. No centro, perto dos jesuítas, está a via sacra que levava ao Coricancha, hoje convento de Santo Domingo (VIÑUALES, 2004, p. 28).

Essas procissões tinham como referencial aquelas de Sevilha, de onde tudo emanava nesta simbiose simbólica de conquistadores e conquistados, amalgamada pela incompreensão das rezas latinas entre murmúrios em idiomas nativos.

Com a doutrina contrarreformista, as igrejas passaram a contar com retábulos adequados para que os ostensórios e as custódias fossem expostos em local de destaque nos altares. Os jesuítas instituíram a devoção das Quarenta Horas com a adoração ao Santíssimo Sacramento; a procissão de Corpus Christi passou a ser a mais faustosa de todo o calendário litúrgico. Há relatos publicados de ruas inteiras pavimentadas com lingotes de prata para uma celebração de Corpus Christi em Potosí em 1650.

Bibliografia

BAILEY, Gauvin Alexander. *Art of Colonial Latin-America*. London: Phaidon Press Ltd., 2006.

BARQUIST, David L. From the Andes to the Amazon: silver in Colonial South America. *In*: STRATTON–PRUITT, Suzanne. *Journeys to New Worlds: Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection*. Philadelphia: Yale University Press, 2013. p. 146-155.

MARTIN, Cristina Esteras. Frontal de altar. *In*: RISHEL, Joseph J. (org). *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1493-1820*. Philadelphia: Fondo de Cultura Económica, 2007. p. 210-216.

POMMIER, Édouard. L'argent. *In*: POMMIER, Édouard (direction scientifique). *Brésil Baroque – entre ciel et terre*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères, 2000. p. 511-512.

PROAÑO, Nancy P. Morón. Nuevas propuestas de custodias quiteñas en el siglo XVIII. Obras del maestro Sebastián Vinuezain. *In*: TIRAPELI, Percival; PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos (org.). *Patrimônio sacro na América Latina: arquitetura, arte e cultura no século XIX*. São Paulo: Arte Integrada, 2015. 460 p. ISBN: 8564719096. p.107-121.

SIMARRO, Nuria Salazar. La plata como manifestación de la devoción en los recintos religiosos. *In*: ALARCÓN, Alma Montero (coord.). *Plata: forjando México*. México: Museo Nacional del Virreinato, 2011. p. 324-355.

VIÑUALES, Graciela María. *El espacio urbano en el Cuzco colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas*. Lima: Epigrafe Editores, 2004.

O ostensório, ou custódia, assim denominado na América espanhola, é objeto de culto que serve para colocar a hóstia consagrada para ser adorada. Costume dos jesuítas, o Santíssimo era exposto para adoração durante 40 horas seguidas. No altar, há um lugar próprio para colocar o ostensório, na parte central, acima do sacrário. Esse objeto é também levado pelo sacerdote na procissão de *Corpus Christi*, sob um pátio, ladeado pelas irmandades em procissão, sobre tapetes de flores e serragens coloridas.

Ostensório, s.d. América Latina Prata e cristal

Ostensorium, n.d. Latin America Silver and crystal



Ostensório, s.d., América Latina, prata e cristal

Este rico ostensório com base circular escalonada possui uma haste interna de sustentação, que se torna imperceptível, confundindo-se com os raios. Toda a base e o fuste são ricamente cinzelados com linhas curvas em “S” com folhas montantes. Na parte interna do viril – disco duplamente envidraçado – encontra-se a lúnula (pequena Lua, ou crescente eucarístico), para sustentar a hóstia consagrada. A tipologia deste ostensório é radiante, pois apresenta os raios surgindo doostiário – receptáculo circular. Aqui, a cruz ultrapassa os raios solares flamejantes e lanceolados, simbologia do triunfo sobre a morte, por meio da ressurreição.

Bibliografia

HENRIQUES, António M. M. Ourivesaria. In: OLIVEIRA, Maria Helena (org.). Museu de São Roque: roteiro. Lisboa: Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, 2008. p. 141.

Tupus

O *tupu*, termo quéchua – *pithu* em aimará e *alfiler* em castelhano –, é um alfinete utilizado pelas mulheres andinas para prender as roupas, em especial o *acsu* ou *lliclla* – amplo tecido para as costas. O *tupu* tem a forma de um grande alfinete elaborado em prata, com um caule e uma cabeça elíptica lisa ou ornamentada. Há um furo na parte inferior da cabeça para prendê-lo no tecido.

O metal empregado é a prata com outras ligas, como o cobre, que oferece nas cabeças um aspecto alaranjado ou mesmo dourado. A fatura era conseguida pela técnica do martelado ou marchetado, principalmente na cabeça e depois cinzelado com ornamentos e a punção para o furo. As cabeças podem ser descritas como achatadas, ovaladas, elípticas ou apenas circulares e redondas. Raramente, em forma de coração invertido. Também mais raras são as hastes espiraladas, assim como as duplas perfurações na cabeça.

Os *tupus*, mais ligados às vestes femininas, apresentam-se em destaque e maior visibilidade em certas partes do corpo, tanto com a praticidade para exercer certas funções como para adquirir status. Em caso de mulheres com crianças pequenas, servem para melhor abrigá-las entre os tecidos. Em caso de assédio de importunos, há relatos de que se tornam verdadeiras armas.

Aqueles encontrados em tumbas, portanto para fins ritualísticos dos incas, ostentam cabeças variadas, como em forma de borboleta e feitos em bronze, diferentes daqueles criados depois da conquista. São encontrados na região andina, que compreende Equador, Peru, Bolívia, Argentina e Chile. Os sítios datam de 300 a.C. a 300 d.C. O uso entre os indígenas adentrou longo período depois da chegada dos espanhóis; as mulheres prendiam o tecido das costas por meio de fitas e dois *tupus*, para o tecido – assu – manter-se firme.

As comunidades indígenas que ainda usam os *tupus* são *lliclla*, *walkarina*, *tupullina*, *bayeta* ou *rebozo*. Os *tupus* são tidos atualmente como prendedores e utilizados de diversas maneiras, com uma fita unindo-os por um laço nas costas ou ao redor do pescoço. Podem ainda ser decorativos, como prendedores de papéis, raramente laminados para abrir correspondências.

O termo *tupu*, além de designar alfinete pelos especialistas, é utilizado como uma forma de medida para nivelamento dos terrenos, criação de canais, para a agricultura – topo ou *topu* – ou, ainda, para um tipo de pigmento para tingir a lã empregada em têxteis.

Bibliografia

FERNÁNDEZ MURILLO, María Soledad. *Prendedores, topos y mujeres*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Fundación Cultural del Banco Central de Bolívia, 2015.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Tupu*. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/309228>. Acesso em: 26 out. 2020.

VETTER PARODI, Luisa. La evolución del tupu en forma y manufactura desde los incas hasta el siglo XIX. In: PÉREZ, Roberto Lleras. *Metalurgia en la América antigua*: teoría, arqueología, simbología y tecnología de los metales prehispánicos. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, 2007. p. 101-128.



Mural Mama Wako
Foto
Nelson Kon

Acervo
Instituto Pedra

Wall painting Mama Wako
Photo
Nelson Kon

Collection
Instituto Pedra



A prata é empregada na confecção dos objetos, tanto sacros como para uso cotidiano. Sua ductibilidade, adquirida por meio das ligas com outros metais, possibilita-lhe ser um meio prático e eficiente para a elaboração de utensílios, obras de arte e adornos. Castiçais, estantes de missal, salvas, tocheiros, navetas e outros objetos de altar com funções específicas são executados em prata e muito difundidos em toda a América espanhola.

As conchas para verter água durante o sacramento do batismo imitam aquelas da natureza marinha. No período do estilo barroco, séculos XVII e XVIII, tornam-se muito elaboradas e ganham alças com graciosas curvas ou, ainda, asas interrompidas, como as volutas. Simbolicamente, as conchas lembram os peregrinos a caminho de Santiago de Compostela, na Espanha, ou o batismo de Cristo por São João Batista no rio Jordão.

Bibliografia

CUEVA, Enrique Quispe. Coccha (Ritual Basin). *In*: STRATTON–PRUITT, Suzanne. *Journeys to New Worlds*: Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Yale University Press, 2013. p. 164.

Turíbulos

O turíbulo tem a função de conter o odor do incenso e espalhar os rolos de fumo nos objetos incensados. É um objeto feito em prata com outras ligas de minerais, para suportar as temperaturas das brasas colocadas no seu interior. É dividido em três partes: o recipiente para as brasas, a tampa – dotada de perfurações e que se levanta e desce por meio de correntes – e o manípulo, pelo qual ele é segurado. O termo latino de que deriva o termo é *thuribulum*, ou vaso de incenso. A incensação, como se conhece, ao papa, remonta ao século IV ainda na Roma paleocristã, quando também se incensava o livro dos Evangelhos. No século IX, período românico, passou-se a incensar o altar, os clérigos e as oferendas.

As simbologias do turíbulo são: o recipiente das brasas, ou seja, o corpo que alude ao corpo de Cristo; as quatro correntes, por meio das quais se eleva a tampa, e que desde a Idade Média personificavam as quatro virtudes cardeais (temperança, prudência, justiça e fortaleza); e o fogo, a terceira pessoa da Santíssima Trindade, o Espírito Santo. Finalmente, os rolos de fumo perfumado simbolizam os rogos dos fiéis sendo elevados ao trono de Deus.

Bibliografia

VALE, Teresa Leonor. Conjunto de alfaia litúrgicas: turíbulo, naveta e colher. *In*: OLIVEIRA, Maria Helena (org). *Museu de São Roque*: roteiro. Lisboa: Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, 2008, p. 258.



Navetas

As navetas são recipientes para acondicionar o incenso que será colocado no turíbulo com uma pequena colher. Naveta e turíbulo formam um conjunto com os objetos relacionados ao incenso: o almofariz ou pilão; a colher e a tenaz; e o defumador. O incenso é de uso corrente na maioria das religiões, como menção aos antigos sacrifícios, quando se ofereciam animais e viveres a entidades sagradas. Abraão, depois que foi impedido por um anjo de sacrificar o filho Isaac, imolou um cordeiro e o queimou sobre uma pedra. A rainha de Sabá, ao entrar no Templo de Jerusalém, ofereceu incenso ao Senhor (1 Reis 10).

As navetas – do latim *naviculla*, diminutivo de *navis*, como pequenas caravelas – remontam aos séculos XIV e XV, no Renascimento, no período das viagens em embarcações venezianas pelo Mediterrâneo e das grandes descobertas portuguesas no Oriente, por Vasco da Gama (1496), e da América, pelo genovês Cristóvão Colombo, financiado pelos espanhóis (1492). As antigas formas, simétricas, foram remodeladas, e a assimetria das caravelas e dos galeões estimulou a criatividade dos artífices, os quais passaram a imitar as naves que descobriam novos mundos. Essas formas assimétricas das naus – proa e popa – foram tomando novas configurações nas navetas, pontiagudas na proa e com elevados castelos na popa com balaustradas. As partes do convés – centrais – são as duas partes móveis, que se abrem. O incenso fica armazenado no interior, o porão, representado por fora com o casco imitando as pranchas de madeira. O pé é composto de base, em geral circular, e o fuste é funcional, para que a peça seja segura pelo acólito que serve o incenso ao sacerdote, que o coloca com uma colherinha nas brasas do turíbulo.

Por vezes, na popa, coloca-se a alegoria da Fé sentada, simbolicamente levando o cristianismo aos novos mundos. **Note-se que nas igrejas é a nave, espaço de um navio invertido, o local onde se concentram os fiéis, simbolizando a circulação da vida espiritual e o convite para a grande viagem.** Os faraós egípcios, enterrados nas pirâmides, eram representados em pé sobre uma embarcação, para a grande viagem rumo à imortalidade.

Bibliografia

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1990, p. 632.

VALE, Teresa Leonor. Conjunto de alfaia litúrgicas: turíbulo, naveta e colher. *In*: OLIVEIRA, Maria Helena (org). *Museu de São Roque*: roteiro. Lisboa: Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, 2008. p. 258.



Placa refletora, s.d., América Latina, prata repuxada e gravada

Placa *maya*, ou *mariola* – em espanhol, contração do nome de *Maria de la O* –, é um ornamento de altar executado em prata repuxada e cinzelada. Trabalho primorosamente modelado em placa na forma elíptica, com ornatos vegetais e pássaros engastalhados em pedúnculos de frutos que são saboreados. Contornando todo o perímetro da peça há uma grega fitomórfica e um cordão, do qual saem os ramos com folhas nas extremidades. Os frutos, com identificação genérica de pinha e outro com as sementes de maracujá – *granadilla* –, emergem de volumosas folhas retorcidas. No centro há um relevo com o IHS – as primeiras três letras do nome de Jesus no alfabeto grego, o nome de Cristo, ΙΗΣΟΥΣ, que, traduzido para o latim vulgar, se popularizou como *Iesus Hominum Salvator*, Jesus Salvador dos Homens. Quando colocado prensado na hóstia maior, como aquela que se põe no ostensório, popularmente se lê *Jesus Hóstia Sagrada*. As placas *Maya* em geral pertenciam ao aparato dos objetos de iluminação dos altares.

Bibliografia

MESA, José. *Museo Catedralicio de Arte Religioso Mons. Carlos Gericke Suárez*. Santa Cruz de la Sierra, Industrias Gráficas Sirena, 1983. p. 113.



Coroas

As coroas são ornamentos da Virgem Maria como rainha e imperatriz. No aro, aplicam-se ornamentos evocando a pureza da Virgem, como rosas e flores que se erguem pelas hastes da coroa, por vezes apenas quatro, outras com seis e até mesmo oito, todas encimadas por uma cruz ou, ainda, um globo. Os trabalhos dos ourives joalheiros embelezam as coroas com pedras preciosas, pérolas e esmaltes. As coroas têm várias classificações, tais como coroa de imagem sagrada, em geral da Virgem e do Menino; coroa de pintura, um semiarco colocado sobre a imagem representada; e coroa ex-voto, ofertada pelo fiel em retribuição a uma graça.

A coroa é promessa de imortalidade, de dignidade, um poder com acesso a forças superiores. Seus símbolos: posta sobre a cabeça, o cimo do corpo, tem significado que vai além do humano, do recebimento de um dom; a forma circular remete à perfeição e participação da natureza celeste; o coroado transforma-se em um elo entre o que está abaixo e o que está acima, o terrestre e o celeste. A coroação da Virgem depois de sua assunção é feita pelas três pessoas da Santíssima Trindade. No livro do “Apocalipse”, Cristo aparece coroado como o próprio Deus. No mesmo livro, Maria aparece coroada com 12 estrelas.



Obras em prata do Chile Joalheria mapuche

As origens da ourivesaria e da metalurgia pré-colombiana, ou seja, da arte e técnica dos metais, localizam-se nas antigas culturas andinas, especialmente as relacionadas geograficamente com a região centro-costa do norte do Peru e sul da Colômbia, culturas que cedo (1500 anos a.C.) conheceram e desenvolveram as técnicas de extração, processamento e trabalho dos metais – ouro, cobre e especialmente prata –, alcançando impressionantes feitos técnicos e destacadas obras.

Os mapuches conheciam os metais, mas nunca chegaram a desenvolver as técnicas metalúrgicas, não as trabalharam. A metalurgia foi introduzida e adotada apenas em 1550 d.C., com a conquista espanhola. A partir do século XVIII, consolidou-se um tipo de comércio entre espanhóis e mapuches na chamada “fronteira”, o que permitiu um intercâmbio de produtos e acumulação de moedas de prata pelos mapuches. Com as técnicas de fundição e laminação de prata por martelagem em peças destinadas a acessórios femininos e peças equestres, surgiu o *platero* mapuche, ou *retrafe*.

Vale notar que o que chamamos de arte ou “expressões artísticas” do povo mapuche é, na verdade, produto de sua visão particular do mundo. Esse universo que se descreve como mágico-religioso existe através do mito e se projeta no objeto elaborado com um valor simbólico. Por exemplo, a concepção do espaço ritual referido aos espíritos da natureza se representa como espíritos animados, ativos, com caracteres antropomorfos, zoomorfos ou fitomorfos, que se vinculam aos deuses criadores. **Na religiosidade mapuche e, por extensão, em sua arte, subjazem mais além da forma e de uma estética particular, os espíritos donos da terra – equivalentes à Pachamama andina (mãe terra), o espírito da montanha, o espírito da água ou o da pedra.**

O povo mapuche vive nos Andes chilenos e, no século XVIII, consolidou um espaço de interação e intercâmbio comercial com os espanhóis. Os mapuches eram criadores de cavalos e gado, de grande interesse dos conquistadores, que lhes pagavam, entre outras mercadorias, em prata – com a qual trabalhavam as joias. O metal extraído das minas do Cerro de Potosí, na Bolívia, era utilizado pelos mapuches para o fabrico de adornos para mulheres, homens e arreios de montaria de cavalos. Os adornos metálicos eram constituídos de colares, aros, alfinetes – *tupus* –, cabrestos e estribos.

As joias mapuches, muitas delas encontradas em pesquisas arqueológicas, eram adornos para as mulheres, que as colocavam na cabeça, no colo ou sobre o peito. Na cabeça era utilizado o *trarilonco* [do idioma mapuche *trarün* (atar, amarrar) e *lonko* (cabeça, chefe)], uma corrente plana que envolve toda a cabeça, como uma bandana. Na corrente são presas moedas de prata ou discos feitos para esse fim. O *sikill* é um peitoral criado com várias placas unidas por grossas ligações. As placas suspensas podem conter decorações. As joias completam-se com anéis e braceletes. Os desenhos cinzelados, burilados e em relevo nas placas, podem ser abstratos ou figurativos, com flores ou animais. A árvore sagrada – *canelo* – tem poderes medicinais. As flores configuravam a idade da mulher que portava a joia, e se era solteira ou casada. As aves, em especial o condor, que

voa nas alturas dos Andes, são relatadas nos contos como mensageiras do bem e do mal. Pequenas aves, como colibris, aparecem em algumas joias, representando tanto homens como mulheres.

Na Coleção Boulieu há pequenas figuras em prata, denominadas *Walicho* – as quais representam figuras masculinas e femininas que eram adicionadas aos adornos suspensos, talvez amuletos.

Bibliografia

LOBOS, Omar. Los mapuches. Buenos Aires: Del Sol, 2008. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=o-dgCHhI_aMC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 8 nov. 2020.

PLATERÍA MAPUCHE. s/d. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/57041165/plateria-mapuche>. Acesso em: 2 dez. 2020.

PLATERÍA MAPUCHE. *In*: WIKIPEDIA. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Plater%C3%ADa_mapuche. Acesso em: 2 dez. 2020.

WEVER, Natascha. Kürme Platařma Domo: estudio preliminar acerca del uso y significado de las joyas femeninas mapuches. *Pentukun*, Temuco, Chile, n. 7, 1997, p. 62-78. Disponível em: <http://bibliotecadigital.ufro.cl/?a=view&item=1586>. Acesso em: 2 dez. 2020.



Flâmula (ou estandarte), s.d., América Latina, prata dourada batida, cinzelada e repuxada nas bordas

As duas faces da flâmula mostram seus símbolos, o da eucaristia e o de São João Batista. São João Batista, primo de Jesus, era a voz do profeta que clamava no deserto, e foi ele que batizou Jesus no rio Jordão. Naquela ocasião, o Espírito Santo teria se manifestado em forma de pomba. Aqui, o santo, que se cobria apenas com pele de camelo, está indicando o Cordeiro de Deus, sobre um livro de escrituras. Com um dos braços, segura seu cajado em forma de cruz, com uma flâmula. Não é necessário escrever na flâmula *Ecce Agnus Dei*, ou seja, Cordeiro de Deus, pois João já O mostra de forma simbólica sobre o livro. A luz vinda do alto marca a presença divina.

Nas partes lisas da folha da prata, o *platero* executou ornamentos com intrincados elementos fitomórficos em grandes linhas curvas formando “S”, em três padronagens que se repetem em ambos os lados compositivos. As bordas retas têm cercadura com pequenas folhas de trevo nas laterais e com gotas nas linhas diagonais.



Flâmula (ou estandarte), s.d., América Latina, prata batida, repuxada e cinzelada

Este estandarte com dupla face é utilizado para identificar as confrarias ou irmandades nas procissões ou mesmo em um altar no interior da igreja. A flâmula tem uma configuração de movimento, imitando o tecido, e, quando levada em procissão, é insuflada pelo vento. Na cártula no centro da flâmula – flamejante, ou em flamas – está o ostensório sobre um rolo de nuvens, similar ao do cordeiro sobre o “Livro dos Sete Selos”. O ostensório tem base bojuda e fuste com formas bulbosas estriadas. O resplendor emoldura o monograma do nome de Jesus (IHS) com uma cruz, e logo acima está a confirmação do símbolo da morte de Cristo. O trabalho com cinzel segue um padrão simétrico com ornamentos vegetalistas entrelaçados, semelhantes nas duas faces.



Porta paz (Ecce Homo), s.d., América Latina, prata repuxada, cinzelada e gravada

Porta-paz *Ecce Homo*, pequena peça para ser beijada – *osculatorium* – pelos fiéis, momentos antes da consagração nas missas. Esta peça foi executada em três placas de prata: a moldura, o relevo da moldura e a placa da alça na parte posterior. A moldura imita um pequeno altar com duas colunas com espirais, com fustes mais volumosos próximo à base e menores junto aos capitéis acima. O arremate da moldura mostra uma concha com 17 reentrâncias côncavas e, sobre a linha reta da moldura, uma concha convexa. Nas bordas das colunas há volutas com curvas e contracurvas, e sobre o capitel, uma esfera. Na curvatura, acolhendo a concha, triplices ornamentos com filetes elaborados com cinzel e punções.

A placa, com a figura de Cristo em relevo e lisa nas bordas, mostra a passagem do *Ecce Homo* com os atributos: o pano de pureza, ou perizônio, já despido de suas vestes; a coroa de espinhos, portanto já açoitado; tendo um junco como cetro, escarnecido pelos soldados, e com a corda no pescoço, pronto para carregar a cruz.

Bibliografia

CASTRO, A. Mark. Pax Depicting the Ecce Homo. In: STRATTON–PRUITT, Suzanne. *Journeys to New Worlds: Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection*. Philadelphia: Yale University Press, 2013. p. 168.



Medalhão duplo com moldura de prata e pinturas de Nossa Senhora e São Lourenço

Medalhão oval com moldura trabalhada em prata com a pintura de Nossa Senhora de Sacavón, em Oruro (cidade de minas de estanho), na Bolívia. Nossa Senhora é a protetora dos mineiros, tradição introduzida pelos padres agostinianos pela devoção a Nossa Senhora da Candelária. Sua festa é celebrada no sábado de Carnaval, durante a qual aparece também a figura do diabo. A Virgem se apresenta com o crescente da Lua a seus pés, uma auréola de 12 estrelas na cabeça, com o Menino Jesus coroado e ela com cabelos floridos, coroa e, na mão, a candeia ou vela, para iluminar os caminhos. A iconografia é oriunda da Espanha e divulgada em todo o Altiplano andino com acréscimos e mesmo simplificações nas vestimentas. A inscrição no medalhão é: *N S del Sacavon de Oruro*.



Resplendores

Os resplendores são mais reservados para as imagens de Cristo. Representam os raios solares, da luz que ilumina o mundo – portanto, da verdade e da justiça. Há formas circulares com raios partindo de um centro, no qual se coloca um sol, e as extremidades são interligadas por um círculo maior, resultando em um resplendor de formas vazadas. Quando nos crucifixos, estão fixados por detrás da cruz nos quatro espaços acima do eixo horizontal, e abaixo em parte do vertical. Quando os raios são em número de 16, lembram os 12 apóstolos e os 4 evangelistas. Sobre a cabeça de Cristo morto, é fixado também no madeiro, acima de sua cabeça, representando a luz divina a vencer as trevas. As ponteiros de prata, nas extremidades, mostram que Jesus é o Sumo Sacerdote entre os homens, e que se sacrifica como o cordeiro imolado. Quando no eixo horizontal, as ponteiros remetem à salvação do mundo; no vertical, à união entre o terrestre e o celeste.

Bibliografia

ABRANTES, Dalva de. Luz de ouro, luz de prata. *In*: ABRANTES, Dalva de. *Crux Crucis Crucifixus: o universo simbólico da cruz*. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2013. p. 39.



Baixelas

As baixelas em prata – serviço de mesa e de ornamentação –, sopeiras, fruteiras, bules, paliteiros e utensílios como defumadores eram exibidos nas ricas residências urbanas e nas fazendas. A baixela completa dos reis portugueses era de ouro, executada em Paris, e foi refeita mais de uma vez, quando perdida no terremoto de Lisboa em 1755.



Caneca

Caneca em prata repuxada, com asa, ornamentação filomórfica e punções no aro da boca. Asa e aro da boca apresentam prata com brilho mais intenso. Os desenhos cinzelados mostram as frutas e folhas da *granadilla* – o maracujá doce, muito popular na Colômbia. As punções ou marteladas próximas à boca da caneca foram feitas com pontos e sequência de “Vs”.



O *Kero*, ou *quero*, palavra inca que deriva formalmente dos *keros tiahuanacos* (de Tiahuanaco, na Bolívia) é um copo de base plana e paredes divergentes que muitas vezes tem um ressalte ou argola em sua metade. Em alguns casos, possui uma asa em forma de animal, que se agrega sobre a borda, sendo alguns desses copos antropomorfos ou zoomorfos (Flores, 2015, p. 8). A denominação *kero*, ou *quero*, origina-se da língua quéchua; na modernidade, pode-se escrever *q'iru* ou, quando feito de madeira, *icero* – sempre como copo cerimonial. Sua forma é troncocônica, mais larga na boca do que na base. Muitas culturas andinas se utilizam dos *keros* executados em metal, argila ou madeira, com pinturas e símbolos ancestrais. Este exemplar em metal tem na borda da boca uma asa com ornamento zoomórfico. Trata-se de uma cabeça de lhama ou alpaca, espécie camelídea que vive nas alturas dos Andes.

Bibliografia

CHALLIA FLORES, Elard Vladimir. Del kero colonial al kero repuplicano. *La Vida & la Historia*, n. 4, p. 7-18, 2015. ISSN: 2312-911. Disponível em: <http://revistas.unjbg.edu.pe/index.php/vyh/article/view/380/376>. Acesso em: 8 nov. 2020.

SAGASETA ALONSO, Alicia. El kero: vaso ritual de los incas. *Espacio, Tiempo y Forma*, t. 3, p. 11-30, 1990. Disponível em: <http://espacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerie7-29914A81-7508-E747-5A3F-6D50D0E77285/Documento.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.



América Latina Imaginária Barroca



Arcanjo São Miguel – Quem como Deus?

O arcanjo São Miguel pertence à penúltima hierarquia dos anjos, que são os arcanjos com Gabriel, Rafael, Uriel, Braquiel, Jediel e Sealtiel. Sua função principal, segundo Santiago de la Vorágine, é proteger habitantes de uma cidade ou de um país. Sua luta contra Satanás, como o chefe das hostes celestes, é a mais representada em esculturas e pinturas. Outras ações do arcanjo Miguel também se destacam, como a condução dos mortos quando julgados no Juízo Final.

Para o cristianismo, é o protetor da Igreja, seu anjo custódio. Para os ritos católicos, ortodoxos, copta, anglicano e para o islamismo, Miguel é o chefe dos exércitos de Deus. É protetor da França, da Inglaterra e da Alemanha. Sua iconografia é variável, com um ou mais atributos, sempre com asas. Aparece a cavalo (similar a São Jorge), matando o dragão ou Satanás, Lúcifer; ordenando hostes celestes; com armadura de soldado romano, no Juízo Final, com a balança pesando as almas, vestindo uma pala – faixa no peito como a dos antigos imperadores bizantinos. Seus atributos podem ser: grandiosas asas, armadura, lança com cruz na extremidade, balança, com a concha como peregrino ao monte Saint-Michel, com dragão, demônio, espada, escudo ou filactério – fita escrita – com o lema *Quis ut Deus*.

Nas Américas, o culto a São Miguel foi difundido por todo o território, invocado como chefe de exército e outras hostes angélicas que chegaram ao Novo Mundo, com nomes retirados de um livro que se intitula “Livro dos Anjos”. Na América espanhola, foram retratados como anjos militares ou arcabuzeiros. Seus nomes estão ligados a fenômenos naturais, como terremotos, cometas, estrelas, chuva, Sol e Lua, antigos deuses pré-colombianos que ressurgiram sob nova roupagem dos anjos.

As confrarias que tinham os anjos como patronos auxiliaram na sua difusão, em especial com os jesuitas, que naquele primeiro século de catequese não tinham seus próprios santos e dedicavam suas igrejas aos apóstolos ou à Virgem, e os nativos reuniam-se sob a proteção dos anjos.

Bibliografia

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 260-263.

GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cia, 2008. p. 86-87.

MUJICA, Ramón Pinilla. *Angeles apócrifos en la América virreinal*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea – vidas de santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 813-824.







São José

São José nasceu em Belém, era membro da casa de David e residia em Nazaré, vivendo do ofício de carpinteiro (Mt 13: 55). Quando Maria deveria desposar-se, José apresentou-se como candidato, e foi eleito por um sinal divino: o bastão seco que levava floresceu. Nos Evangelhos canônicos, aparece como instrumento de Deus, guiado pela revelação de um anjo: foi-lhe revelado que seria esposo de Maria e que ela estava grávida, graças ao Espírito Santo (Mt 1: 20). José, assim, colocou-se a serviço do plano divino. Cumprindo o édito de um recenseamento, foram até Belém, onde nasceu Jesus. Depois de oito dias, levaram o Menino ao templo e, em seguida, fugindo da ira do rei Herodes, rumaram para o Egito. Passados tempos, novamente em aparição, um anjo anunciou a morte de Herodes, e a Sagrada Família retornou a Nazaré, terra de Maria, na Galileia.

Seus atributos são o cajado florido, às vezes adaptado por um ramo com lírios, e as ferramentas de carpinteiro, com o Menino Jesus nos braços. No paleocristianismo, foi representado jovem; na Idade Média, com barba e mais velho; no Renascimento e no Barroco, jovem homem varonil, destaca-se como pai, esposo e trabalhador. É homenageado no dia 19 de março.

Bibliografia

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *The Bible and the saints*. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 199-200.

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 180-183.



São João Batista

O profeta João Batista (Ein Karen, séc. I a.C. – Maqueronte, séc. I d.C.) –precursor do privilégio da pregação – era filho do sacerdote Zacarias com Isabel, da casa de Aarão. Em idade avançada, Zacarias recebeu a visita de um anjo anunciando que seria pai de um filho que antecederia o Senhor e seria similar ao profeta Elias. Diante da visão, ficou mudo. Isabel, idosa, grávida, recebeu a visita de sua parenta Maria, e naquele instante João exultou dentro de seu ventre no encontro com Jesus concebido pelo Espírito Santo. João Batista, ao nascer, teve seu nome escrito em uma tábua pelo pai, que até então estava mudo. Zacarias, naquele instante da escrita, recuperou a voz.

A cena do batismo de Jesus no Rio Jordão é das mais proclamadas da arte cristã, seja por meio de esculturas ou de pinturas. Outra cena de grande impacto iconográfico é sua cabeça degolada e oferecida em uma bandeja por Herodes Antipas à sua concubina Herodíades. João Batista o censurava por ter-se unido à mulher do irmão. Em uma dança, Salomé, filha de Herodíades, foi a preferida. Perguntada sobre qual era seu desejo, por influência da mãe, Salomé pediu a cabeça de João Batista, que estava preso e, assim, foi decapitado. Seus discípulos requisitaram seu corpo e o sepultaram. É considerado o protomártir do cristianismo, ainda mesmo antes de Santo Estêvão. É venerado em toda a Igreja Ortodoxa, e na Romana são celebradas as datas de seu nascimento (24 de junho) e de morte (29 de agosto).

Bibliografia

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *The Bible and the saints*. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 195-196.

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 192-195.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea* – vida dos santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 484-493.



Nossa Senhora da Piedade, séc. XVII, Guatemala, escultura em madeira policromada e dourada

Nossa Senhora da Piedade é um grupo escultórico composto de Maria e seu filho, Jesus, morto, com seu corpo inanimado colocado em seus joelhos. Não raro podem aparecer Maria Madalena e São João Evangelista, como no tema da lamentação aos pés da cruz. Essa invocação vem do Breviário da Descida da Cruz, que ocorre nas orações vespertinas, das 5 às 7 horas, nas quais Maria é comparada à flor da paixão. O tema não está nos Evangelhos nem no culto oficial; é fruto da criação da imaginação mística. No final da Idade Média, já era cultuada na Alemanha, onde ganhou capelas nas igrejas, tal como ocorrera na França; chegou tardiamente à Itália. A *Pietà* de Michelangelo, esculpida em 1496 para uma capela da Basílica do Vaticano, foi obra encomendada por um cardeal francês (RÉAU, 2008, p. 110-114).

Esta representação de Nossa Senhora da Piedade, proveniente da Guatemala, remete à maneira de apresentar o filho sentado no colo da mãe, como ocorrera em tempos felizes da infância. Porém, tanto o filho quanto a mãe estão em idade adulta. A presença da morte está no rosto da mãe dolorosa, nos olhos fechados e no braço caído (ausente) do Cristo. A posição ereta de Maria, a cabeça firme do Cristo e os poucos recursos do panejamento dos tecidos indicam referencial das antigas esculturas medievais, distante dos recursos dramáticos do estilo do barroco.

Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, esculpiu obras com esse tema: *Nossa Senhora da Piedade*, que se encontra no Santuário da Serra da Piedade, e outra em Felixlândia, ambas com o Cristo morto. Também existem duas *Nossa Senhora das Dores*, sem o filho, uma em coleção particular e a segunda no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, com as espadas no peito.

Bibliografia

MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 383-387.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.



São José (imagem de vestir), séc. XVIII, Colômbia, escultura em madeira policromada

Imagem de vestir de São José, tipologia popular na Espanha e que teve ampla aceitação na América espanhola. Inicialmente, essas imagens eram conventuais, de religiosas que as vestiam com trajes, capas e chapéus. As confrarias incentivavam a doação de vestes e joias aos santos. Então ganhavam veludos, brocados e pulseiras, além de coroas e cetros. O realismo chegava aos detalhes dos cabelos, cílios, pestanas postiças, lágrimas de cristal e dentes de nácar. A Virgem vestia-se com os modelos das rainhas, completada com tecido bordado com pérolas. Para tanto, estimulou-se o trabalho de vários oficiais, como bordadeiras, tecelões, ourives, prateiros e entalhadores – mesmo que suas esculturas perdessem a importância, pois apenas as cabeças eram visíveis.

As imagens de vestir, ou *candeleros*, em castelhano, consistem em uma cabeça e braços entalhados e encarnados – pintura a óleo para imitar a pele. Os braços, por meio de articulações, podem ser moduláveis. Já o corpo contém poucas partes – quadris e cabeça esculpidos junto ao tronco, além das pernas, formadas por partes fixas. Sobre essas partes coloca-se uma túnica com anáguas e um manto, em geral em forma triangular, chamado de *alcuza*, semelhante a um vasilhame cônico para guardar azeite. Há outras maneiras de estruturar a imagem, com maior ou menor número de articulações.

Nas Américas, esta tipologia foi bem-aceita, pois o custo de importar uma imagem completa era muito alto. Portanto, por um custo menor conseguia-se importar apenas as cabeças e mãos esculpidas por artistas espanhóis, e armava-se o restante nas oficinas dos artífices americanos, logo cobrindo-as com os trajes que identificariam o santo. Em Quito, famosa pelas suas oficinas e ateliês, os artistas esculpiam em madeira ou fundiam em prata as cabeças, que eram levadas pelos cargueiros em mulas por toda a região dos Andes.

Quando uma imagem se danificava, era coberta com vestimentas, pois o restauro também era muito custoso, daí a expressão “vestir o santo”. Para as procissões, um doador encomendava a roupa para o santo. Esse costume ainda vigora na Guatemala, no Peru e na Bolívia. No século XIX, importavam-se cabeças de gesso, sem definições, que na mão dos artífices poderiam tornar-se tanto uma virgem como um mártir ou, ainda, um anjo.

Bibliografia

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença; QUITES, Maria Regina Emery. Tipologias de escultura devocional en Brasil y sus particularidades (siglos XVIII-XIX). In: CONTRERAS-GUERRERO, Adrián (coord.). *El arte de la escultura en los virreinatos sudamericanos*, 2021.

SILVA, Jaime Cerón. *Esculturas de la colonia*. Colección de obras. Bogotá: Museo de Arte Colonial, 2000, p. 69 -71.



Máscaras da Guatemala

As máscaras na Guatemala têm tradição milenar, com os olmecas 2.500 anos atrás, em seguida com os maias e continuando após os conquistadores espanhóis lá se instalarem, mantendo-se até os dias atuais. Com os novos fatos, sofreram adaptações nos personagens e são utilizadas em rituais, cerimônias e representações.

Depois da conquista do México por Hernán Cortés, este rumou em direção ao sul, auxiliado por Pedro de Alvarado, para obter as terras dos maias lá instalados. O guerreiro Tecún Umán liderou a resistência e matou o cavalo de Alvarado – este foi poupado por Tecún. Depois da batalha, os maias se converteram ao cristianismo, e o fato foi celebrado no Baile da Conquista, festa que ocorre até os dias atuais. Sobre a conquista do México, há em Oaxaca, nesse país, uma versão da Dança da Pluma, com personagens semelhantes aos dos guatemaltecos.

Os personagens são: Doña Maria, ou Malinche, que foi intérprete de Cortés na conquista mexicana; tachada de traidora dos povos americanos; há ainda a dança do veado, animal trazido pelos conquistadores e que logo se tornou caça de presa fácil para os conquistados; a bruxa, de uso regional, que se incorporou posteriormente à festa norte-americana de Halloween; o diabo, introduzido pelos franciscanos para personificar os pecados que não deveriam ser cometidos; os vizinhos mexicanos, com grandes narizes e amplos bigodes; e os macacos, das máscaras mais comuns e populares.

O fabrico desses objetos é tradição legada de pai para filho e se dá em diversos materiais, como cerâmica, madeira pintada e *papiê machê*. Aquelas que sobrevivem até nossos dias são as de madeira, que levam semanas para ser elaboradas. As máscaras são reutilizadas periodicamente e, portanto, reparadas com novas pinturas para adaptações de novos e atuais personagens.

Bibliografia

JARVIS, Kate. *Máscaras guatemaltecas*. British Museum Project/ Google Arts&Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/m%C3%A1scaras-guatemaltecas-the-british-museum/BwlyWmZyU4NhKA?hl=es-419>. Acesso em: 22 out. 2020.



Santo Estêvão, séc. XVII, América Central, escultura em madeira policromada

A iconografia de Santo Estêvão apresenta-o jovem, imberbe, com dalmática, vestido de diácono, e os atributos são as pedras que o mataram, e o livro. Esse atributo foi acrescido na Idade Média, quando os diáconos eram encarregados de custodiar ou guardar o Evangelho. Como mártir, leva uma palma em uma das mãos. Esta escultura assim o apresenta, jovem com o livro e, sobre este, as pedras. A figura é estática, de posição frontal, ereta e simétrica. O corte de cabelo remete aos tonsurados, em especial os franciscanos. O pedestal dignifica a peça. A policromia é dominada pelo vermelho da dalmática na frente e no verso. Santo Estevão é homenageado em 26 de dezembro, um dia depois do nascimento de Jesus.



Santo Estevão, nascido e morto em Jerusalém, é o primeiro mártir cristão. Pouco se sabe de sua vida; seria judeu de origem grega, pelo nome, e se converteu ao cristianismo. Aparece no “Novo Testamento” como um eleito entre outros companheiros para repartir comida e dar assistência aos pobres, sendo visto como o mais notável entre eles. Em certa ocasião orou com os apóstolos e lhes impuseram as mãos e o elegeram como diácono. Por suas boas ações, e milagres, muitos judeus o acusaram de injúrias a Deus e Moisés, e o levaram a julgamento.

Em sua defesa, fez um magnífico discurso mostrando que Jesus cumprira as leis dos judeus; foi contra eles em suas últimas palavras, quando os acusou de traidores e assassinos. Enfurecidos, o expulsaram-no da cidade e o apedrejaram-no diante das muralhas. Na execução estava um homem de nome Saulo, e os assassinos depositaram as vestes do mártir aos seus pés. Anos depois, aquele homem converteu-se ao cristianismo, e veio a ser São Paulo.

O corpo de Santo Estevão foi encontrado por milagre, junto ao de outros mártires, e levado por engano para Constantinopla e posteriormente Roma, de onde suas relíquias se espalharam pela Europa; até as pedras que o mataram foram causa de disputas durante a Idade Média.

Bibliografia

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano*. Iconografia de la arte cristiana. Iconografia de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 3, t. 2, p. 459-472.

Santa Quitéria, séc. XVIII, Colômbia, escultura em madeira policromada

Esta escultura apresenta Santa Quitéria com os olhos demasiadamente grandes, evidenciando a cabeça circundada por intensa cabeleira encaracolada. O corpo é pesado, pelo excesso de vestimentas, inspiradas em algum modelo culto. A pesada túnica cai sobre a base circular, deixando mostrar, porém, seus pés, referindo-se à sua caminhada até o templo. Parte de um saiote romano mostra-se com borlas abaixo dos joelhos, e sobre ele há um avental vermelho, amarrado com um nó junto à manga da túnica no braço direito. Mais dobras e borlas são observadas por debaixo de um último nó do tecido que envolve seu pescoço.

Admiradas as vestimentas na face posterior, o manto vermelho cobre todo o corpo e forma pregas no braço direito, que segura o livro. Em movimento contrário, o véu modela-se na cabeça e solta-se, enfunado sobre o manto. De perfil, destacam-se a cabeça com a cabeleira encaracolada, a mão com o livro e as dobras pesadas que caem do manto formando um “S” por cima do panejamento da túnica esbranquiçada.



Santa mártir romana, tem em sua hagiografia – vida dos santos – tópicos milagrosos. Era irmã de mais oito gêmeas, incluindo Santa Liberata, também convertida ao cristianismo e martirizada crucificada. O próprio pai a decapitou, pois ela se recusara a casar, já que havia consagrado sua vida a Cristo. No lugar do martírio brotou uma fonte. Mesmo decapitada, seu corpo se levantou, pegou sua cabeça e, guiada por um anjo, se dirigiu a uma igreja. Ao chegar, a porta se abriu e ela se dirigiu para a cripta. A santa acomodou-se junto a um sarcófago que ela mesma tinha preparado para si. Sua devoção foi divulgada na Espanha pelo bispo Bernando de Agen em Sigüenza e daí para Zaragoza, Aragão e Palma de Maiorca. A ela se atribui a ajuda às crianças com problemas mentais a caminhar. Também é evocada contra a raiva e a loucura. Sua iconografia a apresenta com a cabeça nas mãos, e pode haver aos seus pés um cão raivoso com a língua de fora ou, ainda, um demônio acorrentado.

Bibliografia

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la arte cristiana. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 5, t. 2, p. 113-114.

Porta paz, séc. XVII, Peru, escultura em madeira policromada e dourada

Este porta-paz, para o fiel dar seu ósculo (beijo), tem de um lado a imagem de Santa Rosa de Lima, a primeira santa mestiça americana a ser cultuada nos altares de Roma. Está vestida com seu hábito de dominicana, túnica e escapulário brancos e manto preto com estrelas. Na cabeça, um penteado com rosas; os atributos ao seu redor junto com açucenas, referindo-se à sua pureza. Do lado oposto está o Menino Jesus, Salvador do mundo (o globo faltante na mão esquerda). Veste uma túnica simples vermelha com cingulo dourado na cintura e pequenas rosas pintadas. A figura surge de um grande oval, talvez um Sol, assim como Santa Rosa na face oposta. Com a mão direita, eleva os dedos abençoando o mundo. Flores o circundam. Uma cruz completa a composição na parte superior. Além do dourado predominante no fundo, as flores ganham cores avermelhadas, azuladas e verdes.



O porta-paz é um objeto devocional para que os fiéis tenham acesso fácil para tocar ou beijar a imagem do santo evocado. Tem duas faces, oferecidas ao devoto por um portador. Durante as celebrações, o sacerdote também pode reverenciar um porta-paz segundo o momento, como a eucaristia. O ósculo (beijo) da paz, em tempos antigos, era dado durante as celebrações sobre esses objetos religiosos. Na Idade Média, passou a ser colocado em uma hastezinha metálica com pequena imagem. No século XIII, tomou a forma de pequeno quadro, imitando algum altar com os santos. As formas passaram a ser variadas a partir do Renascimento, como um frontão triangular com o Pai Eterno ou com temas da vida de Cristo, o nascimento e a Paixão. Os temas marianos também foram usados, assim como os dos patronos das igrejas.

Bibliografia

GUIA do Museu Frederic Marès. 2011. p. 137. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=GUIA+do+Museu+Frederic+Mar%C3%AAs.+2011>.

PORTA-PAZ. In: WIKIPEDIA. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Portapaz>. Acesso em: 26 nov. 2020.

Presépios na arte escultórica de Quito

A representação do presépio é de tradição franciscana. Os primeiros personagens foram Maria, José e o Menino Jesus sendo adorado pelos Santos Reis Magos, pastores rodeados de ovelhas – além do boi e do jumento do estábulo. A tradição passou da Itália para Portugal e Espanha, chegando às Américas, em especial em Quito, no Equador, no vice-reinado de Granada.

Em 1552, foi ali fundada pelos franciscanos uma escola de ofícios e artes, como escultura e pintura. Logo as imagens estavam nas igrejas, substituindo aquelas importadas e de altos custos. No século XVII, as imagens já eram diferenciadas das espanholas, com formas mais naturalistas e harmônicas. Pela sua delicadeza e pelas figuras populares, a demanda devocional particular pelas figuras dos presépios foi acentuada.

Artistas como Bernardo Legarda e os mestiços Manuel Chili, dito Caspicara, e José Olmos, o Pampite, já no período barroco do século XVIII exportaram suas produções para toda a América do Sul, de forma semelhante ao que antes ocorrera com a Escola Cusquenha de Pintura.



Santiago, o Maior, séc. XIX, América Central, escultura em madeira policromada

Santiago Zebedeu (“doador”) Maior é o patrono da Espanha. Nasceu na Galileia e morreu em Jerusalém, no século I. Irmão de São João Evangelista, era filho de Zebedeu e Salomé, considerados por Jesus intempestivos e decididos. Os três estiveram em ocasiões especiais com São Pedro, como na ressurreição da filha de Jairo, na transfiguração no Monte Tabor e no Horto de Getsemani. Morreu no ano 40, decapitado por Herodes Agripa II, por vontade dos judeus, visando diminuir a expansão do cristianismo (He 12: 2). Foi o primeiro mártir entre os apóstolos. Segundo lenda medieval, teria pregado na Península Ibérica e realizado milagres como a aparição de Maria em Zaragoza, originando a devoção da Virgem do Pilar – mas, com sua morte precoce, isso é pouco provável. Continua a lenda que três seguidores levaram seu corpo para a Galícia. No século IX, depois do esquecimento de sua devoção, uma intensa luz sinalizou seu túmulo e seu corpo foi encontrado. O local foi denominado *Campus Stelae*, daí Compostela, onde se construiu seu santuário no estilo gótico – sob as expensas dos reis das Astúrias.

A Reconquista dos territórios dominados pelos muçulmanos desde os tempos do rei Ramiro I em 844, teve ajuda milagrosa de Santiago como valente cavaleiro. Desde então, o santo era invocado patrono do exército espanhol e também dos portugueses. Em 1175, criou-se uma ordem militar com seu nome. O brado *Santiago y cierra España* era ouvido no início das batalhas. São Jorge passou a ser invocado como patrono do exército português, por influência dos ingleses. Configuraram-se vários caminhos trilhados até o santuário de Compostela, até os dias de hoje, a partir de diferentes pontos da Europa.

A iconografia de Santiago Mata-Mouros parte das lendas de São Jorge matando o dragão montado no cavalo. Em esculturas e relevos, o cavalo empinado está prestes a bater na cabeça do mouro, identificado com turbante, enquanto o santo, com espada em punho, está prestes a desferir o golpe fatal, como pode ser observado em um relevo na igreja dos jesuítas em Arequipa, no Peru. Já em pinturas, Santiago aparece como bravo guerreiro montado em um cavalo branco, admirado por anjos nos céus, enquanto os mouros jazem no chão. Sua capa e



o estandarte com sua cruz ampliam a figura milagrosa. Assim se apresenta nas cenas milagrosas, como na batalha de Clavijo, durante a Reconquista. Como peregrino, leva o cajado com a cabaça, largo chapéu, capa com as conchas e um livro. Caminha descalço como um apóstolo. São inúmeras as pinturas andinas, em especial na Escola Cusquenha, com Santiago Mata-Mouros. Há ainda a versão Santiago Mata-Índios, com os nativos sob as patas do cavalo.

Bibliografia

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *The Bible and the saints*. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 185-186.

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 302-305.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea – vidas de santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 561-570.

Cúpula da Capilla de
San Ignacio, Igreja da
Companhia de Jesus
Arequipa, Peru

Foto
Robert Els
Andres Fernando Allain

Dome of Capilla de
San Ignacio, Church of
the Company of Jesus
Arequipa, Peru

Photo
Robert Els
Andres Fernando Allain



América Latina

Arqueologia



Estatueta sonora com dois apitos internos
Cultura Bahía (Equador)
Andes Setentrionais
Período de Desenvolvimento Regional (ca. 500 a.C. 500 d.C.)
Molde e modelagem, pintura e queima oxidante
23 x 9 x 5 cm

Atribuída à cultura arqueológica Bahía, esta estatueta sonora foi confeccionada na região compreendida entre a Bahía de Caráquez e a Isla de Plata, na região costeira do Equador, há aproximadamente 2 mil anos. A cultura Bahía destaca-se entre as mais importantes do chamado Período de Desenvolvimento Regional e é contemporânea das culturas La Tolita, Jama Coaque, Daule-Tejar, Gangala, Manteño-Huancavillca e Cañari.

Acredita-se que as populações que produziram os artefatos de traços Bahía chegaram a deslocar-se em direção ao sul, ao longo da costa, e no sentido leste, alcançando os ecossistemas florestais. Porém, o fato de que artefatos Bahía foram encontrados nessas áreas pode ser indicativo de interações com outras etnias e, assim, é certo que as ocupações Bahía não chegaram a se expandir para a serra nas terras altas do Equador.

As estatuetas sonoras do Equador antigo também fazem referência à importância das mulheres para aquelas sociedades, o que pode ser observado na riqueza da indumentária de prestígio, como colares ou peitorais, brincos, alargadores de orelha, narigueiras, tembetás (adornos labiais), braceletes e o típico toucado-casco, que indica a prática de alargamento craniano. No caso deste exemplar Bahía, podem ser observadas outras características distintivas que nos permitem identificar a proveniência da peça, como os olhos amendoados, o nariz pronunciado, a boca pequena, os braços flexionados com as mãos sobre o abdômen e a pintura do rosto e da saia em tom ocre, contrapondo-se aos tons de vermelho-alaranjado e preto do resto da peça.

Em geral, estatuetas sonoras Bahía seguem um padrão estilístico pelo fato de terem sido confeccionadas pela técnica híbrida de molde e modelagem, com aplicação de elementos decorativos agregados pela técnica de pastilhagem. Típicos do Período de Desenvolvimento Regional equatoriano, os instrumentos Bahía, Jama Coaque, Tolita e Transicional Chorrera-Bahía podem

apresentar apitos internos ou externos. Neste caso, a peça possui dois apitos internos na região do ventre, criando um sistema aerófono duplo recorrente nas ocarinas Bahía. Pode-se observar quatro orifícios, dois frontais e dois traseiros, destinados à produção de diferentes timbres sonoros, dependendo da liberação ou da supressão do ar soprado pelo bocal, localizado na região occipital (no topo da cabeça), que passa pelos apitos internos conectados a esses orifícios.



Vaso com applique antropozoomorfo
Cultura Capulí /Negativo del Carchi (Equador/ Colômbia)
Andes Setentrionais
Período de Integração (ca. 500 a.C. 500 d.C.)
Cerâmica modelada, pintura e queima oxidante
10 x 11,5 x 11,5 cm

Este vaso apresenta um applique com corpo de réptil e cabeça antropomorfa (ou de macaco) na junção do bojo com o gargalo. Foi confeccionado por modelagem e pintura em negativo, com motivos triangulares em negro sobre vermelho. Todos esses elementos são típicos do estilo Capulí (ou Negativo del Carchi), cultura que floresceu nas elevadas altitudes da serra norte do Equador e sul da Colômbia (acima de 3 mil metros). Trata-se de uma região de clima temperado, bastante úmida na estação chuvosa e irrigada por rios que são abastecidos pelas águas de degelo da Cordilheira dos Andes.

As cerâmicas produzidas pela técnica de pintura em negativo aparecem também, em grande quantidade, nos vasos sonoros da cultura Vícus, que floresceu no extremo norte dos Andes Centrais, às margens do alto rio Piúra (ainda na região costeira, mas no sopé da serra, aproximadamente entre os anos 500 a.C. e 600 d.C.). Com vegetação de bosque tropical espinhoso, a área é rica em recursos hídricos, traço que permitiu o remoto desenvolvimento dos sistemas artificiais de irrigação utilizados na agricultura. Pesquisadores acreditam que a cultura Capulí tenha surgido de povos que migraram no sentido sul-norte, interpretação plausível diante das semelhanças estilísticas com a cerâmica Vícus.

Apesar de pouco conhecidos, os contextos funerários associados à cultura Capulí seguem o padrão serrano de enterramentos em poços elipsoidais, além de apresentarem oferendas de cerâmica, fina ourivesaria, quantidade significativa de artefatos em concha e outros elementos que sugerem contato com muitas populações das regiões costeira, serrana e da Alta Amazônia.

Posteriormente ao florescimento Capulí, a cultura Nariño (sudoeste da Colômbia, ca. 600 d.C. a 1500 d.C.) segue a tradição de produzir cerâmica com pintura em negativo, além de também se destacar pela ourivesaria (traço muito característico das culturas da serra colombiana). Porém, as câmaras funerárias Nariño são cilíndricas e chegam a 40 metros de profundidade, enquanto os enterramentos Capulí, elipsoidais e de abertura mais ampla, raramente passam de 2 metros.

De forma geral, pode-se afirmar que a técnica de pintura em negativo foi amplamente utilizada pelas populações que ocuparam a costa norte dos Andes Centrais e a serra dos Andes Setentrionais, sendo, por isso, um elemento indicativo das relações interétnicas entre os antigos povos que ocuparam os distintos pisos ecológicos do norte andino (costa, serra e selva alta).



Estatueta sonora com apito externo
Cultura Chorrera Bahía (Equador)
Andes Setentrionais
Período Transicional (ca. 900 a.C. 500 a.C.)
Modelagem, pintura e queima oxidante
17 x 9 x 6,5 cm

Os artefatos Chorrera espelham o apogeu do desenvolvimento cultural do Formativo equatoriano, período compreendido aproximadamente entre os anos 3000 a.C. e 500 a.C. A origem da produção de centenas de milhares de peças Chorrera para fins cerimoniais, principalmente ritos funerários, é atribuída às populações que ocuparam as atuais províncias costeiras de Manabí, Guayas, Los Ríos, Esmeraldas e Santo Domingo de Táchilas desde meados do segundo milênio da era pré-cristã até o chamado Transicional Chorrera-Bahía, por volta de 500 a.C.

As peças arqueológicas atribuídas à cultura Chorrera apresentam expressiva variedade estilística e reúnem amplo repertório artístico, além da variedade de técnicas empregadas em sua confecção. Pode-se associar tal riqueza ao legado adquirido das populações que antecederam o florescimento Chorrera – isto é, ao remoto desenvolvimento cultural Valdívia (ca. 3.500 a.C. a 1.800 a.C.) e Machalilla (ca. 2000 a.C. a 1200 a.C.) –, bem como às interações com populações contemporâneas que ocuparam as terras mais distantes da serra e da costa norte andina.

Nas antigas cosmologias ameríndias, as mulheres são associadas às entidades reprodutoras dos ciclos de vida e morte, sempre vinculadas às narrativas de criação, aos rituais funerários, à sazonalidade e às curas. Agem socialmente com a força de animais predadores, das plantas, dos xamãs e dos ancestrais. Esse é o panorama a partir do qual se interpreta a recorrência com que sepultamentos de mulheres e animais de prestígio são encontrados nos contextos mais ricos das câmaras funerárias da costa andina, trazendo consigo oferendas de objetos que expressam sua relação com as entidades criadoras e os espíritos ancestrais.

Pela perspectiva dos estudos sobre as origens das civilizações ameríndias, a região equatoriana é mundialmente conhecida pelas Vênus de Valdívia, estatuetas modeladas em barro que figuram entre os artefatos cerâmicos mais antigos do continente americano. Elas foram encontradas em grandes quantidades, associadas a contextos funerários, algumas datadas em quase 6 mil anos.

Acredita-se que estatuetas sonoras Chorrera, do Formativo Final, derivam dessa antiga tradição. Teriam inicialmente sido feitas pela técnica de modelagem por rolete e, posteriormente, passaram a ser confeccionadas em maior quantidade com o uso do molde. É curioso notar, também, que em muitas cosmologias andinas os instrumentos sonoros são elementos associados ao mundo dos espíritos e da morte, e por isso aparecem com frequência nos contextos funerários. Ademais, estudos de arqueomusicologia demonstram que flautas, ocarinas, apitos e vasos sonoros produzidos pelos antigos povos andinos mimetizam os sons de pássaros e outros animais, remetendo, assim, a uma conexão entre a terra, o céu e o mundo subterrâneo.

Nesta peça Chorrera-Bahía (Transicional), observa-se raro exemplar de statueta sonora monofônica com apito externo, aparentemente confeccionada pela técnica de modelagem. A figura apresenta corpo de mulher voluptuoso, que alude à morfologia das Vênus, portando um apito globular fixado sobre a cabeça. A interpretação de que o artefato provém do Período Transicional se dá pelo hibridismo entre as características estilísticas típicas do Formativo (pés estilizados de base reta, ausência de braços e a terminação do gargalo em “lábio extrovertido”) e aquelas atribuídas ao Período de Desenvolvimento Regional (especialmente a técnica de pastilhagem para fixar o peitoral e os alargadores de orelha, traço mais comum aos artefatos Bahía).



América Latina Pinturas Andinas



Nossa Senhora do Rosário, de Pomata, sécs. XVIII XIX

A invocação de Nossa Senhora do Rosário é de tradição dos padres dominicanos. Em todos os conjuntos dominicanos – igreja conventual e convento – há a *Capilla del Rosario*, sendo as mais famosas as de Puebla e Oaxaca, no México, em Quito, no Equador, e em Tunja, na Colômbia. Distantes desses centros, existiam missões ao redor do lago Titicaca, na Bolívia, que pertenciam ao vice-reinado do Peru. Em uma delas, a *misión* de Pomata, os dominicanos introduziram essa invocação no final do século XVI, na Igreja de São Tiago Apóstolo. Já no início do século XVII, circularam gravuras representando essas virgens com formas triangulares, a exemplo da Virgem de Copacabana, na mesma região.

A Virgem de Pomata passou, então, a ser representada com o manto triangular. O Menino Jesus, com o globo terrestre na mão, está seguro pelo braço esquerdo; com a mão direita, Maria oferece o rosário aos fiéis. Na grande maioria das pinturas cusquenhas, todo o altar onde ela está faz parte da pintura, com flores, colunas, velas e mesmo a Santíssima Trindade e santos em oração. Aqui também a obra estaria sobre um altar, a julgar pelas cortinas e pela toalha do altar com aplique de renda na borda, mas a inovação do artista mostra uma pintura completada com rosas na longa cabeleira.

Vestida à moda sevilhana, com a capa que também as princesas incas usavam – o vermelho simboliza a virgindade –, está coroada. Acima, um toucado de plumas de avestruz – pássaro mítico (*suris*) sagrado –, como o Menino, também emplumado. Observam-se adereços de fios com pérolas, brincos que eram oriundos das Filipinas e foram amplamente representados como sinal de nobreza pelos artesãos. Um festão de rosas nos lembra a invocação de rosa mística.

Bibliografia

GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert y Cia, 2008. p. 85-86.

GISBERT, Teresa; MESA, José de. La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María. In: *Memorial del I Encuentro Internacional Barroco Andino*. La Paz: Viceministerio de Cultura Unión Latina, 2003. p. 21-36.

WUFFARDEN, Luis Eduardo. Nuestra Señora del Rosario de Pomata. In: RISHEL, Joseph J. (org.). *Revelaciones*. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2006. p. 457.



Nossa Senhora de Belém, sécs. XVIII XIX

A invocação refere-se aos primeiros momentos da vida de Cristo, que em outras iconografias seriam o nascimento e a adoração pelos pastores e Reis Magos. Esta iconografia segue modelo das Virgens ricamente vestidas, dispostas em altares e segurando o Menino. Tradicionalmente, tanto na Espanha como na América, as esculturas das Virgem recebem enxovais completos, como neste caso, com túnica, manto, coroa, adornos e pérolas; e o Menino, roupas rendadas semelhantes às usadas nos batizados e capa.

Esta imagem vestida está em um altar ou nicho que se abre ao fiel como uma visão celeste. A penumbra do fundo do camarim, aberto por uma cortina com as mesmas cores da Virgem, azul e vermelho, acentua a grandeza da venerada. A base do altar é de prata, com três vasos de flores e duas taças. As flores estão dispostas de maneira simétrica, e as pequenas flores azuis rimam com os laços que prendem os fios de pérolas. Os ornamentos dos bordados do manto obedecem às reentrâncias mais escuras dele, formando sutis linhas diagonais para quebrar a visualidade do aplique amarelo do manto reto. A posição do Menino, com leve inclinação, alivia a composição simétrica.

O rosto ovalado da Virgem, que sobressai da zona escura da longa cabeleira, é o centro de interesse visual do quadro, pleno de minúcias, como coroa, brincos e riquíssimas rendas dos punhos das mangas e túnica do Menino. A julgar pela delicadeza das flores em primeiro plano, o fundo com raios, nuvens e cortinas com os nós são intromissões de outro artífice.



Nossa Senhora do Carmo, sécs. XVIII XIX

A imagem da Virgem do Carmo com o escapulário domina toda a composição. Apresenta-se às almas do purgatório sobre uma peanha de nuvens, delas surgindo à maneira de uma visão triunfante descendo dos céus. O Menino Deus no braço esquerdo da Virgem segura o globo terrestre encimado por uma cruz e, com a mão direita, abençoa as almas a ser redimidas. O escapulário de Maria é detalhado com os símbolos dos carmelitas – o monte Carmelo e as estrelas, e a cruz da redenção. O gesto ao segurar o escapulário – com três dedos e, com os outros dois, prestes a soltá-lo – é delicado, feminino.

O rosto da Virgem mostra-se resplandecente e radiante, o que é confirmado pelos raios, cuja luminosidade reflete-se nas nuvens. Sua face é serena, e inclina-se com meigo olhar para as almas penitentes. Suas vestes são esplendorosas. O manto, de veludo encarnado na face interna, tem recursos pictóricos de claro e escuro, dando-lhe profundidade. A surpresa é reservada para a face externa, com bordados de flores que surgem nos movimentos em “S”, pairando sobre um azul profundo junto à pala, que cai do peito, cobrindo a rica túnica. Ereta, a pala dá dignidade de realeza à figura coroada. São três tipos de bordado que o artista mostra com maestria e o requinte de diminutas pinceladas, à procura da veracidade do modelo têxtil que lhe fora apresentado.

Bibliografia

CUADRO, Fernando Noreno. Apoteosis, tesis y privilegios del Carmelo. In: Iconografia y arte carmelitanos. Madrid: Turner Libros, 1991.



Milagres da Virgem de Lidón, sécs. XVIII XIX

Pintura com agradecimentos aos milagres ocorridos por intercessão da Virgem de Lidón. Essa invocação é espanhola, padroeira de Castellón de la Plana, comunidade de Valência. Segundo a tradição, sua imagem foi encontrada pelo camponês Perot de Granyana, sob as raízes de uma árvore, no ano de 1366. É protetora contra os perigos dos raios. A pequena imagem de 60 centímetros é ornamentada por um deslumbrante resplendor elaborado em prata por Simón de Toledo, como se observa na cena central. Está sobre uma peanha barroca exposta em altar, iluminada pelas candeias pendentes dos lampadários de prata. Dois anjos voantes seguram os raios fulgurantes dos quais nascem estrelas. As vestimentas estão ricamente ornadas com cordões de pérolas.

A excepcionalidade encontra-se na cabeça coroada da Virgem, que veste um toucado monástico rendado, emoldurando triplamente seu rosto, seguido de uma iluminada auréola que destaca a coroa – por fim, os raios do resplendor ampliando o círculo, símbolo de perfeição. Jarrões com flores destacando as açucenas lembram a sua pureza, e uma cabeça de anjo emana de nuvens e da Lua crescente, tendo o globo terrestre como referência à proteção das viagens – segundo invocação dos jesuítas, que percorreram o mundo a divulgar a fé.

As cenas dos milagres apresentam as visões que tiveram da Virgem no momento da invocação. Na cena horizontal acima, o camponês tem o ato milagroso do encontro da escultura da Virgem, que aqui se mostra sobre nuvens. Na cena inferior central, um nobre domina um réptil com seu cajado. Nas cenas verticais da esquerda acima, a Virgem aparece para duas pessoas sobre o telhado de masmorras, simbolizando a libertação do jugo dos mouros. Na central, um padre assiste um casal com o filho morto sobre uma mesa ladeada de candeias, o que se refere ao milagre da ressurreição do menino em Valladolid. Abaixo, a cena se passa diante de um altar da Virgem, estando uma mulher a amparar uma menina, enquanto outra jaz ao solo.

No lado direito acima, a Virgem aparece no momento em que um homem está para ser atingido por um raio. Na cena central, um jovem agraciado leva uma pintura da Virgem como ex-voto a uma igreja. Por fim, a cena inferior mostra um homem a ser enforcado, tendo um padre a seu lado. Para todas as cenas há tarjas explicativas sobre os fatos milagrosos. As cercaduras das tarjas são de cunho erudito do estilo barroco, assim como o manto em forma triangular. Também a perspectiva é aplicada de maneira correta na arquitetura, no altar, na mesa e na paisagem.

Bibliografia

REVEST CORZO, Luís. *Madona Sancta Maria del Lledó*. Notas trecentistas [1379-1385]. Castellón de la Plana, 1925. p. 31-39.

VIRGEN de Lidón. In: WIKIPEDIA. Disponível em: es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Lidón. Acesso em: 20 set. 2021.



A morte de São José, sécs. XVIII XIX

Esta pintura torna-se um documento dos hábitos da sociedade sobre como se age nos últimos momentos da vida. Aqui, assistido pela Trindade, por Maria e anjos, São José alimenta-se na doença, nos momentos para passar para a outra vida. Anjos auxiliam a esposa no último ato terrestre, e ele está prestes a entrar no plano celeste, onde será recebido por Deus Pai e o Espírito Santo, com direito a cânticos e acordes tangidos por um anjo.

Não há passagens, nos Evangelhos, sobre a morte do pai de Jesus. Porém, esse fato suscitou a imaginação dos artistas e foi aceito pelo clero, que tornou São José o patrono da boa morte. Na catequese, José é exemplo de vida casta do marido fiel. Tornou-se o símbolo da família e da união monogâmica, bem diversa da situação que os padres catequistas encontraram entre os hábitos de tribos indígenas.

A composição é solucionada em planos que se sobrepõem: o anjo genuflexo em primeiro plano, junto com o tecido adamascado que cobre o leito; em segundo plano estão o anjo com o prato e recipiente, Maria do lado direito, oferecendo o alimento, e Jesus, o Filho, à esquerda do pai, que recebe o alimento da esposa; o terceiro plano é celeste, e, sendo preparados para receber a alma de José, estão o Pai Eterno e o Espírito Santo. Um anjo na extremidade esquerda anima a triste cena, escura, de poucas cores. Seus acordes acolheriam o pai terreno de Cristo no gozo celeste.



Anunciação a Maria, sécs. XVIII XIX

Os elementos iconográficos da cena da anunciação estão explícitos: Maria, ajoelhada, recebe a mensagem divina anunciada pelo arcanjo Gabriel, que sinaliza com o braço esquerdo a presença de Deus Pai abençoando a vinda do Espírito Santo. Compõem a cena, ainda, uma estante de linhas barrocas suportando o livro de leituras, um vaso com flores evidenciando as açucenas, símbolo da pureza, e o cesto com fios a ser tecidos, lembrando que Maria teceria no Templo de Jerusalém o manto para Jesus.

A composição esforça-se para propiciar profundidade, enunciando vários planos que se sobrepõem: as vestes e a mão de Maria sobrepostas à estante, o livro sobre seu suporte de madeira, ambos recursos enfatizados pelas tonalidades claras sobre as escuras. Do lado esquerdo, sobre o piso amarronzado, elevam-se do vaso flores brancas sobre as nuvens azuladas, que se confundem com as vestimentas do ser celeste anunciador. O manto vermelho de Gabriel está voltado para a frente, com parte para trás sobrepondo-se às asas.

A luz, ao formar um triângulo no centro compositivo, faz recuar as cabecinhas de *putti* como a presença de Deus Pai segurando o globo terrestre. Como um último gesto de compreensão de profundidade do artista, a triangulação traz as figuras de Maria, Gabriel e Deus Pai dispostas por tamanho, segundo os planos de posicionamentos da cena proposta. O corpo de Maria, em primeiro plano, destaca-se pelo gesto que leva o olhar ao arcanjo, e este aponta para o Deus Pai, formando um contínuo movimento.



São Domingos de Gusmão, sécs. XVIII XIX

A Nossa Senhora do Rosário está no plano terrestre entregando o rosário ao fundador da Ordem dos Pregadores, popularmente chamados de dominicanos. O santo, ajoelhado e com açucenas representando seu voto de castidade, recebe um rosário de pedras vermelhas, semelhante ao que está em pedras negras em seu hábito branco e escuro. Ainda no plano terrestre, um cachorro coloca suas patas sobre o globo terrestre enquanto segura uma tocha acesa em sua boca, símbolo este relacionada ao sonho que teve a mãe do santo antes de seu nascimento, em 1170, na Espanha: de seu útero saía um cãozinho, que trazia na boca uma tocha ardente incendiando o universo. O nome Domingos (*dominus*) significa Senhor e profeticamente levou ao mundo a fé – a vela – e a palavra das “Sagradas Escrituras”, ao fundar a Ordem dos Pregadores – a *domini canis*, os guardiões do Senhor.

A criança que aparece é São João Batista, conduzindo o cordeiro com um cordão semelhante às contas do rosário. João Batista foi o profeta que pregou no deserto a vinda de Cristo. A analogia que se faz é que São Domingos é o guardião do Senhor convertendo os hereges na França. A Virgem do Rosário aparece ao santo com o Menino Jesus e lhe ensina a rezar o terço como meio de conversão e salvação daqueles que não creem. Nas Américas, os dominicanos utilizaram a reza do terço, popularizando a religião entre os *crioulos*. O Menino olha para o cão e, temeroso, busca o socorro da mãe.

Ao fundo da figura do santo há um movimento de nuvens avermelhadas a mencionar a ação de incendiar o mundo, tal como no sonho de sua mãe. Por detrás da Virgem há uma natureza calma, com árvores à maneira da pintura flamenga, tão ao agrado da Escola Cusquenha, destacando-se uma ave de origem americana. Envolta em uma coroa de nuvens, aparece a pomba do Espírito Santo, inspirando ao santo o dom da palavra, como ocorre com os apóstolos em Pentecostes.



Sapataria de São Crispim e São Crispiniano, sécs. XVIII XIX

Os santos patronos dos ofícios são da tradição medieval, do tempo em que os ofícios eram divididos em guildas, ou seja, corporações mantidas pelo pagamento dos artifícios dos diversos ofícios. Aquelas guildas tinham suas invocações e mantinham dentro das igrejas altares para seus patronos. Na Península Ibérica – e esta tradição passou para as Américas espanhola e portuguesa –, os ofícios agremiavam artesãos, artífices e artistas, como Aleijadinho, pertencente ao ofício de marceneiros, tendo São José como patrono. Os pintores agremiavam-se sob a paleta de São Lucas, o pintor do primeiro retrato de Maria, e os ourives eram abençoados por Santo Elói.

A espacialidade desta pintura é de cunho popular. O artesão recorre à perspectiva primitiva, exemplificada na ampla mesa sobre a qual os santos irmãos Crispim e Crispiniano, mártires romanos, dialogam a respeito do couro a ser cortado para a feitura de calçados. Em recurso de perspectiva simbólica – o tamanho dos representados segue a hierarquia de posições –, dois pequenos aprendizes trabalham sobre uma bancada com formas de sapatos e instrumentos. Sendo os santos protetores da guilda, são maiores que o Cristo e o diminuto clérigo ajoelhado, calçando os pés sagrados. Todas as ações têm as bênçãos do Espírito Santo, que desce dos céus em companhia de um anjinho seminu guiado por um báculo em uma mão, enquanto a outra se ocupa em carregar a alegoria de uma construção em madeira de pequena capela. A festa dos irmãos mártires, que foram degolados por soldados romanos, é celebrada no dia 25 de outubro.

Bibliografia

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *The Bible and the saints*. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 103-104.



Nossa Senhora de Cocharcas, sécs. XVIII XIX

Seguindo a tradição iconográfica da pintura da Virgem da Candelária de La Laguna, veneração das Ilhas Canárias, a Virgem é ricamente vestida com tecidos adamascados e ornada com fios de pérolas, em uma das mãos segura a candeia da apresentação do Menino Jesus no templo. Resplandecente como o sol, do Livro do Apocalipse, está ornada com coroa e resplendores. Sua face é emoldurada por fios de pérolas e rendas.

Nesta versão, seguindo a da pintura andina, a Virgem está disposta em um altar ou nicho com rosas aos pés e cortinado vermelho na face externa, e azul na interna ornando com suas ricas vestes, símbolos da pureza e proteção. Dois grandes nós rimam com as mangas rendadas à moda espanhola, destacando suas mãos. Na direita, a vela a relembrar o caminho até o templo para sua purificação. Alude também às procissões ao alvorecer, por ocasião de sua festa em 2 de fevereiro. O Menino Jesus, coroado, também é levado ao templo segundo as leis hebraicas, e segura o globo terrestre abençoando os fiéis.

As requintadas vestimentas que eram ofertadas à imagem em La Laguna, aqui auxiliam na composição triangular do manto com dobras simétricas, ampliando o sentido de profundidade por meio de drapeados que provocam zonas escuras. Essas zonas se fecham ao centro, ao mostrar a túnica, e abrem-se em leque direcionando o olhar para a zona escura do fundo. Os cordões de pérolas, pendentes, de coloração nácar, se destacam sobre o vermelho do veludo adamascado, suspensos por laçarotes azulados. Como elementos compositivos, os laços estão dispostos em gradiente, iniciado com a linha curva do acabamento da barra do manto, e sobem até o colo descoberto, enunciado por amplo rendado.

Nessa versão do Altiplano Andino, a iconografia difere das espanholas, em sua maioria com toucado monástico circundado por pedrarias. Nesse exemplo, a longa cabeleira emana de sua larga tez envolvendo o pequeno Menino coroado, e se solta até os laçarotes. Minúsculas flores brilham remontando à luminosidade milagrosa na gruta de sua aparição em La Laguna. Sua face serena, de olhar baixo, é agraciada pelo modelado delicado das tonalidades da pele rosada. Os lábios encarnados rimam em intensidade com o vermelho da chama da vela. Os brincos, sempre ofertados por mulheres piedosas, ganham evidência pelo brilho da prata modelada com raios, substituindo o resplendor que em muitas representações circunda a cabeça sempre coroada.

Bibliografia

MORALES, Carlos Rodriguez. Espejos marianos – retratos y retratistas de la Candelaria. In Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria. San Cristóbal de la Laguna: Caja Canarias, 2009, pp. 30 – 56.



Santa Bárbara, sécs. XVIII XIX

Santa Bárbara é cultuada nas religiões católica, anglicana e ortodoxa, além de seu sincretismo religioso nas religiões afro-brasileiras com Iansã. Sua iconografia é mais conhecida do que sua hagiografia – vida dos santos –, pois foi martirizada no início da era cristã. É representada com ricas vestes, como nesta pintura, com saia longa com bordados dourados, sobressaia e manto avermelhados. Sua figura domina todo o espaço, que é dividido com uma torre de porta em arco romano. No topo, três janelas com labaredas sendo expelidas. Nas mãos, leva a palma do martírio e o livro com os ensinamentos cristãos que recebera. Por vezes está coroada, aludindo à sua nobreza. Fogo e raio são constantes nas representações, que a mostram como protetora contra os raios nas tempestades, e os ofícios que lidam com explosivos.

Esta composição andina tem como referencial as pinturas espanholas que apresentam os santos com grande eloquência, à maneira do espanhol Zurbarán cujas obras podiam ser admiradas em Lima, capital do vice-reinado do Peru. O segundo plano liso, sempre pouco modelado por matizes escuros, evidenciando a figura mais clara, foi nominado de tenebrismo. A ausência de coloração contrapõe-se às tonalidades vibrantes flamengas e maneiristas italianas do início da Escola Cusquenha de Pintura.

Diz sua vida lendária que seu pai, nobre habitante de Nicomédia, cidade romana do Oriente Médio, construiu uma torre com duas janelas para isolar sua filha da sociedade, tamanha era sua beleza, como mostra a pintura. Mas, visitando-o, ela teve contato com cristãos que a converteram. Decidiu, então, abrir uma terceira janela na torre, alusiva à Santíssima Trindade. O pai, ao saber desse intuito, furioso, delatou-a às autoridades romanas, que a condenaram à morte. Com fé inabalável, suportou os suplícios e foi degolada pelo próprio pai, que naquele momento foi fulminado por um raio.

Bibliografia

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza et alii. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 46-47.



Adoração dos Reis Magos, sécs. XVIII XIX

Aqui a adoração dos Reis Magos acontece ainda dentro da manjedoura de Belém onde nascera o Menino Jesus. Guiados pela estrela do Oriente, aqui representada pelo brilho no estábulo, os Santos Reis trouxeram presentes e adoraram Jesus nos braços de sua mãe, Maria. *E vendo a estrela, alegraram-se eles com grande e intenso júbilo. Entrando na casa, viram o menino, com Maria sua mãe. Prostrando-se, o adoraram; e abrindo os seus tesouros, entregaram-lhe suas ofertas: ouro, incenso e mirra. Sendo por divina advertência prevenidos em sonho a não voltarem à presença de Herodes, regressaram por outro caminho à sua terra* (Mt 2: 10-12).

A composição em linha oblíqua ascendente se inicia nas faces dos Magos e se intensifica nos rostos do Menino, da Virgem, ainda na altura dos turbantes, e de São José, e é evidenciada pela mancha escura do estábulo. As linhas retas do suporte onde se encontram o brilho da estrela e o braço esquerdo da mãe, em gesto de desapego ao apresentá-Lo aos visitantes do Oriente, imprimem certa verticalidade à estrutura compositiva. Os movimentos mais amplos são do corpo iluminado do Menino, tanto braços como pernas, e, ao fundo, o longo pescoço do camelo surge na escuridão com um clarão do archote empunhado por um servo da comitiva real.

As diversas forma de turbantes foram amplamente divulgadas por meio de gravuras renascentistas e barrocas, a indicar o mundo antigo e longínquo, tanto geográfica como historicamente. Belchior, o mais velho, que oferece um presente da realeza, o ouro que o Menino aprecia, está coroado, além de cobrir sua cabeça com turbante branco; Baltazar, o mouro negro oferecendo incenso ao recém-nascido, pleno de espiritualidade, exibe um volumoso turbante listrado; Gaspar, o moço, empunha o cetro, segura o frasco com a mirra, símbolo da imortalidade, e está coroado. Seu perfil simplificado denota as dificuldades do pintor em modelar os rostos.

Bibliografia

RÉAU, Louis. La adoración de los pastores y de los Reyes Magos. In: RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1, p. 242-260.



Santa Rita de Cássia, sécs. XVIII XIX

A composição segue normas da perspectiva renascentista – com apenas um ponto de fuga – ao ambientar a cena em uma capela do monastério. Santa Rita suplicante, diante do crucifixo para fazê-la partícipe de seus sofrimentos, abre os braços e distende os dedos em gesto amplo para receber as graças divinas. Ajoelhada sobre rico tapete, seu hábito escuro contrasta com as roupas coloridas dos anjos, que a amparam para suportar o encontro místico. Sobre a base rígida do altar encoberto por tecidos bordados, encontram-se o livro das orações, o crucifixo e o castiçal. Todo o aparato está sob um baldaquino. Um tapete mostra ornamentos florais com formas abertas, avermelhadas, e delineadas por filetes claros.

O ambiente condiz com as regras rígidas da vida reclusa a que a santa se impôs após a morte do marido e dos filhos, no mosteiro agostiniano da cidade de Cássia: paredes lisas, sem ornamentos, o arco pleno da arquitetura remete ao imaginário dos claustros silenciosos. Ao fundo, uma árvore indica o local do horto. A claridade amarelada, para onde o olhar do observador segue depois de ter passado pela linha do tapete, subindo para as mãos da santa, seu rosto emoldurado pelo véu escuro, traz um suspiro e alívio visual. Uma linha ondulante com claros dos rostos quebra a verticalidade do altar e do arco. As linhas horizontais posicionam-se acima, no baldaquino vermelho, com friso em ocre emergindo da zona escura onde se encontra o crucifixo.

No sofrimento, a santa religiosa – a auréola surge por detrás da asa do anjo – revela-se amparada por anjos das virtudes, presentes em atos milagrosos. Suas vestes são ricas, de tecidos vaporosos e indumentária sofisticada com peças sobrepostas. Rendas flamengas, com bordas recortadas, mostram-se na manga e no barrado que recobre o joelho da perna, que se revela com bota alta de tecido.

Bibliografia

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano*. Iconografía de la arte cristiana. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 5, t. 2, p. 136.



Santa Filomena, sécs. XVIII XIX

Esta pintura certamente foi baseada em alguma obra impressa, representando o local de veneração da santa mártir. Filomena, filha de nobres da cidade de Corfu, na Grécia, fora prometida em casamento ao imperador Diocleciano em troca da pacificação de conflitos políticos. Com 13 anos de idade, ela se recusou a casar, pois tinha se convertido ao cristianismo e se dedicaria a Cristo. Furioso, o tirano mandou-a para o cárcere, e lá foi flagelada. No outro dia, seu corpo estava perfeito, e o imperador mandou jogá-lo no rio Tibre com uma âncora no pescoço. Não satisfeito, comandou ao batalhão que lhe atirasse flechas. Também de nada adiantou, pois seu corpo foi encontrado com vida nas margens do rio. Novo suplício, um batalhão foi obrigado a lançar flechas com chamas nas pontas, e um fato milagroso ocorreu: as flechas voltaram-se contra os algozes. Finalmente foi decapitada e seu corpo levado para as catacumbas.

Esta pintura mostra o corpo da mártir em seu sepulcro, tendo acima as cenas dos fatos milagrosos já descritos. Em 1802, foi descoberto um corpo de uma jovem de aproximadamente 14 anos de idade nas catacumbas de Santa Priscila. O padre Filipo Ludovici, baseado em inscrições junto ao corpo, concluiu ser este de Santa Filomena. O corpo foi levado para a Basílica de São Pedro e, posteriormente, para a cidade de Mugnano del Cardinale.

Sua iconografia é a jovem mártir deitada em seu leito de morte. Nas mãos leva uma flecha e flores brancas, símbolo de sua pureza. Se a escultura é em pé, segura em uma das mãos uma âncora. No século XIX, réplicas da escultura de seu corpo inteiro foram levadas para igrejas do mundo cristão, ampliando uma onda devocional à mártir – por meio do cordão milagroso de Santa Filomena, um terço e até confrarias. Na capela do Museu de Arte Sacra de São Paulo há uma escultura da santa com uma relíquia, ocupando a base de um altar lateral, similar ao que se vê nesta pintura, do final do século XVIII ou início do XIX.

Bibliografia

CRUZ TERRA SANTA. *História de Santa Filomena*. Disponível em: <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-santa-filomena/81/102/>.

RÉAU, Louis. Filomena. In: RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano*. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 3, t. 2, p. 530-531.



Santa Brígida, sécs. XVIII XIX

Em toda a Europa, os mosteiros femininos eram muito difundidos. A tradição passou para a América espanhola, diferentemente do Brasil, onde a criação de mosteiros com mulheres reclusas era praticamente proibida. Mas em Salvador, Olinda, São Paulo e Rio de Janeiro fundaram-se mosteiros de religiosas com votos. Tradição também espanhola, o Monastério das Descalças Reais em Madri tornou-se o mais famoso, pois para lá acorreram as mulheres da família real que se dedicaram à vida reclusa, longe dos acontecimentos políticos mundanos.

Santa Brígida nasceu na Suécia em 1302, e de seu casamento nasceram oito filhos. Viúva, enclausurou-se em um mosteiro cisterciense, onde se tornou abadessa depois de ter viajado a Roma para obter permissão para sua ordem religiosa. Nesta pintura, a santa abadessa leva o báculo na mão esquerda, veste o hábito escuro e segura o coração inflamado na mão direita. Está retratada dentro de sua cela, com uma mesa e rosas. Uma cortina vermelha à direita confere certa profundidade; na extrema esquerda, os raios da inspiração divina surgem por entre pequenas nuvens.

Composição convencional das santas religiosas, com seus símbolos de hierarquia religiosa – o báculo de abadessa –, o hábito e seu atributo, o coração. As rosas são os símbolos marianos – as brancas – e cristológicos – as vermelhas, pelo sangue. A cada uma das religiosas era permitido cultivar uma flor no horto do mosteiro. Era-lhes destinada uma flor segundo a hierarquia.

Bibliografia

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano*. Iconografía de la arte cristiana. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 3, t. 2, p. 244.



Santa Rosa de Lima e o Menino Jesus, sécs. XVIII XIX

A vida monástica de Santa Rosa de Lima está aqui expressa em três planos diferentes. Com uma perspectiva primitiva, o artesão narra dois milagres da aparição do Menino Jesus para Santa Rosa de Lima. No primeiro plano, o espaço do interior da cela do monastério é horizontal, definido por um tapete. Sem determinar por linhas, na vertical ocorre a visão dos anjinhos, e uma velha senhora é testemunha ocular da presença do Menino Jesus. Reza a tradição que o Menino teria aparecido em milagre a ela ainda criança (seu nome antes de ser religiosa era Isabel) e lhe teria ensinado as primeiras letras. Do lado oposto, em espaço externo, a mesma santa reconhece o Menino Jesus no roseiral.

A iconografia da santa sul-americana remete sempre às rosas, aqui no jarro, nos canteiros ao fundo e sobre a cabeça, ocultando a coroa de espinhos que a feria, a exemplo de Santa Rita de Cássia, que recebera os estigmas de Cristo. Apresenta-se vestida com o hábito das terceiras dominicanas em preto e branco e, por baixo, mantinha um hábito dos mendicantes franciscanos. Nesta passagem há objetos que remetem à sua vida monástica, como bordar – o que fizera desde a infância – o nome de Jesus, com o qual tinha um compromisso místico. Seu bordado é o monograma do nome de Cristo (IHS), e seu sofrimento secreto dos espinhos é revelado pela agulha em sua mão, que dialoga com as duas figuras ao fundo – o Menino e a santa – em meio ao roseiral, junto a uma fonte de planta hexagonal e quatro jorros de água. Santa Rosa, quando menina, antes de entrar para o monastério, construíra uma pequena cela no quintal de sua casa para seus exercícios de penitência.

É a primeira santa das Américas, de origem pobre, indígena, beatificada em 1671 como padroeira de Lima, do Peru, da América Latina e das Filipinas, além da proteção aos artesãos e às enfermeiras. A santa é protetora dos floristas, pois, vendendo rosas quando ainda criança, mantinha sua pobre e numerosa família. Ao ser beatificada, o papa teria menosprezado o fato de ser indígena e de seus milagres terem rosas. Quis um sinal para que isso fosse verdade, e no mesmo instante caíram pétalas de rosas sobre sua mesa em Roma.

Bibliografia

JAPÓN, Rafael. *La canonización conjunta de Santa Rosa de Lima y San Luis Beltrán: celebrando en Roma la belleza entre América y Europa*. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2020. Palestra apresentada no Simpósio Internacional A la luz de Roma: santos y santidad en el barroco iberoamericano, Roma, 17-20 set. 2018.

LIDDO, Isabela di. *Il culto di Santa Rosa da Lima nei dipinti tra sei settecento in Italia Meredionale*. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2020. Palestra apresentada no Simpósio Internacional A la luz de Roma: santos y santidad en el barroco iberoamericano, Roma, 17-20 set. 2018.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la arte cristiana. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 5, t. 2, p. 153-156.



Nossa Senhora Menina Flandeira, sécs. XVIII XIX

Esta imagem de piedade foi muito difundida na Espanha. No vice-reinado do Peru, ganha impulso mesclando-se à cultura andina. Segundo os escritos de Santiago, Evangelho não aceito pela Igreja, a futura mãe de Jesus fiara um manto púrpura e escarlata para Jesus, junto com outras meninas da família de Davi, no templo de Jerusalém.

Exemplar de representação de grande apelo e sentimento piedoso, fora enunciado ainda na Idade Média, porém no século XVII o artista sevilhano Pedro Núñez de Villavicencio (1635-1700) separou a figura dos afazeres domésticos e a emoldurou com uma flor, um cordão de flores, roupas e joias. Os artesãos cusquenhos acrescentaram sobre as vestes ricos bordados valencianos com apliques dourados e até mesmo toucados usados pelas *ñust’as*, princesas imperiais incas. De origem pré-hispânica era a tradição de que as princesas fiassem o manto real inca.

A devoção doméstica e em especial a das monjas reclusas nos monastérios foi responsável pela difusão da Virgem fiando, o que gerou um grande número de reproduções na região andina, variando apenas o toucado e as flores, de tradição flamenga – às quais foram acrescentadas as da região. O olhar dócil da menina é constante.

Bibliografia

DOMÍNGUEZ, Leonor Ruiz. *Museo Colonial Charcas*. Sucre: Universidad San Francisco Xavier de Chiquisaca, 2009. p. 50-51.

WUFFARDEN, Luís Eduardo. Virgen Niña hilandera. *In*: RISHIEL, Joseph J. (org.). *Revelaciones*. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2006. p. 471.



A iconografia de Maria (Nazaré, séc. I – Éfeso), mãe de Jesus, está vinculada – principalmente em dois momentos cruciais, a infância e a morte de seu filho – a passagens dos Evangelhos. O primeiro refere-se às passagens da anunciação, visita à Isabel, nascimento, adoração dos pastores e magos, fuga e volta do Egito, apresentação no templo e o encontro entre os doutores e a vida pública de Jesus, nas bodas de Caná. Quanto ao segundo momento, apenas São João Evangelista a descreve aos pés da cruz e, posteriormente, em Pentecostes, junto aos apóstolos. Desse mesmo apóstolo, a Imaculada Maria é descrita no livro do “Apocalipse” (capítulo 12). Nos escritos apócrifos – não aceitos pela Igreja – estão as passagens de seu nascimento, apresentação e sua vida no templo, a vida familiar em Nazaré, morte, assunção e coroação nos céus, entre outras. Sua morte – dormição – e sepultura são assinaladas em diferentes lugares, tais como Éfeso e Jerusalém.

A variedade iconográfica mariana é prodigiosa, em especial quando se trata das aparições ou invocações. Os atributos são mais comedidos, sendo os básicos o manto ou o véu que cobrem sua cabeça, cabelo solto e vestido simples, o Menino Jesus em seus braços, o monograma de seu nome (M ou MP-Y para os ortodoxos), coroa de realeza ou com 12 estrelas, livro, açucena, a Lua crescente a seus pés, a serpente esmagada e o Espírito Santo. Nos séculos XVI e XVII, ostenta vestimentas luxuosas.

Na arte, quando com o Menino Jesus, apresenta-O no braço esquerdo ou no direito, ou ainda de pé ou sentado em seu colo. A Virgem Mãe de Deus (*Theotokos*) aparece triunfante, exibindo o Menino. Ela O assinala com a mão direita e, com a esquerda, O ampara. O Menino a abençoa com a mão direita.

Maria que abraça o filho com ternura (*Eleusa*), como mãe, é outra vertente, é a mulher com seu filho em gestos carinhosos de afeto e acariciando-O, aproximando seus rostos. É conhecida como Nossa Senhora do Leite, aquela que alimenta, com o seio aparente, em geral do lado esquerdo. Na imagem com símbolos, aparece com gesto de oração; são de uso generalizado nos ícones orientais: Virgem MP-OY (mãe de Deus, *Mater Theoi*) e as iniciais do nome de Jesus (IC XC). A Virgem em majestade (*Nikopoia*) mostra Maria sentada em um trono com o Menino de pé em seus braços, rodeado por anjos e santos. É similar à *Theotokos*, porém com maior solenidade e o possível acompanhamento da corte celeste. Nossa Senhora da Misericórdia ou Intercessora apresenta a Virgem em atitude de súplica ou orante (*Hagioritissa*), para ajudar a quem a invoca. A Virgem da Misericórdia está protegendo os fiéis com seu manto (*Deesis*) e pode aparecer com São João Batista ao pé da cruz ou junto do trono de Jesus, em atitude suplicante.

Na pintura cusquenha, a Virgem coroada pela Trindade é das mais celebradas, juntamente com a Imaculada Conceição. Os principais atributos são o diadema, colar ou coroa e a túnica cravejada por estrelas e pedras preciosas. Maria assunta ao céu mostra-se coroada pela Trindade, incluindo a pomba do Espírito Santo. A cena passa-se entre rolos de nuvens e seres da corte celeste. A pintura maneirista de Bernardo Betti *A Coroação de Maria*, na sacristia da Igreja de São Pedro, dos jesuítas, em Lima, foi modelo a seguir no vice-reinado do Peru. A Imaculada Conceição ou Puríssima, vem coroada por 12 estrelas, vestida de branco, de pé, sobre nuvens ou globo terrestre aparecendo o crescente da Lua, do Sol ou, ainda, a serpente ou o dragão sendo esmagados pelos seus pés, em referência ao pecado original. Assim são os exemplos pictóricos do espanhol Bartolomé Murillo e do italiano Giambattista Tiepolo, ambas as obras do Museu do Prado, em Madri. Ladeando a Imaculada, é comum aparecerem as invocações da ladainha – litanias –, como torre de marfim, rosa mística e torre de Davi.

A Pietà, Piedade, tão divulgada pela obra de Michelangelo, é das mais recorrentes desde a Idade Média. Maria recebe o corpo morto do Filho. Está sentada sobre as rochas do Calvário, apresentando-O ao mundo como o cordeiro imolado e dolorosamente lança sobre Ele um último olhar. A desproporção entre o corpo de Cristo, com um dos braços inerte, e as vestimentas de Maria é proposital, pois mostra um ato carinhoso o de receber novamente o Filho em seu seio.

A Virgem Dolorosa ou da Soledade difere da Piedade pela ausência do corpo de Cristo e pela colocação das dores, por meio das sete espadas ou apenas uma. Sentada, desolada, com cabeça inclinada, cruza as mãos no peito e segura seu coração, cravejado pelas espadas. É o momento em que Cristo acabou de ser sepultado. As sete dores são: a profecia de Simeão ao ser apresentado no templo, a fuga para o Egito, a perda e busca enquanto estava entre os sacerdotes do templo, a via-crúcis, a crucificação, a deposição e o sepultamento. Suas expressões são de dor profunda, podendo verter lágrimas de seus olhos, com a cabeça inclinada sob um manto negro ou roxo.

Bibliografia

ESCODERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 228-241.

MELLO E SOUZA, Maria Beatriz. Les images de la Vierge Maria au Brésil colonial. In: POMMIER, Édouard (direction scientifique). *Brésil Baroque – entre ciel et terre*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères, 2000. p. 475-489.

RÉAU, Louis. Tipos iconográficos de Cristo y de la Virgen. In: RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la arte cristiana. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea – vidas de santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 311-318.

Nossa Senhora concebida pelo Espírito Santo, sécs. XVIII XIX

Esta pintura da Imaculada Maria sendo concebida pelo Espírito Santo tem o apelo das figuras adocicadas dos seguidores do pintor espanhol Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Para suprir a demanda de encomendas por pinturas cujas figuras eram destinadas às devoções particulares, como esta da Imaculada, os ateliês produziam em séries, seguindo modelos e conforme os perfis de clientes – ricos mineradores e funcionários do governo encomendavam pinturas mestiças ou crioulas, com referenciais cultos, mais sofisticadas que as piedosas pinturas populares.

A moldura em forma de ramalhete de flores tem nos quatro cantos a lembrança da pureza da Imaculada, com vistosas açucenas em frescor. As rosas vermelhas – rosa mística – voltam-se para a retratada, de forma semelhante às pinturas referenciais flamengas ainda do século XVII. Em seu peito há uma tarja com inscrições alusivas ao canto do *Magnificat*: no seio da beata virgem habita a alma do Senhor (versão livre), que acaba de ser concebida pela ação do Espírito Santo, a pomba em seu peito. Os escritos completam-se na auréola, invocando a intercessão de Maria – *per Mariam* – para chegar até Cristo – IHS – na parte central da frase. O gesto das mãos cruzadas simboliza a concordância e aceitação ao que lhe foi proposto: ficar grávida mesmo sem conhecer homem.

A face da Virgem é de apuro técnico, com certas pinceladas de algum mestre nas técnicas do esfumado – no rosto – e do esfregado – as transparências do fino tecido que envolve o colo. O *brocateado* – manuseio de pinceladas de ouro formando desenhos – foi executado com coerência e distinção em cada espaço. Na túnica, apenas imita o esgrafiado das vestimentas das esculturas, com riscos retos e aplicação de pequenas flores. Os desenhos que definem as bordas do manto mostram ramagens curvilíneas e a repetição das flores. Já o manto recebeu ramagens mais longas e a adição de hachuras, indicando possíveis zonas mais escuras. As soluções conjugam-se em harmonia: os dizeres, as flores e a figura com claros e escuros, além das vestimentas planas com desenhos dourados recordando as soluções escultóricas.

Bibliografia

BURKE, Marcus. La Virgen de la Inmaculada Concepción. In: RISHEL, Joseph J. (org.). *Revelaciones*. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2007. p. 360.

RÉAU, Louis. La coronación de la Virgen. In: RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la arte cristiana. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1, p. 182-202.



Anunciação a Maria, 1623

O popular tema mariológico da anunciação do arcanjo Gabriel, de que Maria fora escolhida para ser a mãe de Cristo, é uma das iconografias mais reconhecíveis: Gabriel aqui aparece ajoelhado sobre nuvens, anunciando, com a mão direita, a vinda do Espírito Santo em forma de pomba. Maria, genuflexa, ocupada pela leitura das “Escrituras”, em um ambiente íntimo de repouso, faz um gesto de surpresa. Os símbolos da cena da anunciação são o ambiente de meditação, aqui uma cama nobre com dossel, e o genuflexório onde Maria reza diante do livro das “Escrituras”, que denota seu conhecimento das profecias. A ambientação conta ainda com um rico tapete confeccionado com motivos florais. O ramo de açucenas que o arcanjo leva na mão, indicando a pureza de Maria, destaca-se pela alvura do fundo azulado.

A composição é dominada pela cena da anunciação. Três outros fatos ocorrem ao mesmo tempo: acima, à esquerda, o sonho de José, ao ser anunciado que sua mulher fora eleita para ser a mãe de Jesus. Abaixo, em duas cenas emolduradas com rosas, fiéis agradecem milagres recebidos pela intercessão da Virgem com o Menino. O sonho de José ocorre dentro de uma paisagem fantasiosa entre muros, incluindo um arco trilobado ao fundo. A arquitetura irreal conta com uma igreja emoldurada por uma árvore com um pássaro. O anjo toca delicadamente a auréola do futuro pai de Jesus.

Esta pintura popular é um ex-voto, legitimado pelas inscrições do milagre do aparecimento da Virgem, ao atender ao pedido de socorro de um possível afogamento. O espaço é reservado por esse enunciado, e flores separam-no do lado esquerdo, onde ocorre a visão emoldurada por rolos de nuvens. O agradecimento, abaixo da Virgem genuflexa e abençoado por um religioso, ocorre com toda a família presente.

Bibliografia

RÉAU, Louis. La coronación de la Virgen. *In:* RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la arte cristiana. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1, p. 182-202.



Coroação de Nossa Senhora, sécs. XVIII XIX

A cena da coroação da Virgem Imaculada pela Santíssima Trindade tem como orantes as santas dominicanas Catarina de Siena e Rosa de Lima. Dois anjinhos seguram o manto de Maria ao ser assunta aos céus. O mistério da Santíssima Trindade é resolvido plasticamente com três figuras masculinas semelhantes sentadas em tronos de glória nos céus, coroando Maria. Essa convenção de representar a Trindade com um ser uno e trino é de tradição medieval e foi proibida após o Concílio de Trento (1563), porém tolerada pelos clérigos na América espanhola.

As duas santas dominicanas têm grandes afinidades. À esquerda está Catarina de Siena abraçando o crucificado, do qual recebera os estigmas e a coroa de espinhos. À direita, Rosa de Lima, a primeira santa da América, mostra a porta-paz com a figura do Menino Jesus, que frequentemente a visitava. Sobre sua cabeça, rosas que ocultam os espinhos, como a coroa de Catarina de Siena, da qual era devota.

A solução pictórica para a tríade de visões ocorre colocando no plano terrestre as duas santas dominicanas orantes, Catarina de Siena e Rosa de Lima. Acima, Maria sendo elevada aos céus por anjos, tendo o globo aos seus pés. No alto estão posicionadas as três figuras de Deus: uno e trino, com faces humanas, sem distinção de idade. Toda a composição é plana, com recursos apenas de sobreposições das figuras. As cores, mais escuras na parte inferior, com os hábitos das santas dominicanas, criam animosidade com o azul intenso do manto e o branco da túnica da Imaculada. A alvura prenuncia a tonalidade das vestes divinas. Esta representação da Trindade, mesmo proibida pela Igreja, foi amplamente difundida pela pintura popular andina.

Bibliografia

PELIKAN, Jarolav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p. 87-101.

PINILLA, Ramón Mujica. Trinidad trifacial. *In:* RISHEL, Joseph J. (org.). *Revelaciones*. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2007. p. 396.



Fuga para o Egito, sécs. XVIII XIX

Esta passagem da fuga para o Egito é narrada apenas no Evangelho de São Mateus: [...] apareceu um anjo em sonho a José e disse: *Levanta, toma o Menino e a mãe, foge para o Egito e fica lá até que te avise. Pois Herodes vai procurar o menino para matar. Levantando-se, José tomou o menino e a mãe, de noite, e partiu para o Egito* (Mt 2: 13-14).

O tema da proteção ao filho, de grande aceitação popular, foi amplamente desenvolvido por artistas antigos, desde o período românico, nos capitéis das catedrais. Giotto o consagrou em afresco na Basílica de São Francisco em Assis. A composição da fuga é dinâmica, típica do barroco. A dramaticidade está na iminente possibilidade de uma morte. Essa passagem une tanto o escrito na primeira frase do texto do evangelista Mateus como as cenas da frase seguinte, quando Herodes promove a matança dos inocentes. É um tema consequente de outro, a futura volta do Egito. Os três acontecimentos – fuga, matança e retorno – estão carregados do tom emocional e de dramaticidade, em especial a matança dos inocentes. Já a aparição do anjo a José dormindo é mística e iluminada, contrastando com a fuga apressada com Maria e o Menino na escuridão da noite.

Nesta pintura, esses elementos estão presentes. A cena é vista um pouco abaixo da linha de visão do fiel, o que obriga o artista a se aproximar muito dos objetos a ser pintados; São José, como pai, abarca toda a cena com suas vestes esvoaçantes e o cajado; seu olhar é para a mãe e um pouco para trás, espreitando; Maria ocupa-se totalmente do filho, com um gesto carinhoso no olhar. Com sua mão direita, protege o seio do qual sairá o sustento do Menino – o animal está diluído em importância no relato, como na expressão pictórica, pelas cores escuras que se perdem entre as roupagens.

A paisagem ao fundo tem como referencial as antigas pinturas flamengas que influenciaram os primeiros ateliês da cidade de Cusco. A perspectiva aérea – diluição dos objetos como recurso de distanciamento – pode ser sentida, em especial na arquitetura fantasiosa no último plano. A grande mancha por detrás da Virgem dramatiza a cena, que ocorre no lusco-fusco da madrugada. A iluminação dos rostos condiz com a gramática barroca, com um ponto apenas no foco principal: as expressões daqueles que partem em fuga. A maneira com que o Menino está enfaixado é decorrente de iconografia renascentista presente nos relevos do Spedale degli Innocenti – Hospital dos Inocentes –, em Florença.

Bibliografia

GOMAR, Rogelio Ruiz. La huida a Egipto. *In:* RISHEL, Joseph J. (org.). *Revelaciones*. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2007. p. 382.

STRATTON-PRUITT, Suzanne L. *Journeys to New Worlds*: Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2013. p. 41.



São José com Menino Jesus, sécs. XVIII XIX

São José nasceu em Belém, mas morava em Nazaré. Seu nome no Evangelho de São Mateus é Jacob (Mt 1: 16) e em São Lucas é Heli (Lc 3: 23). O evangelista denomina sua profissão como artesão de carpintaria (Mt 13: 55). Segundo a tradição do templo, os pretendentes deveriam se apresentar para se casar. Maria, aos 14 anos, foi apresentada a José – da casa de David –, que foi o escolhido. E naquele instante ocorreu um fato milagroso: a haste que José levava floresceu milagrosamente.

José não fugiu dos desígnios divinos quando soube, por um anjo, que sua prometida estava grávida milagrosamente – o arcanjo Gabriel, que anunciara a Maria sua gravidez, o esclarece sobre o fato, para que ambos se coloquem a serviço de Deus. Na viagem a Belém, para o recenseamento ordenado pelos romanos, o Menino nasceu. Foi apresentado no templo depois de 40 dias, para sua circuncisão e a purificação de Maria. Logo depois, em outra visão, o arcanjo o adverte para fugir para o Egito.

A iconografia de São José se resume aos fatos da infância de Jesus, em especial depois do retorno do Egito, quando as cenas se passam na casa de Nazaré. São muitos os fatos retirados dos livros apócrifos, os quais se apresentam em cenas milagrosas – como anjos auxiliando o Menino no manuseio de ferramentas de marcenaria, ao executarem os símbolos da Paixão. Na presente tela, o santo está com uma túnica azul com acabamentos dourados nos punhos, na gola e na barra. A capa de tecido e forro vermelhos também é engalanada com apliques dourados. Sua haste, que florescera lá no templo, aqui se mostra com todo o vigor das flores em seu viço, da mesma maneira que outras arranjadas em um jarro sobre a mesa. O Menino abençoa o mundo que se encontra seguro por sua mão, e acomoda-se sobre o joelho.

A composição tem a pretensão de ser culta, com o acerto da perspectiva, com as proporções entre objetos e figuras e também no manejo do pincel – os claros e escuros do panejamento de José. Para obter profundidade, recorre à mesa e à solução maneirista do tecido frisado, com o emprego de linha dura no tecido que cai da mesa. Das lições do estilo barroco, o segundo plano, que se abre para uma paisagem. Antes, porém, ensaia com uma cortina azulada no ambiente senhoril onde se encontra José. Os recursos continuam com a colocação de uma moldura, possível espelho, e, por fim, a paisagem de origem flamenga. Os pássaros e o caprichado calçado apontam a agudeza de observação e inserção de elementos nativos, característica dos ateliês de pintura cusquenha.

Bibliografia

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 180-181.



Casa em Nazaré, sécs. XVIII XIX

Tema de grande apelo humano e curiosidade retirada dos livros apócrifos – não reconhecidos pela Igreja – são as cenas da Sagrada Família em Nazaré. O ofício de marceneiro de São José é destacado, com o Menino Jesus ajudando seu pai a serrar uma tábua, da qual caem flores e estrelas, que são recolhidas em um cálice por um anjinho que traz uma ferramenta – a tenaz que tirará os cravos da cruz – em sua mão esquerda.

São José ajoelha-se diante do Divino. Maria, com sua túnica cingida por cordel vermelho com laço, semelhante ao utilizado nas representações da Imaculada, sem aparecer o cinto, está sentada na soleira da porta, bordando o monograma IHS, Jesus Salvador dos Homens. A seu lado, um animalzinho aninha-se em um cesto com fios e tecidos.

A composição esforça-se para ter profundidade, recorrendo, do lado direito, à perspectiva das duas construções de paredes escuras e telhados de intensos vermelhos, que se espalham pelas vestes do Menino, dos anjos e de Maria. Do lado esquerdo, as tábuas; e a bancada ao centro. A posição do Menino com a serra, em contraponto com a tábua que o sustenta, mostra o esforço do pintor no uso dos recursos da perspectiva para simular profundidade. A paisagem redime o artista no uso da perspectiva aérea, ao aplicar, segundo as paisagens flamengas, tonalidades de azul-escuro nos tufos de arbustos e árvores que se destacam do horizonte longínquo.

Bibliografia

KLAUCK, Hans-Josef. *Evangelhos apócrifos*. São Paulo: Edições Loyola, 2007. p. 159.

RÉAU, Louis. La vida de la Sagrada Familia en el exilio. *In*: RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1, p. 295-298.



Nossa Senhora do Rosário, de la Montera, sécs. XVIII XIX

Devoção dominicana, as pinturas da madona com o rosário foram muito divulgadas na região do lago Titicaca, na Bolívia. A produção é rica e compete com outra invocação, Nossa Senhora de Copacabana, que tem seu santuário do lado oposto do lago, no território boliviano.

Essa Virgem do Rosário diverge de tantas outras pela elegância de suas vestimentas. O manto em forma de “V” deixa visível a roupa interna, do mesmo tecido adamascado, a túnica que lhe cobre o corpo. A cintura fina, demarcada por um laço avantajado, prenuncia rico corpete terminado em “V”, rimando com o do manto e do crescente da Lua. As guirlandas de pérolas claras ofuscam os fios escuros do rosário, que ganham visibilidade pela dimensão e movimentação dos gestos das mãos – a delicadeza de Maria ao mostrar a cruz com extremidades avermelhadas.

O enlevo da maternidade está expresso na inclinação e no olhar para o Menino. Um grande halo revestido de pedras preciosas e raios contendo estrelas destaca a figura da Virgem, com um chapéu ornamentado, posicionada sob um baldaquino iluminado por duas lanternas. Os detalhes dos bordados dos tecidos adamascados são coerentes com o panejamento, que insinua volumetria arredondada. As áreas de luz e sombra na toalha do altar e a parte escura da qual nasce o crescente da Lua revelam que se trata de uma escultura presa ao altar e revestida por ricas roupagens.

Bibliografia

DEVOCIÓN mariana: Bolívia, el país de las Vírgenes. *Los Tiempos*. Disponível em: <https://www.lostiempos.com/oh/actualidad/20180312/devocion-mariana-bolivia-pais-virgenes>. Acesso em: 12 jan. 2021.

GISBERT, Teresa; MESA, José de. La Virgen María en Bolívia. La dialéctica barroca en la representación de María. In: *Memorial del I Encuentro Internacional Barroco Andino*. La Paz: Viceministerio de Cultura Unión Latina, 2003. p. 21-36.



Apresentação do Menino Jesus no templo, sécs. XVIII XIX

Esta cena da apresentação no templo mostra uma das mais antigas festas da cristandade. Depois de 40 dias, Maria é purificada e o Menino é apresentado no templo segundo as tradições judaicas. *Quando se cumpriu o tempo da sua purificação, segundo a lei de Moisés, levaram-no a Jerusalém para O apresentarem ao Senhor, conforme está escrito na lei de Deus: Todo o primogênito varão será consagrado ao Senhor, para oferecerem em sacrifício, como se diz na lei do Senhor, um par de rolas ou duas pombinhas* (Lc 2: 22-24). O pai, José, de joelhos, oferece em sacrifício duas pombas, pois não tinham posses para ofertar um cordeiro. Simeão, um velho sacerdote que aguardava a vinda do Messias, ouve o chamado do Espírito Santo – nesta cena, em forma de raios que passam pela janela circular da coluna – e vai ao templo. Sobre os degraus e sob o pálio do trono, ergue os olhos aos céus e agradece por ser ele o escolhido para reconhecer a vinda de Cristo.

As três mulheres que fazem fundo, distinguindo a figura paterna, são Maria, a mãe, com as mãos postas em prece pela sua purificação; atrás dela, Ana, a anciã profetisa que morava no templo e aguardava também a vinda de Jesus; e uma mulher em prece com as mãos cruzadas. A criança que segura a vela simboliza a caminhada que Maria fez para sua purificação. Também é uma tradição de uma festa pagã romana que ocorria de madrugada, com tochas, em culto à deusa da agricultura, Ceres. A procissão foi cristianizada em 542 por Justiniano I no Oriente, e em Portugal no século XIII. As denominações da festa, que ocorre no início de fevereiro, variam entre Festa da Purificação, das Candeias e de Nossa Senhora da Luz.

A composição esforça-se para descrever um local solene, por meio de uma coluna, a do Templo de Salomão, o trono do sumo sacerdote, com tecidos de coloração cardinalícia, vermelho intenso na maior luminosidade – e tonalidade rebaixada na sombra, coincidente com a linha da perspectiva mostrando profundidade. O ambiente introspectivo do templo é escuro, e a coluna mais clara, a imitar pedra, prepara a luminosidade intensa, indicando o caminho percorrido. As personagens estão vestidas com túnicas e mantos com leves panejamentos. Esse recurso de tecidos planos auxilia na colocação dos desenhos padronizados aplicados com dourado. Cada figura recebe um arranjo de “douramento” diferente em suas vestes, recombinao o padrão, tal como ocorre nos esgrafiados das esculturas.

Bibliografia

MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 122-124.



Nossa Senhora do Rosário, sécs. XVIII XIX

A cena proposta nesta Virgem do Rosário remete à iconografia da Virgem da Candelária. Trata-se de um sincretismo entre as duas invocações, as vestes da Candelária e o atributo do rosário, segundo a tradição dominicana, que aqui substituiu a vela. A Virgem está posicionada sobre uma peanha de linhas curvas barrocas apenas prenunciada por cores avermelhadas, que também definirão o cortinado nas laterais. A peanha está ornamentada com plumas vermelhas e azuis, cores que definem o manto aveludado e a túnica bordada com flores, agraciados por cordões de pérolas. As longas madeixas escuras nascem da cabeça coroada e deslizam sobre os ombros, protegidos pelo manto azulado.



Nossa Senhora da Piedade, sécs. XVIII XIX

Em geral, nesta cena que mostra a sexta dor de Maria, com seu filho morto em seus braços, os dois corpos estão inteiros, o que aumenta a dramaticidade. A iconografia de Nossa Senhora da Piedade desenvolveu-se na Idade Média, no norte da Europa. No Renascimento, o ponto alto foi com a escultura da *Pietà* de Michelangelo. No Barroco, a dramaticidade aumentou com as esculturas processionais espanholas, em tamanho natural, que são levadas pelas irmandades nas ruas, em especial em Sevilha, a principal cidade do século XVI, considerado o século de ouro para a Espanha.

Esta obra deve tratar-se de um fragmento de uma grande pintura, da qual, por motivos de deterioração ou transporte, restaram apenas os rostos principais de Maria, a dolorosa, e do Filho, já morto.

A composição é dominada pelas linhas curvas a partir do manto azulado de Maria, que encobre seu corpo ao mesmo tempo que agasalha o Filho prostrado. Forma-se um aparato oval para os dois corpos, que comungam como se fossem apenas um. Maria inclina a cabeça e seu véu toca o rosto do Filho. Com a mão esquerda, procura o coração dele, enquanto a direita sustenta a cabeça sem vida. Os olhos da mãe ainda suportam contemplar tal atrocidade, e os do Salvador já estão fechados. Ambos estão mudos.

O tratamento pictórico é de um artista instruído no sombreado da tez rósea da Virgem, que, apesar do sofrimento, se mostra plácida. As pinceladas minuciosas das tonalidades amarronzadas dos cabelos e da barba do Cristo jacente confirmam a maestria do executor.

Bibliografia

RÉAU, Louis. Lamentación sobre Cristo muerto. *In*: RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la arte cristiana. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1, p. 538-542.



Cristo diante de Herodes Antipas

A composição de Cristo diante de Herodes Antipas mostra Jesus ladeado por três soldados diante do rei dos galileus, Herodes Antipas, que está sentado no trono aconselhado por um sacerdote. Esta cena se refere ao cumprimento da ordem do governador romano Pôncio Pilatos para que Cristo fosse julgado por Herodes. A cena representa o momento em que Herodes não está satisfeito de sua curiosidade em saber quem era o Cristo. *Ao vê-lo, Herodes muito se alegrou, pois há bastante tempo desejava vê-lo, pois tinha ouvido falar dele e esperava presenciar algum milagre feito por ele. Pôs-lhe muitas perguntas, mas ele nada respondeu. Herodes desprezou-o diante de seus guardas e mandou vestir-lhe uma túnica branca e o enviou de volta a Pilatos* (Lc 23: 9-11).

A decepção de Herodes se materializa ao rasgar suas vestes; sua curiosidade era grande, pois desde pequeno soubera que seu pai quisera matar Jesus, ocasionando a matança dos inocentes e a fuga para o Egito. Sentado no trono, com os pés cruzados como requer a pose real, sua face está colérica, e ele necessita de um conselheiro para acalmá-lo, colocando as duas mãos sobre seu ombro. O Cristo, por sua vez, já com a túnica branca que Herodes ordenou vesti-lo, volta a cabeça para o lado oposto à presença do rei curioso, olhando para fora do quadro. Um dos soldados que o escoltam adverte a Cristo que responda às perguntas; outro mira-o a desafiar; e o maior, na borda compositiva, prepara-se, com uma lança em punho, para devolvê-lo a Pilatos.

Esta pintura catequética servia de ensinamento dos passos da Paixão de Cristo e de advertência sobre fatos como a traição, o julgamento e a curiosidade. Com poucos recursos de perspectiva, apresenta os degraus arredondados sobre os quais está o trono, guarnecido por rico dossel com lambrequins e borlas. O mesmo ocorre com os capitéis das colunas palacianas com traços barrocos. Para os espanhóis conquistadores das Américas, as vestimentas eram símbolo de distinção social, assim como os chapéus, que aqui são a coroa caricata de Herodes, os turbantes do conselheiro e de um soldado e as armaduras dos três soldados. Esse modelo de armaduras é semelhante ao utilizado pelos primeiros conquistadores espanhóis, portanto atemporal e talvez imbuído de certa crítica, mesmo que inconsciente. Era símbolo de repressão, julgamento e poder no período da conquista.

Bibliografia

RÉAU, Louis. Presentación a Herodes. *In*: RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1, p. 467-468.



Ecce Homo, sécs. XVIII XIX

Ecce Homo – Eis o Homem – é uma das cenas dos passos da Paixão, celebrada com dramaticidade desde o período medieval. No Renascimento, ganhou contornos de extrema clareza com a pintura de Antonello da Messina (1430-1479), entre tantos outros artistas, e, já no Barroco, com a de Guido Reni (1575-1642). Mais próximo dos modelos difundidos na América espanhola é o Cristo de Bartolomé Murillo (1617-1682). Nesta pintura, o modelo é dramatizado pelo manto vermelho mais aberto, deixando mostrar as chagas logo depois da flagelação. Esse é um ponto aflitivo da condenação, o momento humilhante, quando Cristo é coroado de espinhos e recebe dos algozes um caniço, à guisa do cetro do rei dos judeus.

No Evangelho de São Mateus, assim está descrito: *Coroado de espinhos. Os soldados do governador, conduzindo Jesus ao pretório, reuniram em volta dele todo o batalhão. E, tirando-lhe as vestes, jogaram-lhe um manto de púrpura. E, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lhe na cabeça e na mão direita uma cana* (Mt 27: 27, 29).

O artífice da pintura piedosa popular concentrou a dramaticidade da cena descrita por São Mateus no peito do Cristo flagelado. As pinceladas são rápidas e os escorridos do sangue são ampliados, aumentando a comoção do fiel. A face ensanguentada evidencia esse sentimento, pois Cristo olha para o alto, suplicando forças para cumprir a missão que está por vir, a de morrer crucificado. A coroa de espinhos está neutralizada pela coloração azulada do fundo. Os resplendores dourados não deixam dúvida de que o modelo foi uma escultura, talvez figura da procissão dos passos.

Bibliografia

DOMÍNGUEZ, Leonor Ruiz. *Museo Colonial Charcas*. Sucre: Universidad San Francisco Xavier de Chiquisaca, 2009. p. 66-67.

RÉAU, Louis. Ecce Homo o Cristo apresentado al pueblo. *In*: RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la arte cristiana. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1, p. 478-479.



Santo Antônio, sécs. XVIII XIX

Esta cena de Santo Antônio com o Menino Jesus é a mais divulgada da tradição taumatúrgica – de milagres – do santo lisboeta que viveu em Pádua. A composição coloca a figura no centro de forma ereta, iniciando pela linha perpendicular do cordão, que começa no pé esquerdo e termina na coluna. Dessa maneira, o artífice proporciona duas áreas: uma construída, opaca, e a outra livre, o espaço da natureza. Da área monástica, plana e escura, emergem os personagens com vestimentas monocromáticas, com suaves modelados. Na parte superior concentram-se as manchas, mais claras nas faces e nas mãos. O corte de cabelo com tonsura define a ordem mendicante, e a barba difere da maioria dessa iconografia. A aplicação do dourado é parcimoniosa.

O Menino Jesus é evidenciado com luminosidade, obtida por meio de pinceladas em linhas formando raios amarelados. Também de hábito escuro, o Menino segura com uma mão o globo, encimado por uma cruz, e com a outra abençoa o santo, que acaba de ter seu desejo realizado por meio de suas orações: tê-lo em seus braços. Parte de sua iconografia completa-se na estante, com um livro indicando sua cultura como estudioso de teologia que ensinou em Bologna, Toulouse, Montpellier e Limoges; e suas pregações, que lhe valeram, do papa, a alcunha de arca do testemunho, arsenal da “Sagrada Escritura” – em ocasião em que pregara em Roma.

Os dois ambientes são distintos: a área do interior da arquitetura, com tonalidades ocre e marrons, que mostra o ambiente fechado; e o espaço oposto, da paisagem com tonalidades azuladas, imprimindo ar e liberdade. Esse contraste dos espaços, um penumbroso e opaco e o outro luminoso e agraciado por pinceladas da rica paisagem, confere profundidade. A verticalidade é quebrada por uma linha ocre clara, limítrofe do terreno com as três flores, e outra, acima, na volumetria da estante avermelhada onde repousa o livro. Os três pássaros expressam o clima de liberdade do artífice.

Bibliografia

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *The Bible and the saints*. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 38-39.

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza et alii. Antonio de Padua. El defensor, el invencible. *In: Guia para identificar los santos de la iconografia cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 41-43.



Santo Ambrósio de Milão, sécs. XVIII XIX

Santo Ambrósio (Tréveris, 340 – Milão, 397), doutor da Igreja, ainda pequeno ficou órfão e foi enviado para Roma, onde exerceu o ofício de funcionário do Império Romano. Em 372, tornou-se governador da província de Emilia-Ligúria. Apaziguou brigas entre católicos e arianos (que não creem na Trindade) em Milão, onde ordenou-se sacerdote e tornou-se bispo. Pregador memorável, converteu os pagãos e, com o reconhecimento do cristianismo, os expulsou da política romana. Introduziu o rito ambrosiano na liturgia.

Seus atributos são: uma colmeia de abelhas – que, quando pequeno, entraram em sua boca –, vestimentas episcopais, mitra, báculo, livro e pluma para os escritos. Nas pinturas, está sempre acompanhado dos outros doutores, Agostinho, Gregório Magno e Jerônimo, e juntos costumam ser posicionados no arranque das cúpulas ou nas extremidades das paredes, como na Igreja de São Francisco em Ouro Preto, obra de mestre Manuel da Costa Ataíde. Sua celebração festiva é dia 7 de dezembro.

Bibliografia

LACOSTE, Jean-Yves. Ambrósio de Milão. *In: Dicionário crítico de teologia*. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2014. p. 107-108.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea* – vidas de santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 355-364.



São Jacinto, sécs. XVIII XIX

Pintura popular narrando fatos milagrosos de São Jacinto, dominicano nascido na Polônia (1185), com estudos na Cracóvia, Praga, Bolonha e Paris, sendo ordenado em Roma por São Domingos de Gusmão. Levou o cristianismo à Europa Oriental, fundando mosteiros em Praga, Moravia e Kiev. Morreu em 1257, na Cracóvia, sua terra natal e cidade da qual é patrono.

Entre seus milagres estão a cura de picadas de cobra, o restabelecimento de um trigal danificado por chuvas de granizo e o salvamento de um jovem que se afogava. Com a imagem da Virgem nos braços, enfrentou os tártaros quando estes sitiaram Kiev, cidade em que era prior de um monastério. O milagre ocorreu quando teve que atravessar o rio Dniپر sobre as águas, guiado por um anjo invisível; daí o ditado “Caminhar no caminho de São Jacinto”. Após o fato milagroso, a Virgem lhe apareceu e deu o Menino Jesus em seus braços.

Sua iconografia o apresenta com hábitos dominicanos, caminhando sobre as águas do rio Dniپر com a custódia na mão e a escultura da Virgem nos braços. Essa iconografia é posterior a 1594, depois de uma pintura encomendada pelos dominicanos. Anteriormente, estava o santo ao lado de uma capela em Avinhão.

Aqui, o santo aureolado está presente em dois fatos: na extrema esquerda, um homem negro atravessa um lago em uma balsa (salvamento do jovem que se afogaria), e, do lado oposto, um fiel pede por um milagre para salvar uma capela de um incêndio. O santo, com estola vermelha, sai em socorro dos aflitos com a imagem de Maria no braço esquerdo e um ostensório com a sagrada hóstia na mão direita. O terço – devoção dos dominicanos – em cor escura destaca-se do hábito branco.

A composição é descritiva dos fatos, e a aparição do santo tem sua importância demarcada pelo tamanho simbólico, enquanto os homens aflitos e mesmo um cavalo são pequenos e de menor importância. A paisagem do lado direito é árida – aqui, porém, é a representação do rio Guayas, no Equador, o qual está prestes a atravessar, tal como fizera no rio Dniپر. As montanhas abaixo do ostensório servem para dar profundidade e talvez referência ao campo de trigo restabelecido das tormentas. As tonalidades azuladas, mescladas com ocre, são os únicos indicativos de que o artífice teria algum conhecimento de pinturas antigas.

Hoje o santo é o padroeiro da grande cidade portuária de Guayaquil, na costa do Equador. Seu dia é celebrado em 17 de agosto. No quadro, o vemos pisando as águas do rio Guayas, perto de um indígena numa jangada. Este quadro talvez seja um ex-voto, e o doador equatoriano está de joelhos perto da igreja em chamas, a qual tenta salvar pelas suas orações, segundo depoimento do colecionador Jacques Boulieu. No verso da tela há uma breve descrição da vida de São Jacinto, datada de 28 de outubro de 2004.

Bibliografia

RÉAU, Louis. Inés de Roma. *In: RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 4, t. 2, p. 137-138.



Santo Isidro lavrador, sécs. XVIII XIX

Santo Isidro, lavrador (1082-1130), foi um homem pobre, que passou sua vida prestando serviços nos campos, cultivando grãos. Filho de família moçárabe – cristão vivendo em terras conquistadas pelos muçulmanos na Península Ibérica –, viveu nas terras às margens do rio Manzanares onde viria a ser construída Madri. Casou-se com Maria da Cabeça e teve dois filhos – todos os três foram canonizados.

Esta pintura apresenta Santo Isidro, lavrador, vestido de camponês, porém com vestimentas não de trabalho, mas para ir à missa. Relata, portanto, um dos milagres mais populares da vida espiritual do lavrador. Diz a história que seu trabalho era para os donos da terra e, em troca, o pagamento era a concessão de um pedaço de terra para tirar seu sustento. Muito religioso, costumava ir todos os dias à missa, mesmo em Madri, então uma vila incipiente, com poucas igrejas. Os outros lavradores reclamaram com o dono das terras que Isidro chegava mais tarde para o trabalho diário. Vargas, o patrão, foi certa manhã verificar a veracidade disso. Quando chegou, não viu Isidro, mas, em seu lugar, um anjo sulcava a terra com arado e junta de bois.

Aqui o santo aparece ereto, como nas esculturas dos altares, dominando grande parte da espacialidade da tela, ao mesmo tempo que a divide, possibilitando a narrativa por meio de duas paisagens. Do lado direito, o fato milagroso do anjo arando o campo e, do esquerdo, as águas do rio Manzanares e uma construção, talvez a igreja onde ia à missa ou a sinalização da cidade de Madri, da qual é patrono. Em sua roupa de ir ver Deus – domingueira –, tem nos bolsos do casaco um terço para reza devocional e um pequeno cesto, pois distribuía alimentos – grãos – aos mais pobres. Um instrumento de plantação está seguro na mão esquerda e, quando toca o solo, deixa um caminho de grãos. Os rolos de nuvens nas laterais o agigantam. Ainda há resquícios dos ensinamentos do paisagismo flamengo no arvoredo por detrás da construção.

A imagem do santo lavrador foi muito difundida na América espanhola, em especial pelos jesuítas nas missões, objetivando demonstrar o valor do trabalho para os indígenas. Sua escultura era levada em andor em procissão para os campos das lavouras, em que o trabalho se iniciava na madrugada. Assim, cantos e rezas ao santo protetor dos lavradores ritmavam a caminhada dos guaranis até os campos.

Bibliografia

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 167-169.



São Pedro Nolasco, sécs. XVIII XIX

São Pedro (Barcelona, 1181-1245) nasceu de uma família de mercadores na região mediterrânea espanhola. O ofício do pai permitiu que tivesse contato com os muçulmanos que dominavam a Espanha e visse como eram maltratados os cristãos. Durante 15 anos, Pedro auxiliou no resgate dos perseguidos. Em 1218, teve uma revelação com a aparição da Virgem explicando um sonho que tivera, no qual impedia que lenhadores cortassem uma oliveira cheia de frutos. Esse sonho tem a oliveira como a Igreja, e Pedro seria um defensor dela diante dos inimigos sarracenos. Junto com outro amigo, Raimundo de Peñaforte, que tivera o mesmo sonho, fundaram a Ordem dos Mercedários, seguindo as regras agostinianas.

A nova ordem teve o reconhecimento do rei Jaime I de Aragão em Barcelona, e em Roma foi confirmada pelo papa Gregório XI, em 1229. A finalidade era salvar os cristãos presos pelos sarracenos. Criaram um fundo para o salvamento, que chegou a 4 mil resgatados. Nossa Senhora das Mercês – Misericórdia – é a protetora da ordem, e sua iconografia é da Virgem com amplo manto a proteger os cristãos capturados. Em Minas Gerais, há nessa iconografia escravos presos com correntes, como os cristãos.

A presente pintura difere da iconografia habitual. Aqui o santo aparece ajoelhado, com todos os atributos da Paixão de Cristo: o archote que Judas levou ao Monte das Oliveiras, a escada, o rosto impresso no véu da Verônica, a escada, a lança, o açoite e o galo da traição de São Pedro, que certa ocasião apareceu a ele, crucificado de cabeça para baixo, segundo pintura de Francisco de Zurbarán (1598-1664).

Essa visão que o santo teve foi seu desejo de provar das gotas do leite de Maria que caíssem enquanto ela alimentava o Menino Jesus. Seu desejo é satisfeito como uma mortificação, por experimentar os sofrimentos do Cristo feito homem. A Virgem aparece com o Menino, que consente que ela emane de seu seio um fio de leite para o suplicante. Outro sonho, em que se impedia o corte da oliveira, está retratado ao fundo, em paisagem árida do norte da Espanha. Todos os fatos têm o consentimento do Espírito Santo em forma de pomba, que traz em sua cabeça o triângulo da Trindade.

Bibliografia

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 288-289.



Asiel (Temor Dei), sécs. XVIII XIX

Este arcanjo, denominado de Asiel, está representado como arcabuzeiro, o temor de Deus. O estrondo do arcabuz rememora a luta entre as hostes celestes e a expulsão dos anjos caídos ao inferno. De grande aceitação em toda a região do vice-reinado do Peru, em especial na região da Bolívia próxima ao lago Titicaca, Asiel está vestido com roupas das milícias espanholas e flamengas do século XVII, usadas durante a conquista das terras americanas. Várias séries de arcanjos foram executadas nos ateliês de Cusco e na região da Bolívia nos arredores de Potosí, onde ficava a grande mina de prata.

Os anjos arcabuzeiros empunham a arma segundo exercícios militares divulgados por gravuras. Neste caso, segurando a arma com a mão direita sobre o ombro, enquanto, com a mão esquerda, segura um fio com pérolas. A atitude das pernas é de descanso, e o olhar volta-se fixo ao fiel. A composição triangular nasce na base, com os sapatos elegantes com laçarotes, e dirige o olhar para seu peito, em direção à pequena cabeça, ornada com amplo chapéu emplumado. Os gestos são largos, com dignidade proporcionada pelo fundo escuro, destacando os ricos tecidos adamascados do saiote e da ampla capa, que contrastam com a delicadeza do branco-azulado das vaporosas mangas e do peitoral.

Bibliografia

MESA, Teresa Gisbert de. Asiel Timor Dei. *In*: RISHEL, Joseph J. (org.). *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. México: FCE, 2006. p. 428.



Anjo da Virtude, sécs. XVIII XIX

Entre as classificações dos hostes celestes, há os anjos das virtudes, que têm poder sobre a natureza corporal na operação de milagres. Eles fornecem os meios para executar os atos milagrosos. Sempre estão prontos a receber as inspirações divinas e, sem temor, a levá-las a cabo. O anjo da virtude, neste caso, traz ao mundo o lume da fé, da crença, e auxilia os homens a ter o ânimo e a fortaleza na crença dos desígnios divinos. Segundo a “Bíblia”, eles estão na segunda ordem da hierarquia e têm papéis secundários, ajudam a executar as vontades divinas, operam milagres e rompem os obstáculos. Também têm controle sobre as forças da natureza, do clima e terremotos.

Na época da colonização, a aceitação das figuras angélicas no mundo americano foi imediata. Grandes artistas executaram obras, principalmente com os arcanjos Gabriel, Rafael e Miguel, e com os anjos das virtudes – que não são nominados senão pelas virtudes que representam: Fé, Esperança e Caridade (as três virtudes teologais), e Prudência, Justiça, Temperança e Coragem (as quatro cardeais clássicas). A iconografia desses seres assexuados é conhecida pelas asas, vestimentas com tecidos esvoaçantes, excesso de roupagens sobrepostas e transparentes. Sempre calçam botas, como mensageiros viajantes, mas são elegantes e rebuscadas.

Este *Anjo Sorridente* traz dos céus o lume da fé. Caminha lentamente de forma refinada, a executar um passo de dança. Seus gestos fazem o corpo levitar, recém-chegado para a missão de encorajar a fé nos homens. A inclinação da cabeça o torna mais gracioso, e sorri para os fiéis. Suas asas multicoloridas têm o poder da aparição e, ao mesmo tempo, do mistério de velar os segredos celestes.

Suas roupas são transbordantes de beleza, de ricos tecidos e materialização do invisível. Capa, mangas, sobressaia e rendados rimam com o colorido dos tons vivos do barroco. O enfunado das mangas com listras vermelhas e brancas e os amassados das sobretúnicas verdes têm tratamentos perfeitos de claros e escuros. As rendas da saia e das mangas deixam transparecer as suaves carnes arredondadas. A palidez comovente de sua face roseou-se ao perceber que estava sendo observado pelos olhos humanos.

Bibliografia

DOUTRINA bíblica sobre os anjos. *In*: ECCLESIA. Disponível em: https://www.ecclesia.org.br/biblioteca/miscellaneous/doutrina_biblica_sobre_os_anjos.html.

LACOSTE, Jean-Yves. *Dicionário crítico de teologia*. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2014. p. 134-138.



Carlos II, criança, defendendo a eucaristia, sécs. XVIII XIX

A iconografia da pintura representando o rei Carlos II (1661-1700), da Espanha, é plena de simbologia. O assunto do quadro ocupa a parte central da tela, com o globo terrestre encimado por uma coroa e o cetro real. Do globo nasce uma coluna que suporta o rico ostensório tendo, acima, o Espírito Santo em forma de pomba. Do lado esquerdo do observador está o rei, ainda criança (foi coroado aos 4 anos de idade), empunhando a espada com a mão direita; com a esquerda, apoia-se no capitel dórico da coluna, segurando o ostensório com a hóstia sagrada. Seus sapatos com laçarotes pisam o rico tapete almofadado, ornado com flores. A seus pés descansa um leão ornado com ouro. Uma cortina desce das nuvens escuras do céu e um anjo com um cetro ratifica o poder, emanado de Deus, para o rei governar na terra. Acima, na extrema esquerda, no plano celeste, anjos tangem acordes ao rei criança, ao ser abençoado por Cristo sentado em trono de glórias. Do ostensório partem os raios da sabedoria e da justiça, sob os olhares de dez anjinhos protegidos pela pomba do Espírito Santo.

Do lado direito do espectador, à esquerda do rei – esse é o lado reservado para os condenados na iconografia do Juízo Final –, estão os mouros, sobre a terra, ricamente vestidos com ornamentos rendados e extravagantes turbantes. Com olhos revoltos, miram o mistério da eucaristia. O mais evidente empunha sua adaga, mesmo diante da ameaça da espada do rei, defensor da religião católica, enquanto o mouro mais próximo da coluna tenta destronar o símbolo religioso.

No plano posterior, a glória de Deus Pai – aqui representado com a mesma face de Cristo – abençoa o ato de defesa do rei espanhol à eucaristia, ao mesmo tempo que segura o globo terrestre, como Criador. O mundo, com as possessões espanholas, está aos pés do rei. Anjos oram e cantam nos céus junto ao Deus Pai. No turbante do mouro, tocando a ponta do crescente da Lua, uma fera, dragão, representa a luta vencida pelo Arcanjo Miguel, que tem como missão lançar os anjos revoltosos, comandados por Lúcifer, à condenação eterna. Quando São Miguel retornar, julgará justos e condenados no Juízo Final.

Na linha compositiva central encontra-se o globo terrestre com uma paisagem simbolizando o vastíssimo território a ser cristianizado, horizonte infinito com montanhas e imensa árvore – da vida ou da genealogia real –, e, nos céus, o cetro, trazido pelo anjo junto ao Filho, e a coroa feita de metal precioso, o ouro, semelhante àquele com que foi elaborado o ostensório. A coluna, em tons cinza, símbolo da virtude da Fortaleza, com o capitel dórico – reservado aos templos dos deuses e glórias militares, e o capitel jônico para as liberalidades –, é base firme para o símbolo da transubstanciação do corpo de Cristo em hóstia consagrada.

Em cor similar à da virtude da Fortaleza são o peito da armadura de Carlos II e suas meias acetinadas, além das mangas bufantes, recobertas com tecidos transparentes e vaporosos, a revelar as pregas acinzentadas. O ostensório tem bases duplas sólidas, com tambores, e não se abala com as fitas dos mouros, que tentam dessacralizá-lo. No espaço circular, no lugar da hóstia consagrada, segura pelo crescente eucarístico, há uma representação da

crucificação de Cristo com Maria e João Evangelista ao pé da cruz. Uma pequena cruz encima o ostensório, que tem seus fulgores emanados do próprio Sol – Cristo, da Justiça.

A composição é planimétrica, segundo tradição da Escola Cusquenha já do século XVIII, com a inventividade e a liberdade dos artifícios nos desenhos dos bordados – tapete e roupas reais – e nas rendas dos saiotes dos mouros e da gola da vestimenta de Carlos II. A solução da perspectiva do tapete é simplificada, porém é criativa a solução de dois espaços distintos: o vencedor, rei, no ambiente palaciano, e os mouros, não vitoriosos contra a luta religiosa, com os pés na terra, junto à rusticidade. Das primeiras lições das pinturas flamengas é a discreta natureza com árvores ao fundo pintadas com pigmentos ocre, róseos e azulados, similar à paisagem do globo terrestre. As cores vivas, vermelhos, e a aplicação do ouro no ostensório, na coroa, no cetro e em parte do leão, também marcam a inventividade da pintura andina.

Se apontarmos a intenção da pintura, ou seja, a iconologia, Carlos II aqui representa todas as conquistas da dinastia dos Habsburgos, que sabidamente se extinguiria com esse último monarca. Sintetiza as vitórias contra os invasores mouros em solo espanhol e a vitória da religião em todo o reino, o que levou o mistério da eucaristia para o mundo, impedindo a propagação do protestantismo. Dupla vitória, nas conquistas terrestres e na missão a que a Espanha fora destinada, a de doutrinar os povos ditos pagãos. O rei, mesmo dentro de seu palácio e sem ter participado de batalhas, é vitorioso por divulgar o cristianismo e defender o dogma da eucaristia. Essa presença – ubiquidade, pois está ao mesmo tempo em todos os lugares de suas possessões – advém do poder divino que lhe permite governar em todos os seus reinos.



EXEMPLOS DO MESMO TEMA

El rey de España como defensor de la Eucaristía

As versões desse tema, o reino espanhol como defensor dos dogmas da Imaculada Conceição e da eucaristia, sempre têm a presença de um rei e de representantes do povo a ser cristianizado – neste caso, os mouros. Aqui a composição prioriza o ostensório sobre a coluna, que tem em sua base a coroa e o cetro reais sobre o globo terrestre. Este é representado mais como uma esfera com a linha do Equador, sem a beleza das paisagens que aparecem em sua parte convexa, e ao fundo entre as vestimentas. O rei está com roupas, sem partes da armadura que caracterizariam o combate. A espada na mão direita aponta para o mouro que gesticula procurando a adaga na cintura. Com a mão esquerda, toca na coluna onde se encontra o ostensório. Dois anjos com elmos emplumados dão retaguarda para o monarca. Do lado direito, os dois mouros estão pintados, com os rostos muito bem caracterizados com grandes turbantes, e, em movimentos opostos, dão movimento às figuras do primeiro plano. As faces colocadas sobre o rolo de nuvens com movimento circular seguem uma linha compositiva circular que perde tamanho nas extremidades dos raios, diminuindo mais ainda nas linhas com curvas e contracurvas do ostensório até chegar ao círculo perfeito da hóstia consagrada.

Essa versão de Carlos II como defensor do dogma da eucaristia é mais simplificada do que a da Coleção Bouliou, sem o requinte do tapete, sendo o horizonte na altura dos joelhos do rei. É uma pintura plana sem a natureza; o globo terrestre é uma esfera com a coroa e o cetro diante da coluna que imita mármore. Provavelmente tenha sido cortada, pois os resplendores, sem as cabeças de anjos, estão cortados na parte superior, onde estariam as três figuras da Trindade. Dois piedosos anjos de meio corpo, oram olhando para a cena. Também não há as fitas que os mouros laçam ao ostensório para derrubá-lo.

Bibliografia/References
GISBERT, Teresa. <i>Iconografía y mitos indígenas en el arte</i>. La Paz: Editorial Gisbert y Cia. p. 176.

Carlos II, Criança, e Santa Rosa de Lima Defendendo a Eucaristia contra os Mouros. MFA, exposição em Montreal

Carlos II, os mouros, a eucaristia e Santa Rosa de Lima

Existe na história da arte uma tela que é uma referência quanto a este tema do vínculo entre Carlos II e Santa Rosa. Nela, os símbolos utilizados para justificar a realeza de Carlos II, como criança, são: o leão, como fortaleza e poder; o globo terrestre, como senhor das posses em todas as partes do mundo; a espada, senhor das conquistas; e, sobre o peito da armadura, o colar com o símbolo da realeza. Os símbolos da religião estão na defesa da eucaristia, expressos no ostensório com a hóstia sagrada, impresso nela um crucificado, e na colocação de Santa Rosa de Lima, como coluna e fortaleza da fé. Um anjo da guarda com um elmo está posicionado à direita do monarca e, sobre os dois, há um anjo com um filactério a enaltecer o rei. Do lado direito do espectador e esquerdo do rei e da santa, os muçulmanos ameaçam derrubar o símbolo da fé, a eucaristia, com suas fitas e uma adaga

empunhada. Acima deles, os hereges, está São Miguel, vestido de guerreiro, prestes a matar um dragão sob seus joelhos. Uma fita falante glorifica a defesa da fé.

Bibliografia
JAPÓN, Rafael. <i>La canonización conjunta de Santa Rosa de Lima y San Luis Beltrán</i>; celebrando en Roma la belleza entre América y Europa. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2020. Palestra apresentada no Simpósio Internacional A la luz de Roma: santos y santidad en el barroco iberoamericano, Roma, 17-20 set. 2018.

A Recuperação da Bahia de Todos os Santos, de Juan Bautista Mayno

Esta pintura de Juan Bautista Mayno (1581-1649) foi feita entre 1634 e 1635 para a Galeria das Batalhas, no Palácio do Bom Retiro, nos arredores de Madri. Dividida em três planos, a obra mostra os feridos nas batalhas sendo socorridos em primeiro plano; no segundo, os soldados holandeses estão ajoelhados diante do Conde de Olivares, que mostra a presença do rei Felipe IV; e, no terceiro, embarcações no litoral baiano.

O rei Felipe IV, que legara as estratégias bélicas para o Conde de Olivares para expulsar os protestantes do solo brasileiro, está representado em uma tapeçaria ficcionalmente montada sobre um rochedo. O conde, que também não esteve aqui, está de corpo presente duas vezes, apresentando quem venceu a guerra, Felipe IV, e a seu lado na representação pictórica. O rei esmaga as alegorias da Heresia, da Discórdia e da Traição, ladeado pela deusa Palas Atenas – deusa da paz e da concórdia – e, à esquerda, pelo Conde Olivares, com armadura empunhando uma espada na mão esquerda, enquanto com a mão direita, auxiliado por Palas Atenas, coloca os louros sobre a cabeça de Felipe V. A cartela acima do baldaquino diz *Sed Dexterā Tua* (A Vossa Mão Direita), referindo-se ao conde, comandante, e a uma citação bíblica do “Êxodo”, Canto da Vitória: *A vossa mão direita, ó Senhor, pela força se assinala; a vossa mão direita, ó Senhor, o inimigo estraçalha* (15: 6).

O quadro dentro do quadro é pleno de alegorias. O rei é humano e caridoso, a exemplo de uma mulher e um jovem amparando um ferido, e uma mulher com duas crianças, semelhante à alegoria cristã da caridade. Felipe IV é apresentado como um ótimo rei, ou, segundo os termos dos emblemas, *Optimus civilis* (Ótimo civil), e está rodeado dos atributos: a coroa de louros, o ramo de oliveira, a espada de herói, os soldados feridos pedindo clemência e a intervenção de Palas Atenas. Os dois personagens de chapéu à esquerda seriam Castor e Pólux, heróis da mitologia grega, protetores dos marinheiros e combatentes. A terra baiana está representada pelos índios, nativos da terra que observam as embarcações. No período de sua colocação na Galeria Salão dos Reinos no Palácio do Bom Retiro, em Madri, A Recuperação da Bahia foi o mais elogiado, por apresentar a figura do rei virtuoso, bondoso e conquistador, mais que no quadro de Diego Velázquez (1599-1660) *A Rendição de Breda* (1635).

Bibliografia
SEBASTIÁN, Santiago. <i>Emblemática e historia del arte</i>. Madrid: Cátedra, 1995. p. 221-222.
SOUZA, Jorge Victor; BARBOSA, Sílvia Guimarães. <i>A recuperação da Bahia de Todos os Santos por Juan Bautista Mayno</i>. Disponível em: http://afinidadesculturais.blogspot.com/2012/05/recuperacao-da-bahia-de-todos-os-santos.htm.

Arcanjos na pintura andina

A tradição de pintar as hostes celestes nas Américas tem origem em pinturas espanholas divulgadas no vice-reinado do Peru. Os arcanjos, segundo a tradição, sabendo que Cristo se faria homem, negaram-se a adorá-Lo e foram expulsos para o inferno com o anjo caído, Lúcifer. Segundo Pseudo-Dionísio, o Areopagita, são nove ordens na hierarquia dos anjos: serafins, querubins, tronos, dominações, potestades, principados, virtudes, arcanjos e anjos. Os nomes dos arcanjos, divulgados por Amadeo de Portugal no século XVI, são: Asiel, o temor de Deus, com o arcabuz; Baraquiel, o bendito de Deus, que domina o raio e o relâmpago, juntamente com Miguel, chefe das hostes celestes e que virá no Juízo Final; Jehudiel; Sealtiel; Uriel; Gabriel, o anunciador do nascimento de Jesus; e Rafael, anjo da guarda dos viajantes, reconhecidos em uma série de pinturas na Igreja dos Sete Anjos, em Palermo, na Itália. A devoção ganhou em Roma a Igreja de Santa Maria dos Anjos. Os espanhóis presentes no Reino de Nápoles, na Península Itálica, cultuaram todos os anjos, e não apenas os três recomendados pela Igreja (Miguel, Gabriel e Rafael).

A difusão da iconografia – maneira de representá-los com seus atributos, que levam nas mãos – se deu por meio de gravuras renascentistas do flamengo Jerônimo Wierix, que os representou, tal como em Palermo. As atitudes dos anjos militares tiveram como referencial as gravuras do livro “O Exercício das Armas” (1607), de Jacob de Gheyn. As vestimentas correspondem àquelas das milícias espanholas e flamengas do século XVII. A grande aceitação pelos povos indígenas deve-se, segundo a tradição, a um escrito apócrifo do profeta Henoc, que menciona os anjos como controladores dos astros e dos fenômenos celestes.

As séries mais importantes na região andina são as da Igreja de Calamarca, nos arredores de La Paz. Há uma série de anjos arcabuzeiros identificados aos seus pés; a segunda, segundo Teresa Gisbert de Mesa (2003), é formada por anjos de trajes femininos e botas de soldados romanos, como seres assexuados vestindo amplas capas e trajes confeccionados com tecidos vaporosos. É recorrente a representação em que, além das flores, os anjos levam trigo – símbolo da eucaristia e da virtude da esperança – nas mãos (e, quando arcabuzeiros, disposto aos seus pés).

Bibliografia
MESA, Teresa Gisbert de. Asiel Timor Dei. <i>In</i>: RISHEL, Joseph J. (org.). <i>Revelaciones</i>. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2006. p. 428-430.

São Cristóvão

São Cristóvão (Canaã, séc. III – Lícia, Turquia), o gigante que carregou Cristo nas costas, tem sua devoção em lugar de destaque nas catedrais espanholas e naquelas dos vice-reinados latino-americanos. Os afrescos com o gigante de 2,3 metros estão em lugares de grande visibilidade, estando o da Catedral de Sevilha ao lado do túmulo de Cristóvão Colombo, o descobridor das Américas.

Segundo a “Legenda Áurea”, de Jacobo de Varazze, o réprobo servia ao rei de Canaã, temente de Satanás. Mas, como gostaria de servir ao mais poderoso rei, resolveu então servir a Satanás. Encontrou bandoleiros e o chefe disse ser Satanás, e o seguiu. Em seguida, viu este homem

benzer-se diante de uma cruz em uma encruzilhada e resolveu procurar quem a colocara. Encontrou um ermitão, que lhe disse que, pela sua força, a melhor maneira de servir a Cristo seria transportar as pessoas de uma margem à outra do caudaloso rio.

Em certa ocasião, apareceu um menino que, ao ser transportado nas suas costas, começou a pesar. Na outra margem, disse-lhe que parecia ter transportado todo o peso do mundo. O menino, que era Cristo, lhe falou que, a partir daquele momento, se chamaria Cristóvão, o portador de Cristo. Depois de seu batismo, foi pregar na Ásia Menor. Condenado pelo rei pagão Dagón, resistiu ao ataque de 40 arqueiros e ao suplicio de queimaduras em uma cadeira de metal. Antes de ser decapitado, disse ao rei que estava com o olho ferido, que com o sangue que saísse de seu corpo colocasse um pouco de terra e passasse no olho. Ocorreu o milagre, e Dagón converteu-se ao cristianismo com todo o seu reino.

Sua iconografia é sempre facilmente reconhecida: um gigante com o Menino Jesus em seus ombros atravessando o rio. Por vezes tem como cajado um tronco de árvore. A escultura do santo executada pelo artista espanhol Juan Martinez Montañés (1597), que se encontra na Igreja do Salvador em Sevilha, tornou-se modelo. Celebra-se em 25 de julho sua festa, tão comemorada pelos motoristas.

Bibliografia
DUCHET-SUCHAUX, Gaston. <i>The Bible and the saints</i>. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 89-90.
ESCODERO, Lorenzo de la Plaza <i>et alii</i>. <i>Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana</i>. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 92-93.

VARAZZE, Jacopo. <i>Legenda áurea</i> – vidas de santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 571-575.



Santo Antônio, sécs. XVIII XIX, América Latina

Santo Antônio, nascido em Lisboa (1195), é conhecido como o santo de Pádua, Itália, onde morreu (1231). Ordenou-se como agostiniano e, posteriormente, ao saber dos cinco mártires de Marrocos, tomou o hábito franciscano. Conheceu São Francisco e dirigiu os estudos franciscanos em Pádua. Sua iconografia conhecida é a do santo com o Menino Jesus nos braços ou sobre um livro, tal como na presente obra.

A figura de Santo Antônio é imponente, ereta, com o Menino sentado sobre o livro (como um filósofo). Na mão esquerda, segura um ramo com lírios (castidade). O cordão do hábito tem leve curvatura, assim como as pregas do hábito marrom-escuro. A natureza está aos seus pés com flores; emoldurando toda a figura, há manchas arbóreas, mais claras quando próximas do santo e mais escuras à direita, insinuando profundidade.

A paisagem ao fundo, mostrando um pico, tem os ensinamentos das antigas pinturas flamengas e possível alusão ao Cerro Rico de Potosí, a montanha de mina de prata na Bolívia. A colocação de pássaros, de maneira emocional, aponta inovações nativas, assim como um segundo artífice – que teria colocado o Menino Jesus sobre o livro, em perspectiva deficitária. Os apliques dourados ornamentais são parcos, mesmo contidos, adequados a um santo com votos de pobreza.



Bibliografia geral das pinturas

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *The Bible and the saints*. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 291-292.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza *et alii*. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 293-295.

FELIPE, Cayetano Gómez. Virgen de la Concepción. *In*: MORALES, Carlos Rodríguez. *Vestida de Sol*. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria. San Cristóbal de La Laguna: Caja Canarias, 2009.

GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert y Cia. p. 176.

LACOSTE, Jean-Yves. Anjos. *In: Dicionário crítico de teologia*. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2014. p. 134-138.

MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 122-124.

MESA, Teresa Gisbert de. Asiel Timor Dei. *In*: RISHEL, Joseph J. (org.). *Revelaciones*. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2006. p. 428.

MORALES, Carlos Rodríguez. Espejos marianos – retratos y retratistas de la Candelaria. *In: Vestida de Sol*. Iconografía y memoria de Nuestra Sñora de Candelaria. San Cristóbal de la Laguna: Caja Canarias, 2009. p. 30-56.

PELIKAN, Jarolav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p. 87-101.

PINILLA, Ramón Mujica. Trinidad trifacial. *In*: RISHEL, Joseph J. (org.). *Revelaciones*. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2007. p. 396.

REVEST CORZO, Luís. *Madona Sancta Maria del Lledó*. Notas trecentistas [1379-1385]. Castellón de la Plana, 1925. p. 31-39.

SEBASTIÁN, Santiago. *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1995. p. 221-222.

SOUZA, Jorge Victor; BARBOSA, Sílvia Guimarães. *A recuperação da Bahia de Todos os Santos* por Juan Bautista Mayno. Disponível em: http://afinidadesculturais.blogspot.com/2012/05/recuperacao-da-bahia-de-todos-os-santos.htm.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea* – vida de santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 813-824. VIRGEN de Lidón. In: WIKIPEDIA. Disponível em: es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Lidón. Acesso em: 20 set. 2021.

Os monastérios femininos nos antigos vice-reinados da Espanha (México), de Granada (Colômbia), do Peru (Equador, Peru e Bolívia) e de La Plata (Argentina, Paraguai, Chile e Uruguai), além das intendências da Guatemala, são em menor número que os conventos masculinos voltados para as missões, a evangelização e o ensino. Apenas nas grandes cidades era permitido que as mulheres se dedicassem à vida reclusa ou de clausura. Em geral, esses monastérios levam o nome de Santa Clara – clarissas descalças provenientes da ordem primeira dos franciscanos mendicantes – ou de Santa Teresa (1515-1583) – carmelitas descalças seguidoras da doutora da Igreja Santa Teresa de Ávila – ou, ainda, de Santa Catarina de Siena (1347-1380), que segue a ordem dos dominicanos (catalinas). Outras ordens foram as concepcionistas, agostinianas, capuchinhas, mercedárias descalças e jerônimas, totalizando 105 monastérios no final do século XVIII.

Os monastérios femininos tiveram seu crescimento após o período da conquista, já no século XVII, como consequência da formação de uma sociedade cujos valores locais se afloraram com o desejo de

afirmação dos costumes da nova terra, distante da Europa, e, em especial, no que dizia respeito às raças europeia, indígena, negra e crioula. O papel da mulher era crescente e se tornou diferenciado daquele dos tempos da conquista, o de apenas procriar as linhagens. Quanto à conduta moral e religiosa, estavam elas inseridas em severa ordem moral, na qual a castidade era valorizada com supremacia, já que os nobres se casavam entre si. Quando não havia mulheres espanholas, uniam-se com donzelas da nobreza indígena.

As formas de expressar a religiosidade iam desde as mais pias obras até as exasperações místicas incontroláveis; os monastérios foram palco de tais manifestações. Era imprescindível que um monastério tivesse um benfeitor, o qual confiava às monjas a educação de suas filhas. Também lá encontravam abrigo as filhas ilegítimas, e sua vida como enclausuradas para sempre naqueles muros as tornava intocáveis diante das atitudes mundanas (BONET CORREA, 2001, p. 63-83).

O padroado de um monastério era antes de tudo um prestígio social e pia forma da prática religiosa ou, ainda, de receber uma mulher como religiosa, mesmo sem ela fazer votos de pobreza, obediência e castidade, comum quando se tornavam viúvas. Com a beatificação de Santa Rosa de Lima, que era mestiça, e sua veneração, a prática de se enclausurarem difundiu-se entre as mulheres. Fato anterior a esse foi a aparição de Virgem de Guadalupe em Tepeyac, no México, e as publicações a respeito de suas aparições ao índio Juan Diego. Na América, as imitações da vida da Virgem e da vida de uma santa mestiça animaram a vida monástica de reclusão.

Bibliografia

BONET CORREA, Antonio. *Monasterios iberoamericanos*. Madrid: Ediciones El Viso, 2001. p. 63-83.

TIRAPELI, Percival. *Patrimônio colonial latino-americano*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2018. p. 238-245.

Pintura sacra colonial na América Espanhola. Sécs. XVI – XVIII

A pintura sacra teve papel relevante na divulgação e manutenção do espírito religioso, tanto para os colonizadores como para todos os povos americanos a ser evangelizados. Nesse processo reside uma das páginas mais importantes da história da arte das Américas, desde a importação de telas de ateliês europeus, em especial espanhóis e flamengos, até as referências dos modelos das publicações, por meio de gravuras e missais no ímpeto contrarreformista, que impregnou a nova maneira de divulgar as imagens das vidas dos santos, cenas bíblicas e, em especial, as figuras da Virgem da Conceição e de Cristo. A outra maneira, talvez mais eficiente, foi o ensino da pintura nas oficinas dos mosteiros, quando mestres e aprendizes, juntos, executaram obras seguindo modelos das gravuras aplicados em desenhos em grisalha nas paredes e, depois, em telas a óleo, divulgando por toda a América a nova maneira de ornamentar os altares, os corredores dos

conventos, as colunas nas igrejas e as mais recônditas celas nos mosteiros femininos.

Posteriormente, essa vastíssima produção foi estudada, resultando em classificações de escolas segundo as mais diversas regiões geográficas – andinas ou pampas – ou políticas, como os vice-reinados da Nova Espanha (México), do Peru ou audiências de Charcas ou Quito, que abrangem também as religiosas, como as *missiones*. É nessa abrangência do maior para o menor que temos as escolas de maior divulgação, como a mexicana, a cusquenha, a potosina, a pacenha, a quitenha e a *missionera*.

Essas denominações auxiliam também no estudo da arquitetura e da escultura que envolve todo o mobiliário sacro, estendendo-se para a prataria e a ourivesaria. Cada qual a seu tempo, riqueza, prestígio e materialidade, desenvolveram desde os modelos propostos até atingirem uma autonomia. Essa autonomia foi provocada pelo distanciamento dos centros irradiadores de cultura, em isolamento imposto pelas condições geográficas e facilidades de materiais, e constituiu-se em nova expressão artística fundamentada no caldeamento das culturas europeia e americana. Os estudos sobre esse tema foram dos mais calorosos durante todo o século XX, na busca de compreensão com visões mais eurocentristas ou americanistas, cunhando termos como barroco andino, ultrabarroco mexicano, mestiço, ameríndio e missioneiro, além das escolas de pintura com tradições espanhola ou flamenga.

Pintura no vice -reinado do Peru, sécs. XVII XVIII

A linguagem da pintura erudita levada para a América foi a do maneirismo das escolas italiana, flamenga e espanhola, quando mestres e discípulos se moviam por toda a Europa. Essa internacionalidade de pintar à maneira de Rafael Sanzio ou dos flamengos criava na própria Espanha uma diversidade que também aconteceria em território americano nas pinturas religiosas ou para a corte, atingindo diferentes públicos, desde o centro até a mais extrema periferia. O que se fazia lá, portanto, teve que se adaptar, na América, a outra sociedade, de estratos sociais diferenciados e culturas tão diversas que iriam receber as mensagens dessa linguagem pictórica. Assim, formas cultas ou eruditas passam a conviver com a simplificação, por vezes tachada mesmo de vulgarismo.

O primeiro artista jesuíta a pintar foi o irmão Bernardo Bitti (1548-1610), legando sua mensagem religiosa às igrejas jesuíticas de Lima (1575-1600), Juli (1586), Sucre (1593) e Arequipa (1603). Suas pinturas conservam até então o frescor da coloração maneirista, com amplos drapeados amarrutados da Virgem; trabalhou para as igrejas do Gesù e Chiesa Nuova, ambas em Roma. O segundo pintor a aventurar-se pelas Índias foi o italiano Matteo Pérez da Leccio (1547-1607), que, depois de pintar na Itália, passou por Sevilha e projetou-se a seguir os inquietos jesuítas – chegando ao Peru em 1590 (STASTNY, 1997, p. 111-118). Tornou-se pintor do vice-rei, e pouco restou de sua obra. Se os dois primeiros estiveram ligados aos jesuitas, Angelino Medoro (1557-1633), também italiano, trabalhou para os dominicanos, agostinianos e franciscanos em diversas cidades, como Tunja e Santa Fé de Bogotá, ambas na Colômbia, que compõem a base do ensino da pintura mais tarde chamado de Escola Cusquenha.

Já na Audiência de Quito, o responsável pela fundação da Escola Quitenha foi o frei franciscano Jodoco Ryché, conhecido como San Andrés, seguido por frei Pedro Gocial, que continuou o magistério entre os pintores locais. Distingue-se o indígena Andrés Sánches Gallque, que em 1588, juntamente com outros artistas indígenas e o frei Pedro Bedón, fundou a confraria Nossa Senhora do Rosário, enfatizando o aprendizado da figura humana apresentada sobre fundos neutros. A autoria de obras é conhecida, porém a maioria foi executada em oficinas, o que dificulta o reconhecimento autoral, tendo que se recorrer a interpretações iconográficas, suportes, pigmentos e lacas para formar grupos de obras e estudá-las – pois a Escola Quitenha é abrangente na ornamentação dos templos e envolve outros meios, como ourivesaria, entalhe e carpintaria. A escultura foi das mais destacadas pelo realismo dramático sevilhano, seguido entre os escultores.

O século XVII foi tomado pelo naturalismo barroco do milanês Caravaggio (Michelangelo Merisi, 1571-1610), com a presença de Ruiz de Sarabia e a importação de obras de Vicente Carducho para a catedral de Lima. A escola limenha ganhou impulso com o sevilhano Leonardo Jaramillo (atuante entre 1619 e 1647), que ali pintou no claustro franciscano. Não tardou que os franciscanos de Cusco chamassem Lázaro Pardo de Lagos (atuante de 1630 a 1669) para pintar rostos naturalistas em cenas de martírio de missionários do Japão (1630), na Recoleta franciscana cusquenha.

A chegada sistemática de livros ilustrados com modelos a seguir pelos artistas, editados em Antuérpia por Cristóvão Plantin, com gravuras de Martin Vos e dos irmãos Wierix e Galle, além de obras do flamengo Peter Paul Rubens (1577-1610), os fez entrarem no circuito tanto da corte espanhola como no dos incipientes ambientes dos mundos artísticos andino e mexicano. Ainda em Lima, quatro artistas trabalharam para os franciscanos: Diego de Aguilera, Francisco Escobar, Pedro Fernández de Noriega e Andrés de Liévana. Esse último desvirtuou os modelos naturalistas europeus, criando uma linguagem híbrida com expressão plástica distinta.

À capital, Lima, chegaram também obras do espanhol Francisco de Zurbarán (1598-1664) e dos sevilhanos Bartolomé Esteban Murillo (1617-1681) e Valdés Leal (1622-1690), as quais, diferentemente das gravuras em preto e branco, apresentavam coloração, assim como o tenebrismo, que dava nova visão aos artistas locais (BURKE, 2007, p. 71-85).

Escola cusquenha

Cusco, antiga capital do império inca, tornou-se polo cultural sob o domínio dos espanhóis, com importantes construções religiosas que demandavam pinturas para os mosteiros, as igrejas e as capelas das *missiones*. Já naquele século, o primeiro indígena cronista de que se tem notícia foi o autodidata Felipe Huamán Poma de Ayala (1545-1620), que pintou cenas sobre a vida do Peru colonial daqueles tempos, protestando contra a vida miserável dos indígenas.

Entre os artistas indígenas do século XVII, destacam-se, na pintura, Diego Quispe Tito Inca (1611-1681) e, na escultura, Marcos Quispe, Juan Cusihuallpa e Tomás Tairu

Túpac, todos trabalhando no povoado de San Sebastián, nos arredores de Cusco, sob o mecenato do bispo Manuel de Mollinedo y Angulo (bispado de 1673 a 1699). O religioso também recebeu em seu ambiente artístico Juan Espinoza de los Monteros (atuante de 1638 a 1669) e Basílio de Santa Cruz (atuante de 1661 a 1690), ambos influenciados pelo barroco de Rubens, e por gravuras trazidas pelo próprio bispo, juntamente com pinturas espanholas, como de Murilo. Suas obras se encontram na catedral de Cusco e logo influenciaram Juan Zapata Inca, que não tardou em adequar a linguagem para as necessidades americanas (STASTNY, 1997).

Apesar dos modelos europeus do bispo mecenas, Diego Quispe Tito poderia ser apontado como inovador, que teria suas inventividades seguidas pela Escola Cusquenha. Ao interpretar uma gravura de Rubens Vosterman, *Volta do Egito*, o pintor inca priorizou a paisagem, e as figuras sagradas ficaram secundárias sob intensa vegetação. Ampliou ao fundo a paisagem flamenga com casario e lagos com cisnes. Estava aberto o flanco para a Escola Cusquenha, plena de fantasia, invenção iconográfica, fábulas, arquiteturas inventivas e perspectivas sem compromisso, apontando para uma inovação formal. O gosto por cores acentuadas, anjos entre flores, mais a mistura da paisagem flamenga com a fantasia, caía no gosto de todos e firmou-se naquele que foi seu discípulo, Juan Zapata Inca, que fez o vínculo entre a pintura do século XVII, ainda autoral, com aquela do século seguinte, anônima.

A Escola Cusquenha, conforme assinala Francisco Stastny, é consequência também de um posicionamento social de restauração de hábitos incaicos, como a poesia e as vestimentas, tão expressas nas pinturas das procissões de Cusco. Muitas dessas obras desapareceram depois da derrota de Túpac Amaru II (1781). A renovação é acompanhada por debates filosóficos entre as duas universidades de Cuzco, a dos jesuítas, Santo Ignácio de Loyola, e a de Santo Antonio Abad. Novos temas formavam a complexidade na busca da formação daquela sociedade conquistada havia dois séculos, os curacas. Afinal, como teriam sobrevivido? É o caso da pintura enigmática *Matrimonio de M. de Loyola com uma Princesa Inca*, na igreja da Companhia de Jesus.

Iconograficamente, cenas como a de Cristo no rio Cedron foram intercaladas com aquelas da Paixão; a defesa da eucaristia; a perspectiva e arquitetura fantasiosas; as dos anjos arcabuzeiros foram as mais popularmente divulgadas, juntamente com guirlandas de rosas ao redor de imagens de santos protetores, iniciando, assim, uma verdadeira horticultura espiritual! A popularização trouxe uma deformação nas figuras santificadas, vistas mais como imagens piedosas com suas vestimentas planificadas.

Dois artistas se destacam: Marco Zapata e Cipriano Gutiérrez (atuante de 1762 a 1775), cujas suas obras circularam de Lima a Trujillo e de Santiago a La Plata. Para o convento franciscano da capital chilena foi enviada a mais íntegra coleção sobre a vida de São Francisco, com 54 pinturas em tamanho aproximado de 2 metros por 3, sendo 35 delas terminadas em 1668, e a última, *O Enterro*, de 1684, assinada por Juan Zapata Inca (GUARDA, 2002, p. 25). Do mesmo período são seis obras do convento dos mercedários em Cusco sobre a vida de São Pedro Nolasco, e o restante é atribuído a Basílio de Santa Cruz, segundo José de Mesa e Teresa Gisbert.

Escola potosina na Audiência de Charcas

A escola potosina de pintura, distanciada dos grandes centros no Altiplano boliviano, desenvolveu-se primeiramente como as anteriores, a partir dos modelos europeus renascentistas e maneiristas de artistas migrantes, como os de Cusco, ainda no século XVI. Entre os italianos, destacam-se Bernardo Betti, Angelino Medoro, José Pastorelo e Benito Genovés; Viren Nury e Diego de la Puente, flamengos; o alemão Martin Schimidt; e os castelhanos Lópes de Castro Martín de Oviedo e Gaspar de la Cueva. Essa vasta produção está designada como de primeira etapa de todo o século XVI. Na segunda etapa, de 1630 a 1700, conforme assinala Pedro Querejazu (1997, p. 152), continua a influência flamenga dos ricos coloridos, incrementada pela importação de pinturas originais do ateliê de Rubens que serviram de modelo. O tenebrismo tão característico da pintura espanhola ocorreu com a vinda de obras de Zurbarán e gravuras de Diego Ribera.

As fortunas em prata retiradas da mina do Cerro de Potosí atraíram toda a sorte de artistas e artesãos que trabalharam intensamente para um volume impressionante de construções religiosas, como igrejas dos ordens religiosas, mosteiros femininos e igrejas de indígenas, que se multiplicaram não apenas em Potosí, mas em todo o circuito da prata em La Plata (Sucre), La Paz e toda a região do lago Titicaca, atingindo Juli e Pomata. Posteriormente, os modelos escultóricos das Virgens de Copacabana, Pomata e Sabaya, o Cristo de *los Temblores* e os anjos arcabuzeiros entraram no repertório pictórico, que deu pouca importância à paisagem e enfatizou o aspecto de fundos lisos, inclusive dourados. Entre os artistas indígenas, destacam-se Tito Yupanqui e Acosta Túpac Inca, que são de Copacabana; Leonardo Flores, de La Paz; Luis Niño, de Potosí; e, da região de Cochabamba, um dos artistas com vasta obra é Melchor Pérez de Holguín, pertencentes à segunda etapa do Barroco propriamente dita.

O mesmo autor designa como Barroco mestiço a terceira etapa, que abrange todo o século XVIII. Pode-se, assim, proclamar uma arte americana mesclada com a arte europeia e peninsular, com novos valores pré-hispânicos, apontando para o convento de San Francisco como uma prova dessa competência (MESA, 2007, p. 442-445). Com oficinas bem estruturadas, cada região passou a desenvolver suas maneiras específicas, de tal sorte que, atualmente, podem ser reconhecidas escolas de La Paz e das cidades circundantes do lago Titicaca, também conhecida como Escola do Collao (região litorânea de Lima, Peru); e as de Charcas e de Potosí.

Bibliografia geral sobre pintura andina

BONET CORREA, Antonio. *Monasterios iberoamericanos*. España: Iberdrola, 2001.

BURKE, Marcus. La Virgen de la Inmaculada Concepción. *In*: RISHEL, Joseph J. (org.). *Revelaciones*. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2006.

CUADRO, Fernando Noreno. Apoteosis, tesis y privilegios del Carmelo. *In: Iconografía y arte carmelitanos*. Madrid: Turner Libros, 1991.

DOMÍNGUEZ, Leonor Ruiz. *Museo Colonial Charcas*. Sucre: Universidad San Francisco Xavier de Chiquisaca, 2009.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *The Bible and the saints*. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza *et alii*. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018.

FELIPE, Cayetano Gómez. Virgen de la Concepción. *In*: MORALES, Carlos Rodriguez. *Vestida de sol*. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria. San Cristóbal de La Laguna: Caja Canarias, 2009.

GUARDA, Gabriel. *Barroco hispanoamericano en Chile*. Vida de San Francisco de Asís pintada en el siglo XVII para el Convento Franciscano de Santiago. Madrid: Museo de América, 2002.

GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert y Cia., 2008.

GISBERT, Teresa; MESA, José de. La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María. *In: Memorial del I Encuentro Internacional Barroco Andino*. La Paz: Viceministerio de Cultura Unión Latina, 2003.

JAPÓN, Rafael. *La canonización conjunta de Santa Rosa de Lima y San Luis Beltrán*; celebrando en Roma la belleza entre América y Europa. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2020. Palestra apresentada no Simposio Internacional A la luz de Roma: santos y santidad en el barroco iberoamericano, Roma, 17-20 set. 2018.

KELEMEN, Pál. Unknown painters. *In: Baroque and Rococo in Latin America*. New York: Dover Publications, 1967.

KLAUCK, Hans-Josef. *Evangelhos apócrifos*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

LACOSTE, Jean-Yves. *Dicionário crítico de teologia*. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2014.

LIDDO, Isabela di. *Il culto di Santa Rosa da Lima nei dipinti tra sei settecento in Italia Meredionale*. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2020. Palestra apresentada no Simposio Internacional A la luz de Roma: santos y santidad en el barroco iberoamericano, Roma, 17-20 set. 2018.

LOURENÇO, João Carlos. Imaculada Conceição. *In: A pintura cuzquenha na Coleção Ivani-Jorge Yunes*. São Paulo: Ibep Gráfica, 2009.

MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

MESA, Teresa Gisbert. Asiel Timor Dei. *In*: RISHEL, Joseph J. (org.). *Revelaciones*. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2006.

MORALES, Carlos Rodriguez. Espejos marianos – retratos y retratistas de la Candelaria. *In: Vestida de sol*. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria. San Cristóbal de la Laguna: Caja Canarias, 2009.

PINILLA, Ramón Mujica. Trinidad trifacial. *In*: RISHEL, Joseph J. (org.). *Revelaciones*. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2006.

QUEREAZU, Pedro. La pintura y la escultura de la Escuela Cuzqueña. In: GUTIÉRREZ, Ramón (org.). *Historia del arte iberoamericano*. Madrid: Lunwerg Editores, 2000.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano. Introducción general. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 1, t. 1.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 1-3, t. 1-3.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1.

SEBASTIÁN, Santiago. *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1995.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI, Luigi. *Um santo para cada dia*. São Paulo: Paulus Editora, 1983.

STASTNY, Francisco. Sintomas medievais no barroco americano. *In*: ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco – teoria e análise*. Belo Horizonte: Rona Editora, 1997.

STRATTON-PRUITT, Suzanne L. Origins of the painting in colonial Peru and Bolivia. *In: Journeys to New Worlds*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2013.

TIRAPELI, Percival. *Patrimônio colonial latino-americano*. Urbanismo, arquitetura, arte sacra. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

TIRAPELI, Percival. *Arte dos jesuítas na Ibero-América*. Arquitetura, escultura e pintura. São Paulo: Edições Loyola, 2021.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea – vidas de santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WUFFARDEN, Luis Eduardo. Nuestra Señora del Rosario de Pomata. *In*: RISHEL, Joseph J. (org.). *Revelaciones*. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2006.

Consulta digital

CARLOS II de Espanha. *In*: WIKIPEDIA. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_II_de_Espanha. Acesso em: 1 fev. 2021.

CORZO, Luis Revest. *A la Santísima Virgem del Lidón – 1946*. Disponível em: http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/3191/Festividades1946_mayo.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 1 fev. 2021.

CRUZ TERRA SANTA. *História de Santa Filomena*. Disponível em: https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-santa-filomena/81/102/.

DECLARAN a la "Virgen de Cocharcas" como Patrona de la Región Junín. *In: El Peruano*. Disponível em: https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/declaran-a-la-virgen-de-cocharcas-como-patrona-de-la-regio-ordenanza-no-235-grjcr-1402074-1/. Acesso em: 8 fev. 2021.

DOUTRINA bíblica sobre os anjos. *In*: ECCLESIA. Disponível em: https://www.ecclesia.org.br/biblioteca/miscellaneous/doutrina_biblica_sobre_os_anjos.html. Acesso em: 2 fev. 2021.

ENCINAS, Paula Muñoz. Devoción mariana: Bolivia, el país de las Vírgenes. *In: Los Tiempos*. Disponível em: https://www.lostiempos.com/oh/actualidad/20180312/devocion-mariana-bolivia-pais-virgenes. Acesso em: 12 jan. 2021.

GAVILÁN, Alonso Ramos. *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco*. Disponível em: http://www.academiadelalengua-bo.org/IMG/pdf/ramos_gavilan-historia_del_santuario_de_nuestra_senora_de_copacabana.pdf. Acesso em: 8 fev. 2021.

PLAN de Salvaguardia de la Fiesta de la Mamacha Carmen de Paucartambo, Cusco, Peru. Crespial-Unesco. Publicado em: 9 jul. 2017. Disponível em: https://issuu.com/sissyjunek/docs/crespial_plan_de_salvaguarda_paucar. Acesso em: 26 jan. 2021.

SOUZA, Jorge Victor; BARBOSA, Sílvia Guimarães. *A recuperação da Bahía de Todos os Santos por Juan Bautista Mayno*. Disponível em: http://afinidadesculturais.blogspot.com/2012/05/recuperacao-da-bahia-de-todos-os-santos.htm.

VIRGEN de Lidón. *In*: WIKIPEDIA. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Lid%C3%B3n.

Brasil Nordeste



BAHIA

Imaginária baiana barroca

As mais antigas esculturas da escola baiana de arte sacra são aquelas modeladas nas oficinas dos monges beneditinos, no início do século XVII, feitas por Frei Agostinho da Piedade. As oficinas dos colégios dos jesuítas, presentes na então capital colonial, Salvador, produziam esculturas sem identificação que hoje são raras. Também os franciscanos e carmelitas tiveram suas oficinas, nas quais as obras eram executadas sob seus ensinamentos quanto à iconografia, aos atributos e locais a que se destinavam dentro das igrejas ou capelas. No século XVIII, foram criados ateliês ou oficinas para a fabricação de santos, encomendados por locais em todo o litoral do país. Tornou-se, assim, a escola baiana a mais extensiva escola de imaginária, com superabundância de pintores.

A intensa atividade de fabricação de santos levou os santeiros à produção em série, em especial das imagens de médio e pequeno porte. Executadas sob fórmulas e soluções repetitivas, elas perderam em expressividade e apuro técnico. As oficinas mantiveram o ritmo de abastecimento para o mercado interno durante todo o século XVIII, adentrando o seguinte, com grande aceitação.

As características da imaginária baiana são os traços eruditos da indumentária, por meio de panejamentos esvoaçantes, gestos e atitudes refinadas. O douramento é um atrativo à parte com a técnica do esgrafiado – finas linhas douradas –, mas, quando aplicado sobre superfícies mais lisas, fazem-se pinturas com amplas flores, com pincel. O douramento – aplicação de finíssimas folhas de ouro – valorizando a peça ao olhar dos fiéis. A técnica da punção, ou ouro martelado – com pequenas marcas sobre o douramento –, enriquece as superfícies, assim como os estofamentos (relevos) nas bordas das túnicas e dos mantos. Não raro, colocavam-se pedras preciosas engastadas, caso raro, rubis – mais comuns na Espanha – para o sangue de Cristo. As pinturas a pincel sobre os panejamentos são de buquês de flores ou ramos, atraentes pelo colorido de grandes florões dourados centrados por rosáceas. As áreas da pintura com aplicação de ouro eram denominadas reservas de ouro, para que ficassem mais visíveis. O ouro não era aplicado na parte posterior das peças, pois não estaria visível.

Primeira peça da coleção Boulieu
Imaculada Conceição,
séc. XVIII
Escultura em madeira policromada

*First piece of the Boulieu collection
Immaculate Conception,
18th century
Sculpture in polychromed wood*



No século XVIII, foram criados ateliês ou oficinas para a fabricação de santos, encomendados por locais em todo o litoral do país. Tornou-se, assim, a escola baiana a mais extensiva escola de imaginária, com superabundância de pintores.

Foto
Nelson Kon

Acervo
Instituto Pedra

Photo
Nelson Kon

Collection
Instituto Pedra



**São Gonçalo de Amarante, séc. XVIII, Bahia (Brasil),
escultura em madeira policromada**

A iconografia de São Gonçalo de Amarante aqui apresentada é de peregrino, com o cajado na mão direita, vestido com o hábito dominicano – batina branca e capa preta com capuz – e um livro na mão esquerda. Seus atributos são referentes a seus milagres, como a construção da ponte sobre o rio Tâmega, e, na veneração popular, com uma viola, referente à dança feita para o santo como casamenteiro.

É cultuado desde 1551 e foi beatificado em 1671 pelo papa Clemente X. Sua pequena ermida foi substituída por um grandioso convento, convertendo-se em local de peregrinação. No Brasil, é patrono de muitas cidades em vários estados, além de ser celebrado com festas populares, como a dança, com coreografia de rodeadas, das mulheres casamenteiras; a cavalaria – pois é padroeiro dos homens de caminho, tropeiros e viandantes –; e a congada de São Gonçalo, celebrada com São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.



São Gonçalo de Amarante (Arriconha, 1187 – Amarante, Portugal, 1262) estudou as disciplinas eclesiásticas em Braga e, ordenado sacerdote, foi pároco de São Paio de Vizela. Peregrinou por Roma, pois desejava ir até os túmulos de São Pedro e São Paulo, e por Jerusalém, nos lugares santos. Depois de 14 anos de peregrinação, retornou a seus párocos. Durante sua ausência, o sobrinho que indicara para as funções religiosas em seu posto falsificou documentos e os levou até o bispo, relatando que Gonçalo estava morto. Assim, desgostoso, retirou-se para uma ermida às margens do rio Tâmega, como penitente. Após um jejum quaresmal, a Virgem lhe apareceu e indicou que entrasse para a Ordem dos Pregadores, os dominicanos. Juntamente com outro sacerdote, retornou a Amarante, onde voltou a ser pároco até sua morte. Entre suas obras de caridade, construiu uma ponte sobre o rio Tâmega, com o fruto de seu trabalho de mendicante de donativos. Novamente a Virgem lhe apareceu, revelando o dia de sua morte, para que obtivesse todos os sacramentos.

Bibliografia

MAIA, Thereza; TOM. 270 anos da cavalaria de São Gonçalo (1726-1996). In: *Cadernos de cultura do Vale do Paraíba*: festas populares. 1996.

PELEGRINI FILHO, Américo. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Idart/Universidade da Paraíba, 1982.

PELEGRINI FILHO, Américo. *Folclore paulista*. Calendário e documentário. São Paulo: Ed. Cortez: Secretaria do Estado de São Paulo, 1985.

**São Cosme e São Damião, séc. XVIII, Bahia (Brasil),
escultura em madeira policromada**

Esta pequena escultura com São Cosme e São Damião mostra os irmãos gêmeos com vestimentas orientais, braços estendidos, porém sem seus atributos, e os instrumentos médicos. Eles estão vestidos com botas altas, calções, capas e turbantes. Os tecidos são adamascados e dourados, conferindo-lhes dignidade, comprovada pelos seus atos milagrosos de cura. Há desproporção entre a base, por demais avantajada, e as duas pequenas figuras. As posições rígidas frontais denunciam as dificuldades do artesão em suplantar a matéria – madeira – com que se expressa. Fato importante a notar no Brasil é o deslocamento da invocação religiosa católica para a religião afro-brasileira, na qual são cultuados como os lbêjis relacionados às crianças e à infância. Isso poderia justificar seu tamanho e a desproporção com a base escalonada. A policromia está danificada por repinturas e desgastes do uso. As tonalidades avermelhadas fazem parte do processo de preparo para o douramento.



Os irmãos gêmeos Cosme e Damião (Arábia, séc. III – Cilícia, Turquia), cristãos, estudaram medicina na Síria e se dedicaram à cura sem nada cobrar de seus pacientes. Enquanto curavam, pregavam a boa nova do cristianismo. Com a perseguição aos cristãos pelo imperador Diocleciano, foram martirizados. Diante da negativa de adorar deuses pagãos, foram condenados ao açoite e, depois, lançados ao mar com correntes. Um anjo os salvou. Acusados de bruxaria, foram levados a uma fogueira. No entanto, o fogo, em vez de matá-los, voltou-se contra os carrascos, e Lísias, o governador, ordenou que fossem decapitados. A espada conserva-se na Catedral de Essen, na Alemanha.

Sua iconografia é bastante reconhecida, pois sempre estão juntos e com vestimentas semelhantes, tendo alguns instrumentos cirúrgicos – caixa de unguentos, uma redoma, uma lanceta, uma espátula ou um urinol – em uma das mãos e, na outra, a espada ou palma do martírio. Sobre as cabeças, capelos de médicos, à semelhança das esculturas da Capela Dourada do Recife, fazem parte dos ricos trajes. Por vezes, podem estar junto com a Virgem e o Menino ou, ainda, na invocação de um sacristão de igreja em Roma que suplicou por sua perna gangrenada – e, em aparição, transplantaram para ele a perna de um homem negro que acabara de morrer. Sua festa religiosa ocorre no dia 26 de setembro. No sincretismo religioso afro-brasileiro, são reconhecidos como lbêjis, com comemoração no dia seguinte, 27.

Bibliografia

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 90-91.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. v. 3, t. 2, p. 339-345.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea* – vidas de santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 794-797.

PERNAMBUCO

A imaginária da escola pernambucana de arte sacra extrapola seu atual território e abarca os estados vizinhos de Alagoas e Paraíba, anexados quando do período colonial. Segundo Myriam Ribeiro (2000, p. 71), **as imagens pernambucanas têm como característica a aparência forte dos corpos, que se mostram envoltos em amplas vestimentas, como mantos que se expandem pelas laterais, porém em direções contrárias, criando contrapontos**. A policromia é comparável àquela das escolas de imaginária baiana e mineira. Por vezes, o douramento é integral, encobrimdo toda a peça, para posteriormente aplicar-se a técnica do esgrafiado – remoção da pintura a têmpera por meio de pontas afiadas, formando riscos e desenhos com motivos florais, tal como se aprecia na escultura de São Francisco de Borja no Museu de Arte Sacra de Pernambuco (Maspe) ou, ainda, em uma Santa Cecília. Em outros casos, os esgrafiados, também conhecidos como *caminhos sem fim*, foram constituídos por desenhos geométricos. A pintura é de grande apuro técnico, cores vibrantes combinadas com amplas áreas douradas de intenso brilho.

Quanto às fisionomias, continua Myriam Ribeiro, há diferenças entre as diversas cidades, como Goiana, com imagens de faces largas e queixos duplos e, em especial, nas madonas; e Olinda, onde os rostos são mais suavizados, delicados e até ingênuos. Já na capital, Recife, por terem os artistas tido que apreciar modelos vindos de Portugal, as feições são mais variadas. A Sant’Ana Mestra proveniente da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, atualmente no Maspe (2017, p. 73), tem sua estatura avolumada pelo manto nas laterais em movimentos contrários, douramento total da peça, com trabalho de esgrafiado formando desenhos com florais, e o rosto envelhecido. Anciã, segundo a iconografia, evidencia a ossatura da face com as maçãs proeminentes, queixo bem contornado, lábios finos, nariz reto, sobancelhas amplas e olhos profundos.

Entre os artistas expoentes estão: João Pereira Torres, escultor atuante desde 1692 até 1768, executando imagens e ajustes de altares para as ordens franciscana, carmelita e respectivas ordens terceiras; Manoel de Jesus Pinto, pintor, dourador e entalhador, irmão da Irmandade de Nossa Senhora do Terço em 1785 e professo da Ordem Terceira do Carmo em 1788, tendo executado trabalhos na Matriz de Santo Antônio e serviços para a Irmandade do Santíssimo Sacramento e a Igreja de São Pedro dos Clérigos; e Manoel da Silva Amorim, escultor nascido no Recife em 1780, de cujas esculturas se tinha notícias já em 1826, pelas imagens da Procissão dos Passos, como as da Soledade e do Senhor Bom Jesus. Professou na Ordem Terceira Carmelita em 1853, aos 60 anos de idade, e seus contratos com clérigos, irmandades e ordens terceiras são para a execução de imagens de crucificados e santos das mais variadas invocações (ACIOLI, 2008).

Bibliografia

ACIOLI, Vera Lúcia Costa. *A identidade da beleza*: dicionário dos artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.

MENEZES, José Luiz Mota. O barroco no país do açúcar. *In*: MENEZES, José Luiz Mota. *Brasil barroco entre o céu e a terra*. Paris: União Latina, 1999/2000. p. 85-94.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. *In*: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Arte barroca*. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 2000. p. 72-73.

PEREIRA, Frei Rinaldo *et al*. *Museu de Arte Sacra de Pernambuco*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2017.

Ceia de Cristo, séc. XVIII, Pernambuco (Brasil), relevo em madeira

Relevo em madeira natural entalhada, oval, originalmente portinhola de sacrário – há marcos do orifício da fechadura e as dobradiças de metal. O artesão logrou condensar a cena da sagrada ceia apenas na figura de Cristo. Com habilidade, coloca a mesa, pequena, em primeiro plano, em uma perspectiva com o ponto de fuga acima do olhar do espectador, criando um amplo espaço para simular a mesa coberta com pesada toalha. Sobre o móvel, coloca um pedaço do pão repartido com uma faca e um prato com pedaços de alimento. A outra parte do pão, seu corpo consagrado, o Cristo oferece com a mão esquerda ao fiel. A parte faltante, na mão direita, poderia ser outro atributo da cena da sagrada ceia, o cálice com o vinho – aqui seria um copo talvez.

Seguindo a tradição da escultura pernambucana, os tecidos esvoaçantes, enfunados em direções contrárias, ganham aqui um aliado, o tecido da mesa. Formando vários “Vs”, a toalha ganha força no primeiro plano e rima com as vestimentas de Cristo, movimentadas para os lados. A túnica em “V” menor cria a sensação de distanciamento. A cabeça de Jesus pende para o lado direito, seguindo a linha diagonal da prega da túnica. A cabeça é volumosa e as mechas caem sobre os ombros. O rosto é afilado, e amplia-se com as linhas radiantes do resplendor.



Sant’Ana Mestra

A escultura de Sant’Ana Mestra em madeira foi esculpida em dois blocos, sendo o menor para Maria menina, que se curva para o “Livro da Doutrina”. Toda a gestualidade da peça leva a atenção para os olhares atentos da mãe e da filha para o livro. Sant’Ana tem ares de matrona, em uma cadeira de espaldar alto – aplicado –, elaborado com recortes compostos de curvas e contracurvas quase planas e pés em “S”. A figura da mãe ergue-se do pedestal curvo sobre o qual as pregas da túnica caem, deixando aparecer apenas um pé, na parte central compositiva; na lateral esquerda, as pregas do manto nascem em linhas diagonais até o pulso da santa, encoberto pela manga comprida da túnica. Sua cabeça é de uma mulher adulta e idosa, e contrasta proporcionalmente com a de sua filha, bem menor. A longa cabeleira emoldura a face inclinada com os olhos voltados para as palavras escritas – aqui, um desenho de pauta musical.

Maria menina está presa ao pedestal, pois que esculpida no outro bloco, e dialoga com o atributo do livro de maneira expressiva, pela gestualidade e atenção ao admirá-lo. Sua face é diminuta e está emoldurada pela cabeleira com penteado similar ao de Sant’Ana. O amplexo maternal une as duas mulheres nesse momento de concentração para a intelecção das doutrinas do “Antigo Testamento”.



São Vicente Ferrer

O santo pregador dominicano Vicente Ferrer (Valência, Espanha, 1350 – Vannes, França, 1419) foi ativo na política e como homem letrado, mas mais ainda se dedicando à religião. Na política, interferiu no Reino de Aragão; na religião, participou ativamente para o final do Cisma do Ocidente, quando havia um papa em Avinhão e outro em Roma.

A escultura de São Vicente Ferrer é executada em um só bloco de madeira, entalhada e policromada. Sobre uma base poligonal, as vestimentas do santo dominicano nascem pesadas e se elevam sobre o corpo, avolumado pelo manto erguido pelo braço direito – braço que deveria levar uma cruz, símbolo de suas andanças convertendo infiéis. Carrega do lado esquerdo um livro, alusão ao seu dom da pregação e oratória. O hábito dominicano, branco para a túnica e preto para a capa, aqui está invertido com uma túnica azul-clara, e pala, ou escapulário, em preto e dourado semelhante à capa. As asas são alusivas à fala de um papa que comparou o santo a um anjo. A policromia é intensa, com dourados enriquecidos por pinturas e punções ao gosto das esculturas eruditas pernambucanas.

Bibliografia

ESCODERO, Lorenzo de la Plaza *et alii*. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 332-335.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. v. 5, t. 2, p. 328-331.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI Luigi. *Um santo para cada dia*. São Paulo: Paulus Editora, 1983. p. 106.



Imaginária sacra do Maranhão

A imaginária sacra do Maranhão, segundo a publicação “Olhos da Alma – Escola Maranhense de Imaginária” (RIBEIRO; BOGÉA; BRITO, 2002), foi marcada pela presença da Companhia de Jesus, que, por meio de suas oficinas, foi autossuficiente no abastecimento de imagens para suas igrejas, capelas, colégios e seminários. **O intercâmbio com Belém do Pará facilitou a circulação de madeiras como matéria-prima. Os multiplicadores de imagens, aqueles que haviam adquirido o conhecimento em oficinas de São Luís e Belém e que voltavam como oficiais experientes para suas aldeias, nelas fundavam pequenas oficinas. O trabalho era coletivo, o que dificulta hoje a identificação dos artífices.** As características estilísticas daquelas peças do século XVII são a posição estática, frontal, os gestos comedidos e a linha de prumo centralizada, com o caimento formando linhas verticais.

Destaca-se no início do século XVIII o ex-noviço jesuíta Diogo de Sousa, que renovou a estética da imaginária maranhense com tipologia própria, no tratamento das cabeleiras, longas e ondulantes, tanto para os santos como para as figuras femininas. Essa característica trouxe para suas imagens expressão de força e sedução, em uma combinação harmônica e sensual. Imagens de hábeis artífices do Pará, talvez do irmão austríaco João Xavier Traer, foram para as oficinas de São Luís, influenciando a execução de pormenores faciais do formato do queixo e boca e nariz do tipo aquilino, implantado bem abaixo da linha definida das sobrelanceiras, com olhos amendoados. No período da expulsão dos jesuítas, 1759, coordenava as oficinas o mestre Bernardo da Silva, que legou esculturas comoventes, como o *Senhor Morto* (1752), da Capela dos Remédios, em madeira policromada, com perfeita anatomia, os pés com os músculos repuxados pelos cravos, longa cabeleira enrolada e barba saindo das narinas, demarcando todo o queixo.

A partir da expulsão dos jesuítas e do desmonte das oficinas, pode-se ver as características estilísticas das imagens que estão na publicação supracitada. Observa-se a presença do estilo barroco, com as imagens atarracadas em cânone baixo, pequena estatura. As figuras são roliças e arredondadas; o panejamento tem acentuado volume e movimento em diagonal. Quanto à tipologia, veem-se rostos largos com amplas bochechas; olhos pequenos e levemente amendoados; boca e narizes pequenos; queixo duplo e em bola; cabeleira repartidas ao meio encobrindo quase toda a orelha; mechas caindo em ondas nos ombros e nas costas; pescoço forte e largo; e cabeça equilibrada (RIBEIRO; BOGÉA; BRITO, 2002, p. 66-67).

Bibliografia

RIBEIRO, Emanuela Sousa; BOGÉA, Kátia Santos; BRITO, Stella Regina Soares de. *Olhos da alma* – escola maranhense de imaginária. Fotografias de Edgar Rocha. São Luís: Petrobras: Takano Gráfica, 2002. p. 66-67.

Santa Ifigênia, séc. XVIII, Maranhão (Brasil), escultura em madeira policromada

Nesta expressiva escultura de Ifigênia, a santa africana é representada com um hábito de freira, consagrada a Deus. Não há descrição de como teriam sido as vestimentas de Ifigênia e suas 200 virgens seguidoras naquele monastério etíope. Aqui, o hábito de carmelita foi incorporado, pelo fato de ter sido consagrada como as freiras no período medieval e renascentista. O hábito consta de túnica, escapulário, touca e véu. O atributo é a maquete da igreja, simbolizando a disseminação do cristianismo na Etiópia – e, quando em chamas, por ter sido seu monastério alvo do incêndio criminoso a mando do rei Hirtaco. A pintura é monocromática, com brancos mesclados ao preto. O resplendor é de prata marchetada e com uma pedra incrustada.

Em Ouro Preto, sua igreja está situada em local privilegiado na topografia acidentada da cidade de mineração. Segundo a lenda, foi financiada por Chico Rei e construída por escravos negros. Seu dia (6 de janeiro) é festejado com danças e costumes africanos, semelhantes àqueles do reinado do Rosário.



Santa Ifigênia era filha do rei etíope Egipo. O cristianismo na Etiópia, na África, remonta ao antigo Império de Axum (80 a.C.-825), quando o rei Ezana converteu-se à fé cristã. Aquele reino foi uma importante rota comercial entre o Império Romano e a Índia antiga, gerando soberanos poderosos, denominados Reis dos Reis.

Segundo lendas antigas, apócrifas, Ifigênia teria tido contato com São Mateus, o evangelista, e então se dedicado a Deus, recolhendo-se a um monastério juntamente com 200 virgens. Quando seu pai morreu, o sucessor, Hirtaco, teria prometido metade de seu reino ao evangelista se este persuadissem Ifigênia a casar-se com ele. Mateus disse ser impossível, pois Ifigênia tinha se consagrado a Cristo. Prometera ao rei que durante a missa resolveria a questão. Depois de um longo sermão sobre o matrimônio, o rei perdeu as esperanças e, enfurecido, mandou assassinar o evangelista enquanto este ainda celebrava uma missa. O mártir sucumbiu aos pés do altar. Há em Roma, na Igreja dos Franceses, uma pintura de Caravaggio mostrando a violência do martírio de São Mateus. Essa pintura se tornou protótipo para as pinturas barrocas em toda a Europa, pelo seu emprego do claro e escuro.

Não satisfeito com a morte de Mateus, o rei mandou incendiar o mosteiro de Ifigênia. O povo revoltou-se e foi queimar o palácio real. O rei correu então ao túmulo do apóstolo, foi castigado por uma lepra e, em seguida, suicidou-se. O irmão de Ifigênia foi aclamado rei pelo povo e governou por 60 anos, construindo igrejas cristãs na Etiópia.

Bibliografia

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea* – vidas de santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 779-781.

Santa Bárbara, séc. XVIII, Maranhão (Brasil), escultura em madeira policromada

Nesta representação de Santa Bárbara, sua cabeça está rígida, seu rosto severo, olhar fixo no horizonte. As ondulações das vestimentas animam a pequena escultura, compensando a rigidez de sua atitude. Também a ondulante cabeleira ameniza essa rigidez da figura, apesar da movimentação dos braços. A policromia mostra vestígios de pinturas florais na túnica e em partes do manto.



Santa Bárbara tem sua vida envolta em lendas. Era filha de um nobre habitante de Nicomédia, cidade romana do Médio Oriente, o qual construiu uma torre com duas janelas para isolar sua filha da sociedade, tamanha era sua beleza. Em visita a seu pai, teve contato com cristãos que a converteram. Decidiu então abrir uma terceira janela na torre, alusiva à Santíssima Trindade. O pai, ao saber desse intuito, furioso, delatou-a às autoridades romanas, que a condenaram à morte. Com fé inabalável, suportou os suplícios e foi degolada pelo próprio pai, que naquele momento foi fulminado por um raio.

Em sua iconografia, Santa Bárbara é representada com ricas vestes, como nesta escultura com saia longa e manto. A riqueza de suas vestes mostra sua linhagem nobre. A torre simboliza sua reclusão e a terceira janela que construiu assim que se tornou cristã. Fogo e raios são constantes em suas representações, que a mostram como protetora contra os raios nas tempestades e dos ofícios que lidam com explosivos.

Bibliografia

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza, et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 46-47.

RÉAU, Louis. Barbara. In: RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. v. 3, t. 2, p. 169-165.

São Benedito, séc. XVIII, Maranhão (Brasil), escultura em madeira policromada

Nesta escultura, São Benedito aparece vestido com o hábito dos mendicantes franciscanos, estando o hábito cingido pelo cordão com os nós dos votos de pobreza, obediência e castidade. A mão esquerda sobre o peito mostra o agradecimento por estar com o Menino Jesus no braço direito (faltante). No braço estendido estaria o Menino. O capuz franciscano forma uma gola que segura a cabeça do santo, ao mesmo tempo que oculta seu pescoço. Suas feições estão simplificadas e seu cabelo encaracolado o caracteriza como “mouro”, ou seja, de cor negra, como era chamado em seu convento.



São Benedito nasceu em Santratello em 1524 e faleceu em Palermo, aos 65 anos de idade, em 1589. Seus pais eram escravos na Etiópia; foram sequestrados e vendidos em Palermo, onde passaram a viver como escravos em uma fazenda. Benedito nasceu e cresceu pastoreando os animais, e no trabalho na lavoura. Aos 18 anos, pensou em dedicar-se a Deus, no eremitério Santa Domenica, e ali viveu por 17 anos. Aos 38 anos, mudou-se para o Convento de Santa Maria de Jesus, onde posteriormente foi eleito guardião. Sem saber ler, escrever nem sequer ser sacerdote, a princípio recusou tal cargo, mas logo o aceitou.

Entre seus milagres, narra-se que, em certa ocasião, Nossa Senhora apareceu e ofereceu o Menino Jesus para que ele o segurasse. Quando com o Menino em seu braço, o sino tocou, e ele, como guardião do convento, disse a Maria que deveria devolvê-lo, pois o sino o chamava. Como Maria demorasse, saiu com o Menino, abraçando-o. Mas, ao devolvê-lo, a mãe reparou que havia trocado de posição. O santo pediu desculpas, pois fora preciso obedecer ao chamado do sino.

Em sua iconografia, o milagre das rosas é dos mais conhecidos. Levando o lixo dos dormitórios do convento em uma aba do hábito, encontrou o vice-rei da Sicília, que quis saber o que carregava. O santo mostrou-lhe rosas na outra aba. Nasceu, assim, a devoção ao São Benedito das Flores. Sua festa é celebrada no dia 5 de outubro.

Bibliografia

ARAUJO, Emanuel. *Benedito das Flores e Antônio do Categeró*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2000. p. 62-63.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI, Luigi. *Um santo para cada dia*. São Paulo: Paulus, 1983. p. 100-101.

**Santa Luzia, sécs. XVIII/XIX
Maranhão, Brasil
Escultura em madeira policromada**

**Saint Lucy,
18th/19th centuries
Maranhão, Brazil
Sculpture in polychromed wood**



Brasil Minas Gerais



Imaginária em Minas Gerais

A produção de imagens em Minas Gerais durante todo o século XVIII e início do XIX teve como destino as igrejas, em primeiro lugar, seguidas pelas encomendas para capelas distantes e, depois, pelos devotos, para colocá-las em seus oratórios. O período artístico do barroco consagrou-se com as construções e obras das ordens religiosas, em especial na Bahia e em Pernambuco. Já em Minas Gerais, sob a tutela das ordens terceiras, a imaginária distanciou-se dos cânones clássicos. As imagens do século anterior eram executadas em especial em oficinas das ordens religiosas – que foram proibidas de entrar em terras mineiras. Apesar de as minas auríferas terem sido descobertas pelos paulistas (1692), apenas poucas imagens em barro foram levadas por esses bandeirantes e colocadas nas antigas capelas, como a Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e de São João del Rey.

As imagens para as igrejas logo foram produzidas em Minas Gerais em madeira, pois o transporte era difícil entre as montanhas, e as imagens retabulares, de dimensões avantajadas, dificilmente suportariam o transporte em lombo de mulas. Nos altares laterais, há lugar para as imagens de tamanho médio, para ser colocadas em camarins, e as menores, nas peanhas, em geral entre as colunas dos altares. Para outras funções, como as procissões, foram feitas as imagens articuladas, de roca ou corpo inteiro, com vestimentas. A produção foi grande, para abastecer todo um mercado competitivo incentivado pelo mecenato das ordens terceiras, irmandades e confrarias, culminando com o expoente da arte sacra colonial brasileira, Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), que trabalhou para as ordens terceiras mais opulentas, como a dos franciscanos e carmelitas. Sua obra máxima em escultura de madeira é aquela composta de 66 esculturas dos Passos da Paixão, em Congonhas do Campo. Também mestres statuários portugueses foram atraídos pela riqueza do ouro e consequentes construções de primorosas matrizes e igrejas terceiras, entre eles Francisco Xavier de Brito (Lisboa? – Ouro Preto, 1751).

Seguindo a iconografia – a representação dos santos –, as imagens mineiras são distintas por sua produção, praticamente original para cada imagem, diferentemente da padronização e dos aspectos repetitivos das esculturas baianas. **Longe dos olhares dos religiosos, os santeiros**

mineiros perceberam a possibilidade de expressar suas habilidades diante da ausência de modelos a ser seguidos. As esculturas são sóbrias, seguindo as iconografias e a justa colocação dos atributos dos santos, sem os quais o fiel dificilmente os reconheceria. Os panejamentos barrocos são esvoaçantes, sem muita lógica, porém com policromia mais contida, inclusive douramento, e com desenhos menos padronizados. As bordas das vestimentas são terminadas com alto-relevo, técnica denominada *pastilhamento*. As feições são ingênuas, introspectivas, distantes dos padrões acadêmicos. **Os santeiros populares – mestres – multiplicaram-se em várias regiões, abastecendo capelas, casas de caridade e oratórios-ermidas de fazendas e aqueles de salão, para as residências urbanas.** O oratório-lapinha suscitou ampla procura, incentivando a escultura de pequenas peças executadas em calcita, pedra branca da região, imitando porcelana ou mesmo marfim.

Bibliografia/References

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2014.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. *In*: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Arte barroca*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 65-67.

A produção foi grande, para abastecer todo um mercado competitivo incentivado pelo mecenato das ordens terceiras, irmandades e confrarias, culminando com o expoente da arte sacra colonial brasileira, Antônio Francisco Lisboa (1738 1814), que trabalhou para as ordens terceiras mais opulentas, como a dos franciscanos e carmelitas.



Foto
Nelson Kon

Acervo
Instituto Pedra

Photo
Nelson Kon

Collection
Instituto Pedra

Sant’Ana: iconografia e devoção

Sant’Ana, mãe de Maria, nasceu e morreu em Belém (séc. I a.C.) e pertencia à tribo dos levitas, descendentes do rei Davi. Casada com Joaquim, ambos estereis, eram, assim, considerados impuros pelos hebreus, por não terem descendência. Depois de jejuar por 40 dias, Joaquim suplicou a Deus por um filho. Apareceu um anjo assegurando-lhe que sua mulher estava prestes a ter uma filha. Encontraram-se na Porta Dourada do Templo em Jerusalém e abraçaram-se, na certeza de terem descendência. Naquele momento, com um casto beijo, Maria foi concebida – por isso sua imaculada concepção.

São restritas as citações sobre a vida de Sant’Ana, e elas aparecem em livros apócrifos, não reconhecidos pela Igreja, em especial o Evangelho de Tiago, no qual está relacionada à genealogia de Cristo. No Brasil, Santo José de Anchieta (1534-1597) a exalta no “Poema da Bem-Aventurada Virgem Maria, Mãe de Deus”, por suas virtudes da virgindade e castidade, além da concepção imaculada de Maria, dos cuidados com sua educação e da preparação para o voto de virgindade (SOUZA, 2001, p. 23).

As virtudes louvadas a Sant’Ana são aquelas de esposa santa, mãe, mestra de Maria, que concebera sem pecado, e exemplo do ensinamento da fé cristã. Tais exaltações originam-se dos textos de São João Damasceno (675-749). A primeira igreja a ela dedicada de que se tem notícia foi em Constantinopla, erigida pelo imperador Justiniano I no ano de 550, e lá foram depositados seus restos mortais, trasladados da Palestina em 710. **Durante a Idade Média, foi representada com seu marido, Joaquim, a filha, Maria, o neto, Jesus, e também entre as chamadas Santas Mães, como uma criança no colo da avó de Maria, Santa Emerenciana, invocação carmelita. Se ao grupo juntarmos os esposos, Joaquim e José, tem-se a chamada Santa Parentela.** As relíquias de Sant’Ana foram veneradas na França e na Inglaterra, de onde se originam antigas representações. Depois do Concílio de Trento (1545-1563), devido à ratificação da concepção imaculada de Maria, suas virtudes foram reforçadas diante das pregações de Lutero, que não aceitava Maria como concebida sem pecado (FARMER, 1997, p. 23).

Os espanhóis e portugueses difundiram pelas Américas sua devoção – modelo de mãe no ensino da fé cristã, pois instruíra Maria nas “Sagradas Escrituras”, e como esposa casta, exemplar na vida matrimonial; na devoção popular, em especial para as mulheres, em três momentos importantes da vida: concepção, nascimento e morte (OLIVEIRA, 2001, p. 12). Na concepção, pois Sant’Ana era estéril, assim como seu marido, Joaquim, Maria foi concebida sem a mancha do pecado – portanto ela é invocada para ter filhos; em relação ao nascimento, ela nasceu de forma natural, sem as dores do parto, desejo das mulheres na hora de dar à luz; por fim, na hora da morte, quando Maria fechou seus olhos, partiu sem agonia, na chamada “dormição de Maria”.

A iconografia de Sant’Ana é conhecida como Mestra, com o “Livro da Doutrina” na mão, e este é o seu atributo, estando ela, na maioria das esculturas, sentada em uma cadeira ou trono, instruindo Maria, sua filha, no livro. Suas vestimentas são elaboradas, constando de túnica, manto, véu e coifa (touca), espécie de hábito monástico que cobre a cabeça. A cadeira ou trono ganha ares de nobreza com os espaldares com remates barrocos ou rococós. Suas vestes, em geral, são de tecidos adamascados, com barras douradas e pinturas florais. Seus pés podem repousar

sobre mochos e, sobre eles, os amassados dos tecidos recebem estofamentos em relevos.

Em sua face, sempre mais idosa, não raro recebe olhos de vidro. O olhar, em geral, está admirando a filha, que lê o livro em seu colo. Maria, menina, quase sempre está de pé, segurando ou indicando a página da leitura. Também as vestes da filha, túnica e manto, são delicadas e refinadas. Seus cabelos podem exibir penteados e até mesmo serem exóticos. Ao ser apresentada de pé e levando a filha pela mão, essa invocação recebe o nome de Sant’Ana Guia. Em geral, essas imagens mais elaboradas são retabulares, para altares laterais das igrejas e capelas, de vulto maior que 50 centímetros. É possível encontrar Sant’Ana com resplendor e Maria com coroa, sempre em prata, em suas cabeças. Na Idade Média, era apresentada ao lado do esposo, Joaquim, alegoricamente na *Árvore de Jessé*, na genealogia do Messias, como avós de Jesus.

Na arte popular, as imagens, de menor porte seguem a iconografia acima descrita, com a mãe instruindo sua filha com um livro ou de pé, segurando a mão de Maria, que leva o livro fechado. Comumente está sentada em cadeira com espaldar alto com remate ornamentado ou singelo, liso. Se sobre uma banquetta, o manto com sua volumetria auxilia na sensação de estar sentada, dando-lhe ares de matrona – senhora de idade com expressão de muita experiência. As vestes são movimentadas pela posição dos joelhos e as mãos seguram o livro em seu colo, enquanto o outro braço envolve carinhosamente a pequena Maria. As bases são simplicidades com recortes ou chanfros. Destinadas ao uso doméstico, em geral para os oratórios, mais importa o símbolo de proteção para a devota do que suas qualidades plásticas. A madeira é o material mais utilizado, e a carnação, simplificada com têmpera – ou outra tinta – cobre toda a peça.

Em pintura e gravuras sobre o afetuoso abraço e o casto beijo na Porta do Templo em Jerusalém, a obra mais divulgada foi uma xilogravura (1504) de Albrecht Dürer (1471-1528). O nascimento de Maria foi tema recorrente no Renascimento, com sua mãe no leito sendo assistida por anjos, e na apresentação no templo, ao lado de Maria pequena. Seu semblante é de mulher idosa, contrastando com a beleza da filha. Sua celebração festiva ocorre no dia 26 de julho.



São José, séc. XVIII, Minas Gerais (Brasil), escultura em madeira e atributos em prata

Esta escultura de São José é esculpida em madeira de talha completa, com atributo em prata. A base é octogonal e a figura nasce implantada na madeira, erguendo-se lentamente das ondulações da túnica na parte frontal e do manto na posterior. Os pés, em direções opostas, indicam o santo como peregrino ou caminhante, com seu cajado florido. A talha é precisa, o tecido do manto adere à anatomia, como na perna direita fletida, e desprende-se provocando profundas pregas, que se encontram sob a mão esquerda, colocada sobre o peito. A túnica está repuxada pelos dedos do santo marceneiro, levantando uma prega que estica sua borda. O pescoço é viril, e a cabeça do homem responsável pela guarda do filho de Maria sugere segurança e maturidade. Barba bem penteada e cabelos esvoaçantes completam essa talha erudita, pronta para receber a policromia. As marcas de punção no manto auxiliariam o trabalho do pintor. O atributo do cajado ou vara florida vem do fato de que, ao ser José escolhido como esposo de Maria, o varão floriu-se com lírios, simbolizando a castidade que viveria com sua esposa, Maria. O resplendor aureola sua santidade. No centro, uma concha sinaliza o santo como peregrino.



São José com Menino Jesus, séc. XVIII, Minas Gerais (Brasil), escultura em madeira policromada

São José com o Menino Jesus, escultura em madeira entalhada, dourada e policromada. A base é octogonal, com linhas curvas com frisos. A imagem é longilínea, expressa estar em movimento, o que provoca quase um desequilíbrio visual. Tanto o movimento provocado pelo passo do pai adotivo como as linhas irrequietas do filho no braço esquerdo contribuem para essa sensação do caminhar. As botas estão em evidência, tanto assim que a túnica desaparece sob o manto enfunado sobre as pernas e, depois, volve-se por detrás. A face do pai é de concentração nos passos que vai seguir. O bigode nasce abaixo das narinas, e a barba bipartida termina em enrolados simétricos. O cabelo é repartido ao meio, oculta as orelhas e desce pelas costas. A policromia está prejudicada, mostrando grandes zonas de douramento e poucos avermelhados no manto. O resplendor, de prata marchetada, tem os raios crescentes, sem sobreposições. A coroa do Menino, em prata, termina com uma pequena cruz.



São José de Botas, séc. XVIII, Minas Gerais (Brasil), escultura em madeira policromada

A efigie de São José está conforme a iconografia dos relatos bíblicos, acrescida da cultura popular. O santo, ao candidatar-se como futuro esposo de Maria, teve seu varão florescido milagrosamente. Ao retornar do Egito, sem dúvida carregava seu filho, aqui representado como senhor do mundo, com o globo na mão. O acréscimo popular são as botas, para indicar que foi peregrino e caminhante, de aceitação em todo o mundo ibérico. Em Minas Gerais, as botas são uma lembrança dos desbravadores dos sertões – aqui, com direito ao requinte de cano longo e borla dourada. Na catequese, São José é exemplo de pai afetuoso, casto e protetor.

O manto amarelado lembra os tecidos dourados das esculturas cultas nos altares das igrejas. A cor vinho-escuro com avermelhados ajuda no brilho do amarelo em primeiro plano. O rosto do pai adotivo é de concentração: olha para baixo, para o caminho a seguir. O bigode nasce das narinas e a barba desce pelo rosto, terminando bipartida enrolada. O cabelo é liso ao nascer, repartido ao meio, e desce pelos ombros, mais visível na parte posterior. A cruz é de prata, assim como o resplendor.



ORATÓRIOS

Formas do oratório

A forma externa de um oratório é semelhante à de um armário, e na parte interna guarda semelhança com os altares das igrejas. As portas em geral apresentam-se lisas, com desenhos geométricos, ou almofadadas. Suas bases são na maioria retas, mas com pés imitando peanhas ou volutas, tornam-se mais elegantes sobre os móveis. O arremate, a parte superior, que corresponde aos coroamentos dos altares, pode adquirir formas severas ou fantasiosas, revelando seu período estilístico ou até mesmo o autor. Se se abrem com portas articuladas, lembram os antigos trípticos dos altares medievais, ornamentados com pinturas.

Estética

Esteticamente, os oratórios podem conter formas cultas, segundo as diretrizes estilísticas de seu tempo. No Brasil, seguem os estilos Barroco nacional português (1680-1720) e Joanino (1720-1750) e, avançando até o século XIX, as elegantes linhas rococós. Internamente, em geral contêm um arco e colunas entalhados com molduras, simulando que a imagem está dentro de um camarim. O dourado predomina no período barroco, com pinturas de coloração escura. Se no período Rococó, as linhas e a policromia ficam mais suaves e as cenas bíblicas são substituídas por flores, em jarros ou soltas nos espaços.

Os de cunho popular seguem as mesmas tendências estéticas, mas de maneira mais distante, segundo as habilidades dos artesãos. Os materiais disponíveis possibilitam diferenciações e aguçam suas inventividades com formas de igrejas ou cruzeiros. Internamente são mais contidos, com arcos apenas emoldurados, sem entalhes e com colunas mais lisas, quando presentes. As pinturas são mais simplificadas, singelas, sem recursos pictóricos. As imagens acumulam-se em diversos tamanhos e variam segundo as devoções da região ou da família. Essa liberdade devocional se une àquelas de diversas etnias africanas afeitas ao sincretismo, ao uso de símbolos ancestrais de seus cultos e a objetos das religiões de suas origens.

Entre a estética culta e popular, situam-se ainda os oratórios elaborados por freiras enclausuradas em seus mosteiros. São os oratórios de convento, montados com papéis dourados, recortados, e imagens impressas em gravuras e santinhos cuidadosamente coladas.

Funções dos oratórios

Os grandes oratórios-ermidas tinham a função de substituir as capelas dentro das casas de fazendas que ficavam a longas distâncias das igrejas das vilas. Compactados, eram, ao mesmo tempo, o altar, com mesa para celebrar a missa, e o retábulo, com os santos. E, ainda, a função de sacristia, ao guardar em suas gavetas laterais os paramentos e os objetos litúrgicos. Os sacrários são simulados, pois não se podia guardar as hóstias já consagradas. A ornamentação era similar à de um altar a que o artista recorria como modelo, arcos profusamente esculpidos e emoldurados com talhas vazadas ladeadas por colunas barrocas, torsas e douradas. O grande espaço interno permitia a colocação de imagem de vulto ou corpo inteiro,

acrescida de outras de tamanho médio, distribuídas em peanhas pregadas sobre o fundo com pinturas alusivas às invocações dos proprietários. Já no século XIX, as pinturas foram substituídas pela aplicação de papéis de parede importados. A madeira empregada auxilia na identificação da região: o jacarandá é mais utilizado na região Nordeste; na região Sudeste – Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo –, a mais empregada é o cedro.

Os oratórios de salão destacam-se por estarem livres das paredes e por suas formas externas serem mais elaboradas. Vistos de perfil, ganham novas formas com portinholas articuláveis, abrem-se revelando a imaginação do artista e do fiel, reinventando as formas da iconografia dos santos, distante do olhar severo do clero. Os arremates são mais elaborados; em geral, lembram a arquitetura das capelas, de seus altares e de detalhes de peanhas. Os pés podem adquirir formas inusitadas de volutas portando um elemento compositivo – caso das colunetas que dividem os diversos espaços dos oratórios-lapinhas.

Os oratórios-lapinhas, colocados nos salões, comportam grande quantidade de pequenas figuras esculpidas, em geral em calcita, pedra branca similar ao marfim. Em seus diversos compartimentos, desenrolam-se cenas descritas nas “Sagradas Escrituras”, como nascimento, Paixão e morte de Cristo. Na parte inferior situa-se a gruta de Belém onde Cristo nasceu. Vários personagens adoram o Menino, como Maria, José, os Reis Magos e pastores.

A cena na parte superior é, em geral, a da crucificação, com o Cristo pregado na cruz e os personagens que lá estavam: Maria, sua mãe, São João Evangelista e, raramente, Maria Madalena. Nas prateleiras intermediárias, figuram os santos da devoção familiar ou particular, em geral Sant’Ana, Santo Antônio, São José, São Sebastião e tantos outros. Assim, os vários compartimentos, ou “andares”, configuram uma narrativa cronológica.

Os oratórios de alcova são pequenos e colocados sobre cômodas na intimidade dos quartos ou alcovas – cômodos sem janela onde dormiam as donzelas. Encomendados aos artesãos, seguem os modelos daqueles de salão, nem sempre tão elaborados, porém com pinturas internas. As imagens dos santeiros feitas para esses oratórios são menores, e se acumulam integrando todo tipo de invocações desde para bom casamento, bom parto, proteção contra raios, boa colheita, contra picada de cobra. Para cada invocação, um novo santo é colocado no oratório. A presença mais constante é de Sant’Ana, Santo Antônio, nossas senhoras, São José e o Menino Jesus.

O oratório-bala tem essa denominação por sua configuração em forma do projétil, bala de cartucheira. Suas formas externas podem ganhar bases mais trabalhadas, e as extremidades, uma esfera – na coleção do Museu Boulieu há um em forma de cruz. O exterior é liso, com ou sem policromia, porém o interior, se abertas as duas portinholas, surpreende com a rica policromia e a apreciação da habilidade do santeiro em esculpir os relevos dos santos.

Mesmo não presentes na coleção do Museu Boulieu, completam a lista de oratórios os conventuais, de concha, oratório-arca, de viagem, esmoler e afro-brasileiros. Os oratórios conventuais têm forma de

pequenas caixas, são envidraçados e, no interior, imitando altares, são feitos com papéis laminados e gravuras de santos recortadas e coladas. Os oratórios de concha, invenção do fluminense Francisco Xavier dos Santos, são verdadeiras grutas onde reina o Menino Jesus ricamente vestido. Adquirem formas cúbicas ou arredondadas, recobertas com redomas de vidro. O oratório-arca, quando aberto, se mostra praticamente como um altar para celebrar missa ou rezar. Já o esmoler é pequeno, em forma de caixa com gaveta para colocar as contribuições oferecidas a entidades ou festas religiosas. O portador, esmoleiro, ou um escravo de ganho, levava-o ao peito, amarrado por fitas presas ao pescoço.

O oratório de viagem é pequeno, fechado, e assemelha-se a uma caixa ou um livro com uma imagem. Era transportado em lombos de burro e montado nas paragens. Os menores oratórios são os de cartucheira. Têm a mesma forma dos oratórios-bala, porém são levados nas algibeiras, nos bolsos. Finalmente, os oratórios afro-brasileiros, mais simples, contemplam o sincretismo religioso do catolicismo e de religiões de matriz africana.

Bibliografia

ÁVILA, Cristina. Oratórios brasileiros e fé cotidiana. In: GUTIERREZ, Ângela; ÁVILA, Cristina. Museu do Oratório. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 1999.

TIRAPELI, Percival. Oratórios barrocos: arte e devoção na Coleção Casa Grande. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2011.



Reflexões sobre os fragmentos

Encontrar sentido em fragmentos é ter a capacidade de reconstituição de parte importante de um documento. O documento, antes apenas lido, daquilo que era o escrito, modernamente foi ampliado para o objeto gravado, fotografado, memorado e mesmo ouvido como memória de um tempo. Os fragmentos, para adquirirem status de documento, necessitam ser investigados, visto que fizeram parte de alguma coisa perdida, não valorizada na sua totalidade, sejam quais forem as circunstâncias: desastre natural ou intenção destrutiva de apagamento da memória. Portanto, se estão preservados, o historiador ou colecionador o privilegiou pela raridade, antiguidade ou mesmo afetividade.

O fragmento exige do intelecto um conhecimento prévio que nos remeta à sua totalidade e, nessa reconstituição do objeto perdido, privilegiar as partes compositivas até sua integridade. A valoração de um fragmento está na ideia de que aquela parte possibilita uma leitura completa dentro da nova condição de objeto fracionado, mas ao mesmo tempo exemplar. Exemplo que ocorre com o frontal de um altar ou, ainda, com os pares de colunas de um retábulo. Se impar na disposição compositiva anterior, adquire status mais elevado quando observado em separado. A materialidade influencia na leitura, se mármore ou madeira – e esta, se policromada ou dourada.

O fragmento ou uma coleção requerem documentação para sua distinção e valoração. Lança-se mão de todo tipo de possibilidade de busca de autenticidade, sendo a mais comum a oralidade, até chegar à prova fotográfica. Nossas igrejas são carentes de documentos sobre os monumentos. Porém, um fragmento pode ensinar a monumentalidade por motivos como antiguidade, materialidade e, é claro, autoria. A Renascença foi buscar nas ruínas de mármore gentílicos ou travertinos a base para sua arquitetura, e nos frisos e fragmentos de esculturas a nova plástica para a tridimensionalidade. O fragmento do *Torso* que está nos Museus do Vaticano aponta para Michelangelo uma nova plástica, que atinge até a escultura barroca. Os fragmentos de inscrições romanas foram alçados à categoria de arqueologia, com direito a salas de museus pontificais. Os objetos em madeira estariam, na escala do colecionismo, um degrau abaixo, principalmente se forem considerados sua durabilidade e seu risco de desaparecimento. **O fragmento demora a adquirir destaque em coleções, sendo apreciado a partir do século XIX pelo romantismo, até mesmo como motivo pictórico – função que já havia tido antes. A arqueologia da época impulsiona a admiração pelo fragmento, passando ele a ser considerado parte pelo todo, mas em outras ocasiões com intenções de devolver-lhe a integridade da obra original.** O exemplo mais claro foi a tentativa frustrada de colocar os braços na escultura em mármore da *Vênus de Milo*, no Museu do Louvre, em Paris.

Os estudos nas buscas da origem ou autoria começaram a produção de documentos escritos para aqueles fragmentos, no intuito de eventualmente conferir-lhes autenticidade. No caso dos desmontes de igrejas, a fotografia passou a ser considerada como documento. Assim, a falsificação da localização, que antes fora transmitida apenas pela oralidade, sofreu um estremecimento diante da nova documentação

fotográfica, que comprova seu local de origem, completada pela geografia. Entre os fragmentos de igrejas barrocas brasileiras demolidas, são os mais valorizados os dos templos da antiga Sé Primacial de Salvador (1933), dez anos depois os da Igreja São Pedro dos Clérigos, no Rio de Janeiro, e os das capelas jesuíticas e igrejas no centro histórico de São Paulo, a partir de 1913. Exemplo de realocação dos altares é a capela da Fazenda Jaguara, em que eles, são obras de Aleijadinho, foram levados em 1956 para a matriz de Nova Lima e ali instalados.

Bibliografia

TIRAPELI, Percival; SHUNK, Rafael; MONTEIRO, Iran; GRAESER, Germano; FONSECA, Leandro. *Fragmentos*: coleções de Rafael Schunk e Museu de Arte Sacra de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2016.



Tocheiros

Tocheiros são, na arte religiosa, peças dispostas no presbitério – os degraus diante do altar – junto ou sobre a mesa do altar. Desde a Antiguidade, as tochas eram meio de busca da luz, símbolo da purificação pelo fogo. A luz ajudava na travessia dos Inferos – lugar dos mortos – e no caminho da iniciação. O fogo no catolicismo é, pela simbologia, o *fogo novo*, aceso na noite de Páscoa; renovação, nova vida depois da morte. Já em Pentecostes – 40 dias depois da ressurreição –, as chamas sobre as cabeças dos apóstolos vivificaram seus espíritos, levando-os a passar a compreender todas as línguas; como maldição, Lúcifer foi lançado ao fogo do inferno, para onde também irão os injustos, no fogo eterno. As almas penitentes são purificadas no fogo do purgatório. No “Antigo Testamento”, Deus se manifesta a Moisés como um fogo em uma sarça ardente e, depois de Abraão ter provado sua fé indo sacrificar seu filho Isaac, apareceu-lhe um cordeiro que foi sacrificado no fogo.

Ainda nas catacumbas, colocava-se uma candeia sobre o túmulo dos mártires. Nas basílicas, as candeias eram dispostas nas paredes e iluminavam o ambiente. Os tocheiros eram postos nos altares, e os candelabros ou lampadários, com inúmeras velas, ficavam suspensos no forro. Os castiçais são posicionados sobre os altares, em geral em número de três de cada lado, com um crucifixo no centro. O grande tocheiro pascal é colocado diante do altar com o círio pascal aceso na Páscoa. Os anjos tocheiros, aos pares, posicionados na frente do presbitério, simbolizam os seres celestes que com o fogo guiam o caminho dos cristãos, iluminando-os pela fé.

Bibliografia

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

GUEDES, Natália Correia. *Thesaurus. Vocabulário de objectos do culto católico*. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004.



São Miguel Arcanjo,
séc. XVIII
Francisco Vieira Servas
Minas Gerais, Brasil
Escultura em madeira policromada

*Saint Michael the Archangel,
18th century
Francisco Vieira Servas
Minas Gerais, Brazil
Sculpture in polychromed wood*





Conceituação de arte popular – santeiros do Nordeste

O catolicismo marcou profundamente a cultura brasileira. A catequese jesuítica incluía as dramatizações e o uso intenso das imagens modeladas em barro em suas oficinas. Seguiram os franciscanos e beneditinos na arte barrista, com a criação de santos para o culto nas igrejas nos séculos XVI e XVII. A madeira foi a matéria preferida pelos artistas no período do estilo barroco, no século XVIII. No século seguinte, as ordens religiosas sofreram sanções imperiais, como a proibição da entrada de novos noviços, regras que em Minas Gerais já valiam desde o século XVIII. As irmandades passaram a encomendar obras aos artistas, que assim criaram livremente, sem os olhares teológicos dos religiosos. **O século XIX foi propício para a criação das imagens esculpidas ou modeladas pelos santeiros populares, pois a religião católica era a oficial, com as antigas tradições de festas e dias santos, até a Proclamação da República, em 1889.** Com a renovação da Igreja e a vinda dos padres estrangeiros, foram proibidas práticas devocionais e mudanças nas ordens terceiras. Com o país laico, outras vertentes do catolicismo, como o protestantismo, anglicanismo e igrejas pentecostais, além dos adventistas, mudaram o cenário religioso, de apenas uma religião para a possibilidade de várias práticas.

No período colonial, as encomendas eram feitas aos escultores, que criavam santos barrocos. Estes ficaram nos altares até o século moderno, quando começaram a ser substituídos por imagens de gesso oriundas da Europa. Para o artesão popular, aqueles modelos barrocos passaram a ser reproduzidos, agora sem a intermediação da Igreja, para o devocional regional ou particular. Essa permanência é visível no acerto dos atributos, segundo a representação de cada santo – hagiografia. **A vida de Nossa Senhora, com suas múltiplas invocações – no Brasil são mais de 300 –, é a mais permanente até nossos dias. Para cada situação há uma invocação, segundo a necessidade do fiel, como para ter um bom parto, uma boa morte, um bom casamento, a cura de um ferimento e até mesmo encontrar algum objeto.**

Os santos, encomendados ou comprados em mercados populares, habitam os oratórios, são colocados em cruzeiros à beira da estrada ou, ainda, dispostos nos cômodos da casa. Sempre haverá um São Benedito para

a cozinha, um Santo Antônio para a moça casadoira, um São Cristóvão para o caminhoneiro e um ramo ao lado da escultura de Santa Bárbara para livrar a casa dos raios. É nesse mundo devocional particular que o santeiro se desenvolve livremente, prestando amparo devocional àquele que se diz cristão, mas cujas práticas religiosas se baseiam apenas em três sacramentos: no batismo, no matrimônio e, na hora da morte, na unção dos doentes.

O santeiro, com suas imagens, preenche a prática religiosa e alivia a alma do fiel. Essa função da criação imagética da espiritualidade está presente também nos cultos das religiões oriundas dos escravos africanos. **O sincretismo religioso provoca ainda mais a imaginação dos santeiros, ao criarem imagens que antes não passavam de relatos da literatura e agora são materializadas em cerâmica, madeira, metais e pedras semipreciosas. O pouco tempo permitido pelos senhores para as práticas religiosas com as Ordens Terceiras dos Pardos e dos Negros possibilitou o encontro e fortalecimento das identidades africanas. A isso some-se a instituição das corporações e ofícios, em geral formada por mulatos ou escravos forros; os cultos se entrelaçaram e as invocações a eles permitidas ganharam visibilidade entre os mais pobres. É o caso das imagens de Nossa Senhora do Rosário, São Cosme e São Damião, São Jorge, Santa Bárbara e dos santos negros, como Santa Ifigênia e São Benedito.** Mesmo com certas práticas das religiões afro-brasileiras perseguidas durante o século XIX, resistiram às investidas com seus cultos, como o candomblé – em que vivos e mortos se misturam.

Bibliografia

ARAUJO, Alceu Maynard de. *Ritos, sabenças, linguagens, gestos e técnicas*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1964. (Folclore nacional, v. 3).

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

MASCELANI, Angela. *O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

TIRAPELI, Percival. *Arte brasileira – arte popular*. São Paulo: Ibep Nacional, 2006.

TIRAPELI, Percival; GAUDITANO, Rosa. *Festas de fé*. São Paulo: Metalivros, 2004.

Sempre haverá um São Benedito para a cozinha, um Santo Antônio para a moça casadoira, um São Cristóvão para o caminhoneiro e um ramo ao lado da escultura de Santa Bárbara para livrar a casa dos raios.



à esquerda / on the left

Oratório de salão,
séc. XIX
Brasil
Madeira policromada e ferro

Hall shrine,
19th century
Brazil
Polychromed wood and iron

Oratório bala,
séc. XX
Nordeste, Brasil
Escultura em madeira e terracota
policromada

Bullet-shaped shrine,
20th century
Northeast, Brazil
Sculpture in polychromed wood
and terracotta

à direita / on the right

São José de Botas,
séc. XIX
Nordeste, Brasil
Escultura em madeira
policromada

Saint Joseph in Boots,
19th century
Northeast, Brazil
Sculpture in polychromed wood

Ex-voto: vaca,
séc. XX
Nordeste, Brasil
Escultura em madeira
policromada

Ex-voto: cow,
20th century
Northeast, Brazil
Sculpture in polychromed wood



Sagrada Família, séc. XIX, Brasil, escultura em madeira policromada

Os conjuntos escultóricos da volta do Egito ou Nossa Senhora do Desterro requerem do artista ou artesão noções de proporção e continuidade de traços escultóricos, de forma a tornar as três figuras semelhantes, ou seja, com equilíbrio estilístico. Neste caso, a gestualidade ampla uniu as três figuras. Maria tem os gestos mais contidos, como requer a cultura entre os casais; o pai adotivo, José, é um pouco mais expansivo; e o Menino Jesus, pleno de alegria pelo retorno. As vestes colaboram com a solenidade da volta, são amplas, com amassados generosos das túnicas encobrimdo os pés. O Menino, sobre uma esfera, a dominar o mundo, é uma figura esculpida de maneira independente. Sua túnica é de extrema simplicidade. A peanha facetada e chanfrada, pintada de vermelho e verde, é uma montagem posterior, pois as figuras da Sagrada Família estão sobre uma base retangular.



São João Batista

São João Batista tem grande aceitação na cultura popular, que o identifica com as festas juninas. É o único santo que tem duas datas comemorativas: dia 24 de junho, o seu nascimento, e a data de morte, em 29 de agosto, quando lhe foi cortada a cabeça por ordem de Herodes Antipas, a pedido de Herodias, mãe de Salomé. Essa passagem da cabeça cortada é motivo mais para a pintura do que para as raras esculturas.

Também em pinturas, o pequeno João Batista é apresentado em companhia do Menino Jesus, entre Isabel e Maria, pois eram parentes. Ambas tiveram a anunciação de seus filhos por meio de anjos, assim como seus esposos, Zacarias e José.

A iconografia de São João é rica, abarcando a infância, a vida adulta, como pregador, e sua prisão e morte. A mais conhecida, no entanto, é a do profeta que anda pelo deserto, vestido com peles de carneiro ou camelo, descalço, tendo um cordeiro em sua companhia e caminhando com um cajado em forma de cruz com os dizeres *Ecce Agnus Dei* (Eis o Cordeiro de Deus).



Crucifixos

Nestes três exemplos de crucifixo, veem-se os referenciais cultos do estilo barroco na base (exemplo 1) em forma de peanha com curvas e contracurvas pintadas imitando mármore raros. A cruz tem pintura de pedras semipreciosas, como malaquita (verde) e lápis-lazúli (azul). Os ponteiros têm ornamentos esculpidos com flores de lis vazados. Os 12 resplendores partem do cruzamento da cruz e estão amparados por um octógono vermelho representando o sol. A anatomia do corpo movimentado pela agonia segue as representações dramáticas do estilo barroco.

O segundo crucifixo (exemplo 2), mais simplificado, apresenta uma base inventiva que simula uma ampulheta – o tempo que passa e a morte são as únicas certezas. A cruz é pesada, assim como o corpo quase estático com sangramento carregado no vermelho da pintura. Os quatro raios quebram a rigidez do quadrado pintado, indicando a presença do Sol que tudo ilumina. Os três ponteiros dourados, assim como os raios, lembram a riqueza do ouro, que deve ser oferecido às divindades.

O terceiro crucifixo (exemplo 3) é marcado pela síntese de linhas despojadas e retas, que o aproximam mais da modernidade. A beleza concentra-se no corpo alongado do Cristo, sem as marcas do sofrimento, beleza essa emanada do corpo humano. Os ponteiros e raios são de metal, a lembrar os crucifixos das igrejas com apliques de metais preciosos.



O crucifixo representa o momento máximo do sacrifício de Cristo; a cruz, um símbolo sob o qual se formou a cultura cristã ocidental. Os exemplos a ser seguidos são variados: cruz fixa sobre pedestal ou sem, para dependurar; sempre com a inscrição no topo, INRI – Jesus Nazareno Rei dos Judeus; com ou sem resplendores; com ou sem a presença de personagens como Maria, João Evangelista, Maria Madalena, anjos; com ou sem os símbolos da Paixão – caveira, lança, manto, dados, martelo, cravos. Sozinha, sem os símbolos, a cruz sinaliza a morte de Cristo pela redenção.

A cruz latina possibilita a colocação do corpo de Cristo em forma de “V”, com os braços abertos e os pés sobrepostos, acompanhando a arquitetura do madeiro. O corpo está seminu, apenas com um tecido – chamado perizônio, ou pano da pureza – sobre as partes humanas da divindade. O crucifixo exige uma base, que pode se transformar em simbólica, ou o gólgota, uma pequena elevação onde se colocam as figuras de Maria, João Evangelista e Madalena, ou ainda uma caveira para lembrar o Calvário. As pontas dos braços e o centro podem ser finalizados com ornamentos esculpidos na própria madeira ou aplicação de metal. Resplendores na parte posterior evidenciam a figura de Cristo só; em sua grande maioria executados em prata, simbolizam o sol, a ressurreição e a luz divina.

Nossa Senhora da Piedade, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada

A pequena Nossa Senhora da Piedade segue a tradição medieval do norte europeu: a mãe, sentada sobre uma rocha no Calvário, recebe o corpo já sem vida do Filho. A figura materna é dignificada pelo amplo manto para receber o Filho morto. Jesus tem no braço esquerdo a gestualidade daquele já sem forças. As mãos e os braços maternos sustentam a cabeça e amparam o corpo que jaz no seu colo. Escultoricamente, o artesão tem poucos recursos, recorrendo à rigidez da figura da mãe, que apresenta desproporção em relação ao corpo do Filho desfalecido. Na base, pintada de intenso vermelho, estão instrumentos como o martelo e a tenaz utilizados na crucificação. Escultura em madeira talhada em um só bloco, com pedestal e figuras policromadas. As pinturas ornamentais são executadas em pinceladas rápidas.



Nossa Senhora da Piedade, séc. XIX, Brasil, escultura em madeira policromada

A Nossa Senhora da Piedade recebe em seu colo o corpo de seu Filho único – homem e Deus ao mesmo tempo. Esse momento de extrema angústia está expresso no olhar voltado para o corpo diminuído pelo sentimento materno, de retorno ao seu ventre, para que viva novamente. Esta é uma tradição da arte do norte da Europa, em especial das artes flamenga e alemã: a desproporção intencional entre os corpos, a mãe maior que o Filho morto. Escultura em madeira talhada em um só bloco, com base retangular com chanfros. A pintura é vibrante, dominando os vermelhos na base e na túnica, com azul ultramarino e dourados nos acabamentos das vestes.



São Sebastião, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada

A pequena escultura de São Sebastião expressa seu martírio no corpo que se contorce, a ponto de desprender-se dos galhos da árvore em que o amarraram. O artesão aproximou esse sacrifício ao da crucificação de Jesus: o braço direito, levantado, tem um cravo em sua mão; o esquerdo, já desprendido do galho, amplia a dramatização e se aproxima mais uma vez das imagens articuladas de Cristo crucificado, apresentadas no Sermão das Sete Palavras, durante as cerimônias da Semana Santa. O perizônio – tecido sobre o sexo – é similar ao do crucificado, inclusa a corda na cintura. A pintura branca do corpo possibilita a visualização das manchas de sangue.



São Sebastião, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada

O pequeno São Sebastião tem uma postura rígida e coerente na pintura e em todas as partes da obra. A base dupla, com os cantos recortados na parte inferior de coloração azul, ganha linhas arredondadas na parte superior com a coloração ocre e linhas triangulares sob os pés do santo. A árvore é feita de linhas retas, recortadas e pintadas de verde e com extremidades douradas. O corpo é rígido, similar àquele dos ex-votos, pernas semiabertas. O tecido é plano, resolvido de maneira racional, com goivadas retas em direção ao nó do pano que cai. A feição não idealizada mostra um homem de longos cabelos negros e olhos fixos no infinito. Duas flechas deixaram suas marcas. Nas articulações dos braços – emendas das madeiras –, a solução com a tinta vermelha para incorporar-se à feitura da obra simula as cordas que amarraram o santo.



São Sebastião, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada

São Sebastião, sobre um montículo hexagonal, cercado por pedras, recebe as flechas inclinando a cabeça e um dos braços apontando, quase já sem forças, para o alto. O braço esquerdo, desfalecido, indica a morte iminente. É estático, e o artesão deixa-se levar pela matéria, madeira, limitando sua criação no corpo humano e soltando-se mais nos galhos da árvore na qual o santo fora amarrado.



Nestas três versões populares de São Sebastião, as figuras são similares nas posturas frontais, amarradas a um tronco de árvore. Seus corpos seminus estão cobertos apenas por um tecido sobre o sexo, da mesma maneira como se coloca o perizônio no Cristo crucificado. São três representações da dor, do sacrifício do martírio, porém com soluções artísticas individuais.

São Sebastião (Narbonne, França, 256 – Roma, 288) – aquele que seguiu a beatitude da cidade celeste e da glória eterna – era de família nobre e militar, e estudou em Milão. Foi da escolta oficial dos imperadores Maximiliano e Diocleciano, e, como cristão, incentivava os soldados a se converterem ao cristianismo. Foram muitos os convertidos por ele, entre os quais dois prefeitos de Roma, que, quando descobertos, foram martirizados. Diante do imperador, recusou-se a fazer ofertas aos deuses e, declarando sua fé, foi condenado. Foi amarrado nu em uma árvore e açoitado. Seus carrascos disseram estar morto, mas Irene, viúva do mártir Cástulo, cuidou dele, levando-o, ofegante, para seu palácio. Restabelecido, ao invés de partir, novamente, apresentou-se ao imperador. Seu martírio foi no circo Palatino, açoitado e morto a pauladas. Seu corpo foi jogado na *Cloaca Maxima* – esgoto – e resgatado por Lucina, cristã que o enterrou nas catacumbas da Via Ápia. É o patrono de Roma e do Rio de Janeiro.

Sua iconografia foi difundida pelos artistas renascentistas e barrocos: o soldado amarrado na árvore e morto por flechadas dos soldados. As esculturas barrocas, como as de Gian Lorenzo Bernini (1617), mostram o corpo retorcido, seminu, sustentado por um tronco e uma flecha. As flechas são alegorias da peste, pois ele é invocado nas ocasiões de doenças que são transmitidas pelo ar. Por seu corpo reclinado de belo jovem, seminu, é tido como o Apolo cristão. Seus atributos são as flechas no corpo, a árvore, as armas e as armaduras de soldados romanos; na Idade Média, aparece com barba. Segundo a tradição popular, os devotos de São Sebastião não morrem de fome, de peste ou de guerra.

Bibliografia

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *The Bible and the saints*. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 305-306.

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 309-311.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea* – vidas de santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 177-182.

São Roque, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada

A escultura de São Roque, de pequenas dimensões, é feita em um só bloco de madeira. A base octogonal dupla sustenta a figura, que se atarraca de maneira sólida na parte posterior com a barra da túnica de peregrino do santo. As gesticulações dos braços evidenciam seus atributos: na mão direita, o cajado de viajante; a mão esquerda, levantando a túnica, aponta para as chagas das moléstias. A capa alteada torna a figura diminuta ainda mais estática, ainda que tenha sido a intenção do artesão dar-lhe o movimento de andarilho. A pequena cabeça é emoldurada por uma barba bem delineada, e o chapéu firme completa a iconografia do santo protetor dos males das pestes. Nos candomblés baianos, é identificado como Omulu e, em Alagoas, como Ogum. Estas pestes são conhecidas como mal de são roque: bubônica, febre contínua, apostemas e carbúnculos nas axilas e virilhas.



O recém-nascido Roque (Montpellier, 1295 – Angera, Lombardia, 1327), de família abastada, já trazia um sinal da cruz em seu peito. Logo órfão, vendeu seus bens, doou tudo aos pobres e peregrinou para Roma. No caminho ocorreu uma peste, e o jovem, que se fazia de enfermeiro, médico e coveiro, curava as feridas dos enfermos apenas com o sinal da cruz. Em Casena, curou um cardeal, que o agradeceu apresentando-o ao papa, e assim ele viveu três anos em Roma. Em outras andanças, em Piacenza, contraiu a peste e isolou-se para não contagiar ninguém. Um anjo apareceu e curou suas feridas e o cão que o acompanhava. Voltando para sua terra natal, um espião francês o prendeu. Morreu na masmorra depois de cinco anos. Diz a lenda que na parede apareceu escrito: *Quem por ele implorar se livrará da peste*.

Sua iconografia é popularmente reconhecida, pois tem aos seus pés um cão, às vezes com um pão na boca, e as vestes levantadas mostrando as chagas. Seu cajado tem um sininho, anunciando a peste, e uma concha de peregrino. Sobre as costas, uma capa; sobre ela, uma bolsa; nos pés, botas e cabaça completam os atributos do santo andarilho. É invocado contra as doenças contagiosas e homenageado no dia 26 de agosto.

Bibliografia

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2000.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *The Bible and the saints*. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 300-301.

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 298-299.

São Martinho de Tours, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada

A representação escultórica de São Martinho de Tours é complexa, exigindo conhecimento e técnica para esculpir as três figuras: o santo montado no cavalo, o animal e o mendigo. As gestualidades devem ser expressas com torções dos corpos – humano e animal –, configurando a habilidade do artesão ou artista. Neste caso, o artesão amplia a cena posicionando os personagens sobre três degraus, elevando a cena a um aspecto monumental. O animal em movimento não poderia ser proporcional aos corpos humanos. O ato de desprendimento do santo soldado, que se volta para o mendigo e corta sua túnica ao meio para ofertá-la ao homem de pé, é o mais importante a ser lembrado. A coloração da peça é equilibrada com o branco-amarronzado, que lhe dá um ar de antiguidade, o vermelho envelhecido da capa, que se destaca por ser a ação de desprendimento, e o marrom da túnica do mendigo, a sugerir sua condição de pedinte.



São Martinho de Tours (Sabaria, Panônia, atual Hungria, 316 – Candes-Saint-Martin, França, 397) era filho de um alto oficial romano e formou-se em Pavia. Em missão militar em Amiens, viu um mendigo seminu na porta da cidade. Tirou a capa, de cima do cavalo, cortou-a ao meio e deu-a ao mendigo. Durante a noite teve um sonho: Cristo usava sua capa. Com esse sinal, converteu-se ao cristianismo, abandonou o exército e uniu-se aos discípulos de Hilário de Poitiers. Em 371, foi aclamado popularmente bispo de Tours, aceitou, mas continuou vivendo como monge no monastério de Marmoutier, evangelizando os pobres agricultores. Combatia a heresia, enfrentando o bispo de Chaves, partidário da repressão violenta contra os hereges.

Os milagres em vida são muitos. Ao ser assaltado em uma estrada, converteu os ladrões; reviveu um homem enforcado; curou uma menina muda; ressuscitou um homem; reconheceu um demônio nas feições de Cristo; falava com os pássaros; uma luz apareceu durante a celebração de uma missa; e, por fim, previu a própria morte, em 397, em Candes. Logo foi venerado e teve sua vida escrita pelos discípulos Sulpício e Severo. Sua festa no período medieval ganhou muita importância, pois era data para o final anual dos assuntos judiciais e financeiros e também para a caça aos cerdos.

Sua capa foi recolhida na catedral e denominada *chapelle*, de onde deriva a palavra “capela”, que passou a designar um lugar nas igrejas. Sua iconografia origina-se na ação feita sobre o cavalo – repartir a capa com sua espada e doá-la ao mendigo. Em pinturas, são várias as cenas de sua vida: Cristo com sua capa, seu batismo, batizando sua mãe e prevendo sua morte. Seus atributos são a capa, a mitra e o báculo episcopal, o ganso e o urso.

Bibliografia

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *The Bible and the saints*. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 231-232.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 332-334.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001. v. 4, t. 2, p. 348-367.

São Jorge, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada

Esta esmerada escultura de São Jorge apresenta o santo soldado sobre o cavalo branco prestes a matar o dragão. As três figuras – o soldado, o cavalo e a fera – estão posicionadas sobre uma elevada base octogonal; o santo tem o privilégio de vulto ampliado, como merece o herói que mata com uma lança a fera sob as patas do cavalo. As vestimentas do herói são detalhadas: botas, calças compridas, mangas compridas, armadura de soldado, capa e elmo. O olhar fixo fita a fera, que se revolve entre as patas do cavalo, o qual procura se livrar do dragão. As cores são harmoniosas, com o intuito de destacar cada figura: o cavalo branco simbolizando a salvação da virgem que seria sacrificada; a fera, com a ausência de cor, saída das profundezas; e o dourado que predomina na armadura e no elmo do santo, iluminado, pleno de luz, vitorioso em seu ato heroico ao vencer a escuridão do medo que emergia das entranhas da terra.



O mártir São Jorge (Capadócia, ca. 270 – Palestina, ca. 303) – *Georgius* vem de *geo*, terra, e *orge*, cultivar, cultivando a terra – era filho de um oficial romano que cresceu com sua mãe na Palestina dentro da fé cristã. Seguindo a influência do pai, tornou-se tribuno militar em Nicomédia, chegando ao posto da guarda do imperador Diocleciano. Iniciada a perseguição aos cristãos pelo imperador, renunciou à milícia, repartiu seus bens e dedicou-se à pregação do cristianismo. Foi perseguido e torturado de diversas maneiras, envenenado, amarrado, queimado, sem renunciar à fé. Segundo fatos fantasiosos, teria morrido e ressuscitado. Finalmente foi decapitado por Daciano depois de ter convertido sua mulher, que também foi martirizada. Foi enterrado em Lydda, atual Israel.

A iconografia de São Jorge está definitivamente ligada à morte do dragão, louvada por artistas de todos os períodos artísticos. Reza a lenda que um dragão que vivia em um lago em Silca exigia como alimento uma ovelha ou uma virgem. Por sorteio, a filha do rei foi escolhida. Ao saber do fato, Jorge, o cavaleiro, se ofereceu para enfrentar o dragão em nome de Deus. Deu um cinturão à virgem, com o qual amarrou o dragão, assim apresentado ao rei e ao povo. Ao matá-lo com uma espada (ou lança), todo o reino se converteu ao cristianismo. Esses fatos se confundem com o mito de Perseu e Andrômeda ou ainda o do arcanjo Gabriel matando Lúcifer.

Seu culto foi difundido no Oriente pela Igreja Ortodoxa. No Ocidente, era cultuado como defensor da fé, popularizado entre as hostes das cruzadas. Com as vitórias dos muçulmanos, seu prestígio declinou. Porém, quando os cristãos reconquistaram os lugares santos, recuperaram suas relíquias, e vários reinos decretaram que São Jorge fosse o patrono de seus exércitos, como os de Ricardo Coração de Leão da Inglaterra, Maximiliano I, dos Habsburgos, a coroa de Aragão e Jaime I de Valencia, que teria tido sua ajuda para a conquista. Na Espanha e na América espanhola, a iconografia de São Jorge mesclou-se com a de Santiago, conhecido como Santiago Mata-Mouros. O santo apóstolo, montado em seu cavalo, desferiu um golpe de espada no mouro caído. Como São Miguel, é pintado sem as asas. Seus atributos são: o cavalo, a donzela, o dragão, o escudo com a cruz de São Jorge, a espada, o estandarte branco com uma cruz vermelha, a lança e uma serpente. No candomblé baiano, é identificado como Oxóssi e Odé. Nas macumbas fluminense e pernambucana, é chamado de Ogum.

Bibliografia

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2000. p. 309.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *The Bible and the saints*. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 158-159.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 177-179.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001. v. 4, t. 2, p. 153-162.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea* – vidas de santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 365-370.

Santo Onofre, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada

Na escultura de Santo Onofre, de pé (5007), ele caminha pelo deserto, encoberto por um pedaço de tecido que se confunde com sua longa barba. Dois odres, com alças cruzadas, estão na altura de sua coxa. Os odres tomaram forma de capanga ou embornal. De mãos postas, em oração, tem o olhar vago para o infinito a ser trilhado.



Santo Onofre viveu no século IV ou V, como eremita no deserto de Tebaida, no Alto Egito. É venerado pela Igreja Católica Romana e, no Oriente, pela Ortodoxa, como confessor. Seu nome deriva de uma corruptela de antigo epíteto do deus egípcio Osíris – *Uen-nefer*, o que está sempre feliz. Na Inglaterra, é cultuado com o nome de Humphrey. Segundo seu discípulo, Pafnútio, Santo Onofre era monge cenobita e abandonou o cenóbio – mosteiro – para viver por 70 anos no deserto. Vivía praticamente sem roupas, apenas com tecidos cobrindo suas partes íntimas. Sua longa barba e cabelos auxiliavam na proteção de seu corpo, além de folhas. Na arte medieval, foi representado como homem selvagem ou como os monges do deserto – os anacoretas.

Sua iconografia é de um monge velho, quase desnudo, com tanga de folhas e longas barbas e cabelos a cobrir seu corpo. Os atributos são um anjo trazendo-lhe um pão ou uma hóstia. Por vezes, tem uma coroa aos seus pés. No culto popular, sua imagem é colocada dentro da despensa ou guarda-comida, onde haja contidos alimentos, pois é o santo da fartura. É padroeiro dos tecelões e juristas. Inspira os jogadores de baralho e dados, e sua escultura é colocada entre as pernas durante os jogos para trazer sorte. Sua festa é celebrada no dia 12 de junho.

Na escultura popular, Santo Onofre é representado sentado sobre uma rocha, as pernas cruzadas ocultando suas partes pudicas, cobertas em parte por um tecido. Com as mãos postas em oração, tem aos pés uma cabaça para levar água em suas andanças pelo deserto. De anteparo para as costas, há galhos secos de árvore, de onde tiraria as folhas para cobri-lo.

Bibliografia

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2000. p. 448.

ONOFRE do Egito. *In*: WIKIPEDIA. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Onofre_do_Egito#cite_note-autogenerated6-1. Acesso em: 23 nov. 2020.

Corpo votivo (ex voto), séc. XX, Brasil, escultura em madeira

A palavra vem do latim *votum*, coisa prometida. Há exemplos que remontam à Antiguidade, como a época dos assírios. Usual para pagar promessas por um milagre ocorrido ou uma graça alcançada, os devotos encomendavam aos figureiros uma peça – de barro ou madeira – condizente com o fato ocorrido, ou seja, o testemunho do milagre. Quando em forma de pintura, há uma descrição do ato milagroso. Em escultura, há uma ênfase na parte que recebeu a graça da cura. Os mais frequentes são as cabeças e, se curada a dor, há uma mão envolvendo a peça; se a cura for nos pés ou mãos, encomenda-se apenas o pé ou mão; se a cura for nos membros, são feitos coração, bexiga, intestino – esculpem-se apenas essas partes, que são levadas para as salas de milagres como pagamento ao santo pela graça alcançada.

Há casos de graças recebidas para animais. A entrega, em geral, é feita durante uma romaria a algum santuário. Não há intermediação de padres, e a ligação é direta com o santo invocado. As salas de milagres, que antes eram recobertas de ex-votos executados em madeira, atualmente os têm substituído por aqueles de cera ou parafina, devido à demanda urbana e à falta de artesãos que executem as peças em madeira. Os antigos ex-votos – esculturas de fé – são recolhidos das salas de milagres e expostos como objetos da cultura popular em museus. Os museus oriundos das salas de milagres mais conhecidos são os de Aparecida (SP), Congonhas (MG), Senhor do Bonfim (BA) e Juazeiro do Norte (CE).

Bibliografia

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2000. p. 220.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005. p. 180-187.



Sant’Ana Mestra, séc. XIX, Brasil, escultura em madeira policromada

Sant’Ana Mestra, de pé, com Nossa Senhora Menina com o livro. A escultura é de talha inteira com pedestal retangular abaulado sobre base retangular, côncava e policromada. O pedestal duplo garante maior imponência para a figura da santa Mãe, que abriga a filha virgem com o braço esquerdo, repuxando o manto a protegê-la. A frontalidade da peça e a união das duas figuras como um único ser remetem às soluções antigas em pedra, como base de pilastra. A solução do manto repuxado para comportar-se como estante anteparando o livro, é de grande engenho, gerando a duplicidade de posição, se sentada ou caminhando, quando vista na parte frontal apenas. A abertura na túnica de Maria mostra que o artesão soube rimar os repuxados dos tecidos para dar um mínimo de movimentação. A policromia é fantasiosa no pedestal e severa nas figuras com os tecidos azulados e avermelhados.



***Imaculada Conceição*, séc. XIX, Brasil, escultura em madeira policromada**

A escultura da Imaculada Conceição tem como referencial uma obra culta da arte do período do estilo barroco. A peanha é escalonada, octogonal, sobre a qual a escultura de talha inteira foi fixada. Três anjinhos de gola sustentam a Virgem da Conceição que pisa sobre rolos de nuvens, dos quais nasce o crescente da Lua, segundo a iconografia da Virgem Apocalíptica, visão descrita por São João Evangelista.

O panejamento movimentado, tanto da túnica de cor clara como do manto volteado, de coloração azul na frente e vermelha no avesso, aponta a habilidade do artesão, bem como a aplicação da pintura com dourado. Também conhece a iconografia correta – a Virgem de mãos postas, o crescente da Lua e o véu sobre sua cabeça.



***Nossa Senhora do Bom Parto*, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada**

A pequena imagem popular de Nossa Senhora do Bom Parto, ou Divino Parto, ergue-se sobre pedestal octogonal chanfrado estando uma cabeça de anjo a proteger a Virgem, que se posiciona sobre um rolo de nuvem. O corpo tem o ventre destacado, envolvido por um manto que se abre ao apresentar o Menino recém-nascido sobre um tecido verde. Seu semblante é de felicidade. A policromia do manto é a tradicional – azul e vermelha –, e a túnica apresenta-se com a cor natural da madeira. Há vestígios de douramento.



Nossa Senhora do Bom Parto – protetora das mães parturientes – tem sua invocação iniciada da Igreja de Saint-Etienne-des-Grès, em Paris, na França. Sua imagem é esculpida em pedra escura, e assim passa a ser conhecida como Virgem Negra de Paris. Essa igreja foi destruída durante a Revolução Francesa e a escultura comprada por uma fiel, que depois a doou às Irmãs Enfermeiras da Congregação de São Tomás de Vilanova, que construíram para ela uma capela em Neuilly. Em 1703, foi criada a Congregação do Espírito Santo e do Imaculado Coração de Maria, que passou a divulgar sua devoção.

Ao chegarem os padres da Congregação Espírito Santo ao Brasil, em 1885, surpreenderam-se por ser sua invocação muito antiga, com uma igreja no Rio de Janeiro desde 1650. Em Minas Gerais, a devoção foi levada pelos bandeirantes paulistas sob o nome de Nossa Senhora do Ó, estando em Sabará sua mais antiga capela, e do Bom Sucesso, padroeira de Caeté. No Brasil colonial, celebrava-se uma novena antes do dia de Natal em honra à expectativa do parto da Virgem. Seu dia é comemorado em 8 de outubro.

Bibliografia

CRUZ TERRA SANTA. *História de Nossa Senhora do Bom Parto*. Disponível em: <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-nossa-senhora-do-bom-parto/455/102/>. Acesso em: 13 set. 2020.

MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 95-99.

***Nossa Senhora das Candeias*, séc. XIX, Brasil, escultura em madeira policromada**

Nossa Senhora das Candeias está sobre o globo terrestre estando três cabeças de anjinhos aos seus pés. Seu corpo, ereto, ergue-se com ampla volumetria devido ao elaborado manto e à larga túnica com pregas verticais. As linhas sulcadas nascem da gola da túnica, passam por debaixo do trapeado do manto e flexionam na altura dos pés. Essa solução plástica dignifica a postura de Maria, que segura o Menino em seu braço esquerdo. Além do repuxado do manto, que direciona o olhar do fiel para o Menino, o artesão posicionou-o sobre um tecido trabalhado. Jesus menino segura o globo na mão esquerda e abençoa os fiéis com a direita. A proporção da cabeça da Virgem é prejudica pela sua pouca volumetria, mesmo com a longa cabeleira imitando madeixas dos modelos cultos. A policromia envelhecida dá harmonia entre os matizes azulados, avermelhados e ocre.

Bibliografia

MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 122-125.



Nossa Senhora do Rosário, séc. XVIII, Brasil, escultura em madeira policromada

Esta representação de Nossa Senhora, com o Menino Jesus no braço esquerdo e estendendo a mão direita, leva a crer ser a do Rosário. Há nela, qualidades do modelo erudito do estilo barroco, a exemplo de panejamento movimentado com policromia, utilizando técnicas como punção nos barrados dourados do manto, e flores por todos os tecidos. O inusitado, porém, está na base, narrando um possível milagre, do homem dormindo na iminência de ser atacado por um jacaré. Sendo esta hipótese verdadeira, a solução do curso do rio é criativa, com o curso da água e a presença das pedras sobre as quais está o homem que alcançou a graça, prestes a ser atacado pelo animal.



São Benedito, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada

Esta escultura mostra o momento que o santo tira da aba de seu hábito as flores e mostra-as ao vice-rei. O gesto rápido que o santo fez ao realizar o milagre das flores, provocou o repuxado vigoroso de seu hábito para sua mão esquerda. Esse recurso plástico deu à escultura uma monumentalidade apesar de seu tamanho. A pequena cabeça, desproporcional diante da volumetria do hábito, mostra a face popular do artesão. No braço direito estendido, talvez estivesse o Menino Jesus. A pintura em preto, monocromática, condiz com a iconografia do santo patrono dos cozinheiros. Sua festa é celebrada no dia 5 de outubro.

Bibliografia

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2000. p. 62-63.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI, Luigi. *Um santo para cada dia*. São Paulo: Paulus, 1983. p. 100-101.



São Brás, séc. XIX, Brasil, escultura em madeira policromada

Desta escultura sem seus atributos, o báculo de bispo e as velas cruzadas, restaram as vestimentas episcopais coloridas com azul e rosa. A mitra sobre sua cabeça confirma a dignidade eclesiástica. A escultura, de poucos recursos escultóricos, eleva-se de uma base firme, octogonal, pintada de maneira primitiva. Seu dia é 3 de fevereiro, quando se benzem as gargantas. A qualquer momento pode ser invocado com o *São Brás, São Brás!* E bater nas costas de alguém engasgado!



São Brás viveu na época da perseguição aos cristãos promovida por Diocleciano. Foi bispo de sua cidade natal, Sebaste, por aclamação, porém, perseguido, foi viver em uma caverna, onde curava doentes e animais fazendo um sinal da cruz. Descoberto, foi jogado em um lago, mas ressurgiu das águas caminhando. Um anjo o ajudou a chegar nas margens do lago onde sofreria o martírio. Mulheres cristãs recolheram seu sangue e foram condenadas por isso, e como o bispo não morrera, foi então decapitado juntamente com aquelas mulheres cristãs e seus filhos, que tinham recolhido seu sangue.

Sua fama de cura está relacionada a um milagre que ocorreu com um menino engasgado com espinhas de peixe. Com as velas da procissão das candeias, o santo cruzou-as em sua garganta, salvando-o da morte. Em outra ocasião, salvou um porco – de uma velhinha que só possuía aquele animal – de ser devorado por um lobo. Quando o santo estava na reclusão, a velha levou à prisão sementes, velas, frutos e as patas e a cabeça do porco. O santo aceitou as ofertas e pediu que sua lembrança fosse celebrada com aquelas ofertas.

A popularidade de São Brás é profunda entre os homens do campo; para obter boa colheita, deve-se benzer as sementes. Na cura das doenças da garganta, deve-se cruzar as velas e impô-las na garganta no dia de Nossa Senhora das Candeias, no início de fevereiro.

Bibliografia

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2000. p. 79.

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 60-61.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001. v. 3, t. 2, p. 229-234.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea – vidas de santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 253-255.

São Paulo, séc. XIX, Brasil, escultura em madeira policromada

Esta escultura de São Paulo de Tarso apresenta o apóstolo sobre base dupla, com os pés descalços, firmes e posição ereta. Sua figura se ergue envolta em um grande manto de cortes retos, amassados e planos. O livro – atributo pelos seus escritos epistolares – está seguro firmemente com a mão esquerda. A cabeça está plantada nos ombros, devido à ausência de pescoço e da longa cabeleira que desce até os ombros. As cores são livres, iniciando pela base em mármore falso, o manto em coloração ocre e a túnica com um carmim desgastado.



São Paulo é aqui representado como um dos apóstolos – mesmo que não tenha vivido com Cristo, foi o escritor das “Epístolas”, daí seu atributo do livro. Falta-lhe a espada, atributo de um novo soldado cristão, e não mais perseguidor dos cristãos. Saulo de Tarso, nasceu na Turquia no ano 5 e morreu como mártir em Roma em 67. Como soldado do exército a serviço dos romanos, perseguiu os cristãos nos arredores de Jerusalém. Ao se dirigir a Damasco, levando cristãos presos, uma visão de Cristo em forma de luz o cegou, e ele caiu do cavalo; depois de três dias, ao recuperar a vista, converteu-se ao cristianismo e logo foi batizado por Ananias. Passou então a pregar o cristianismo e escrever epístolas, ou cartas, às primitivas comunidades cristãs. Conviveu com os apóstolos e difundiu a mensagem cristã pelo Mediterrâneo. Tal como São Pedro, o primeiro papa, foi martirizado em Roma.

Bibliografia

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza et alii. *Guia para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 268-269.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea – vidas de santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 206-208.

Conceituação de Divinos populares

O termo “Espírito”, segundo o “Antigo Testamento”, está ligado ao conceito de sopro ou vento e, para os profetas, é o Espírito Divino, da sabedoria que vem de Deus ou ainda o próprio Deus. No “Novo Testamento” é que se acrescenta a palavra “Santo”, e é relacionado aos fatos da vida de Cristo, como anunciação, nascimento, batismo e tentação de Jesus. *E sendo Jesus batizado, saiu logo da água, e eis que se lhe abriram os céus, e viu o Espírito de Deus descendo como pomba e vindo sobre ele* (Mt 3: 6). *No dia de Pentecostes, estavam todos reunidos, de repente veio do céu um som como de um vento veemente e impetuoso e encheu toda a casa em que estavam assentados. E foram vistas por eles línguas repartidas, como que de fogo, as quais pousaram sobre cada um deles. E todos foram cheios do Espírito Santo e começaram a falar noutras línguas conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem* (Atos 2-4). No “Antigo Testamento”, o Espírito norteava as ações a ser realizadas pelos homens. No “Novo Testamento”, está relacionado aos atos de Cristo, como sua vinda em forma de pomba no batismo e como línguas de fogo em Pentecostes. Nessas duas últimas ocasiões, mostra-se como a terceira pessoa da Santíssima Trindade.

Em religiões antigas, como as dos babilônicos e dos assírios, organizavam-se festivais na primavera celebrando as colheitas. Para os judeus, a colheita era realizada 50 dias depois da Páscoa, o que corresponde ao Pentecostes cristão. Nessa festa, a cristandade comemora a vinda do Espírito Santo sobre os apóstolos, no sétimo domingo depois da Páscoa, quando Cristo ressurge após a ressurreição. Como a festa é móvel, inter-relaciona-se com o Domingo da Santíssima Trindade e Corpus Christi, na quinta-feira seguinte. O Domingo da Santíssima Trindade foi instituído pelo papa João XXII em 1334; e o dia de Corpus Christi, anteriormente em 1264, pelo papa Urbano IV na Europa. Em Portugal, está relacionada à figura da rainha Santa Isabel, nascida em 1264 e que se casou com Dom Dinis em 1288. Há relatos da festa em tempos anteriores.

No Brasil, os festejos populares do Divino, intensificados no século XIX, iniciam-se no Dia da Ascensão do Senhor, 40 dias depois da Páscoa. É uma festa profana, e o Divino está ligado ao mundo rural e provinciano. Os cortejos dos pedintes estendem-se por períodos simbólicos correspondentes aos cursos da sementeira, do cultivo e da colheita com final festivo. Ao Divino seguem-se as festas juninas de Santo Antônio (13 de junho), São João (24) e São Pedro (29), comemoradas intensamente no Nordeste.

As festas do Divino continuam nas zonas rurais dos estados do Nordeste, em São Paulo, Minas Gerais e cidades de Goiás, como Pirenópolis em Goiás. No interior paulista, comemoram-se no Vale do Paraíba, em especial em São Luiz do Paraitinga, assim como em Itu, Tietê e Nazaré Paulista, com desfile de carrões de boi com prendas e lenha doadas pelos fazendeiros para os festejos. No estado do Rio de Janeiro, em Paraty, os festejos e cerimônias religiosas são de grande fausto, com a coroação do imperador. No Nordeste, se com secas e colheitas prejudicadas, as datas podem variar.



Iconografia do Divino

A representação do Divino pelos artistas, em especial no estilo barroco do século XVIII, na imaginária brasileira, materializou-se na figura da pomba com asas abertas amparada por resplendores fulgurantes. Para o artista popular oriundo do mundo rural, conhecido como santeiro, o Espírito Santo não tem imagem de um santo, mas sim de diversas formas de um pássaro, para ser disposto em oratórios dos caboclos, nos ponteiros das bandeiras das procissões. Segundo Eduardo Etzel:

Sua forma, sempre naturalmente um pássaro, é o verdadeiro espelho do espírito-alma do artista, portanto do inconsciente, ou melhor dizendo, do seu mundo interno que o faz criar algo autêntico e original, já que não está sujeito a regras e leis limitadoras de sua criatividade (ETZEL, 1955, p. 93).

Segundo o mesmo autor, no Nordeste, em especial na Bahia e em Pernambuco, o Divino é uma pomba de asas abertas, sobre um globo ou nuvem, em geral pousada. A maioria tem destino certo, os oratórios. Há ainda aqueles que são de dependurar. No Sul e em parte do Sudeste, como em São Paulo, está mais presente sobre as varas das bandeiras, como um pombo. Quando pousado, está sobre um globo. Em Minas Gerais, está interligado às cerimônias religiosas das igrejas, com Divinos de asas abertas (pintadas) amparados por resplendores ou, ainda, em oratórios, como pássaro pousado e de asas fechadas. Em Goiás, são similares às pombas, sempre de asas abertas, tanto nas pinturas e apliques nas bandeiras vermelhas como em raras imagens, consideradas quase tabus. Na pequena escultura do *Divino Pai Eterno*, obra do escultor goiano José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), o Espírito Santo aparece como uma pomba branca, de asas abertas, voando entre as figuras do Pai e do Filho. Portanto, é o Divino como a terceira pessoa da Santíssima Trindade.

Materialidade e forma

A grande maioria dos Divinos é confeccionada em madeira branda, como caxeta, raramente em cedro; a argila também pode ser utilizada, e raramente usa-se lata. Nas bandeiras, podem ser recortados e aplicados sobre fundos contrastantes, como vermelho e branco. As esculturas são pequenas e têm como destino principal os oratórios, poucas vezes as igrejas. A posição da ave é estática, pousada sobre globo, rolo de nuvem ou pedestal, com asas fechadas. Se abertas, são sem envergadura. A ave, pombo, tem pescoço curto, mas se torna longo, peito saliente, asas grandes e cauda pouco além das asas. Muitos artesãos têm como referencial aves similares, como rolinha, juriti ou pomba-do-mato; desta maneira, o Divino se apresenta com as características regionais, e não no modelo universal.

Há os Divinos ornamentais que se popularizaram, de inspiração barroca, semelhantes àqueles confeccionados no distrito de Bichinho, em Tiradentes (MG), a pomba se impõe pelas asas abertas, a cauda em leque, o peito proeminente e a cabeça virada para o lado direito. O resplendor serve de aparato para a pomba.

Bibliografia

ETZEL, Eduardo. *Divino*: simbolismo no folclore e na arte popular. São Paulo: Livraria Kosmos Editora Ltda, 1995.

Santa Luzia, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada

A figura de Santa Luzia, executada em um só bloco, está posicionada sobre uma base cilíndrica com pintura marmorizada. Seu principal atributo, a bandeja contendo seus olhos, está em sua mão esquerda, o braço ligeiramente afastado do corpo, o que possibilita a colocação do manto sobre o ombro. O braço direito destaca-se das roupagens volumosas, e a mão segura a palma do martírio por ter sido decapitada. As vestimentas demonstram sua origem de família abastada, constando de uma túnica que cai em linhas ondulantes sobre seus sapatos, continuando sobre a base, uma sobressaia cingida com ampla fita, cujo laço insinua um grande X, e o manto vermelho que envolve a túnica azul. Sua cabeça tem longa cabeleira, que se volta para trás, tornando sua testa mais ampla e destacando seus olhos vazados – o apelo emocional da invocação da santa protetora dos olhos.

Santa Luzia, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada

Santa Luzia está sobre pesada base hexagonal e ergue-se na posição frontal, ereta e executada com simetria. Como atributos, os olhos em uma bandeja estão no braço direito, e a palma do martírio estaria na mão esquerda. A frontalidade caracteriza a peça tanto nos gestos dos braços como no caimento do vestuário, desde o movimento do tecido do manto até o caimento sobre a base. A túnica e a sobressaia são rígidas, e a verticalidade da vestimenta, na parte central, é frisada pelos sulcos das pregas que nascem da túnica, desde a base até a fita na altura dos seios. A cabeça é desproporcional à volumetria das roupas. A pintura do rosto inclui os olhos abertos. As cores são vibrantes e inusitadas: azul, verde, lilás e vermelho-amarronzado. As grandes manchas douradas, à guisa de florais, confirmam a simetria até na pintura.

Santa Luzia, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada

A pequena figura de Santa Luzia é exemplar de obra com características populares. A base é octogonal e a santa apresenta-se em posição frontal, com gestos rígidos e vestimentas simétricas. A túnica branca cai rigidamente sobre seus sapatos pontiagudos. A sobressaia está acinturada por uma fita, e a coloração verde ergue-se acima do peito, alternando-se com linhas brancas simulando uma gola. O manto sai dos ombros formando leves curvas na altura dos braços, alarga-se e vai em V sobre a base. Os desenhos aplicados sobre as cores intensas – azul na parte interna e avermelhado no verso do manto, verde, branco e amarelo na base – são a tentativa de substituir ou simular a palma de seu martírio.



Luzia, ou Lúcia (Siracusa, 283-302), era filha de família abastada. Ficou órfã de pai muito jovem. Com sua mãe enferma, foram até a tumba de Santa Águeda e lá, adormecida, teve um sonho que sua mãe se restabeleceria e que ela deveria se consagrar a Deus. Ao retornarem, desfizeram dos bens e repartiram aos pobres. O prometido em casamento a Lúcia delatou-a ao cônsul Pascasio, pois, seguindo as leis do imperador Diocleciano, Luzia deveria cultuar os deuses. Diante da recusa, tentaram leva-la a um prostíbulo, pois dissera que seu corpo era templo do Espírito Santo. Ao tentar movê-la, não conseguiram sequer tirar seus pés do chão, nem mil homens nem uma junta de bois. Como não se movia, colocaram lenha e azeite ao redor. As chamas não consumiram seu corpo. Tomado por fúria, o cônsul apunhalou-a na garganta. Antes de morrer, ela teve tempo de comungar e vaticinar o fim de Diocleciano e Pascasio.

Em outras versões, teria sido decapitada. Segundo a “Lenda Áurea”, teria tirado seus olhos e os enviado para o pretendente que a delatara como cristã, assim não mais veria o mundo, apenas Deus. Por intercessão de Maria, seus olhos renasceram, ainda mais belos. Em terceira versão, seus olhos foram tirados durante o martírio. Sua iconografia sempre a apresenta com uma bandeja contendo seus olhos e a palma do martírio. Artistas de todos os períodos artísticos a representaram dessa maneira. Em muitas vilas coloniais há uma fonte de Santa Luzia, aonde se levam as crianças para cuidar dos olhos. É protetora das vistas, e sua festa é celebrada no dia 13 de dezembro.

Bibliografia

VARAZZE, Jacopo de. Santa Lúcia. In: *Legenda áurea* – vidas de santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 77-80.

São Miguel Arcanjo, séc. XX, Brasil, escultura em madeira policromada

São Miguel Arcanjo executado em madeira de talha inteira policromada. Faltam seus atributos, a lança – para golpear Lúcifer – e a balança – para pesar as almas no Juízo Final. Sua posição é de repouso, frontal, sobre pedestal duplo, cônico, com base octogonal frisada suportando uma meia esfera da abóbada celeste. Acima da abóbada estrelada, rolos de nuvens, colocando o mensageiro de Deus no plano celeste. Suas vestes são compostas de uma túnica azul, botas de cano alto mostrando os joelhos. A grande capa, que o sustenta de pé, conjuga-se às asas. Na cabeça, uma longa cabeleira negra e um capacete com ornamento frontal. A policromia é intensa, com vermelhos predominantes e azuis combinando a abóbada celeste com a túnica ornada com flores douradas, que migram para a ampla capa.



Santa Teresa de Jesus ou de Ávila, séc. XIX, Brasil, escultura em madeira policromada

Santa Teresa de Jesus ou de Ávila, da Ordem das Carmelitas Descalças, nesta escultura em madeira de talha inteira, policromada, está com seu atributo do livro, designando-a como doutora da Igreja. Em sua mão direita, está faltante outro atributo, que se presume ser um crucifixo ou uma pluma para escrever. Está vestida com o hábito das carmelitas, túnica, escapulário – pala frontal – e ampla capa, que desce até o pedestal octogonal liso na base e abaulado junto às pregas amassadas da túnica. Na cabeça, há marcas da coifa pontiaguda na testa, e um véu lhe cai aos ombros. A pintura azulada, que deixa aparecer o branco do gesso no preparo da madeira para a policromia denuncia a repintura que tornou a escultura de coloração homogênea sem distinção entre as peças diversas que compõem o hábito. O pedestal é verde, uma cor aqui pouco convincente.

Bibliografia

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *The Bible and the saints*. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 220-221.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001, v. 5, t. 2, p. 258-263.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea* – vidas de santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 571-575.



Santo Ivo, séc. XIX, Brasil, escultura em madeira policromada

Esta escultura de Santo Ivo está sobre engenhosa base vazada, com elementos fitomórficos, pés arredondados, lembrando uma peanha ou mesmo um andor. Sobre esses elementos, caprichosamente, seus atributos – livros, capelo e (talvez) um selo de juiz eclesiástico – estão dispostos sobre almofadas. O santo ergue-se de maneira rígida, vestido com a batina sacerdotal, e tem nos ombros uma capa de advogado. Gesticula como pregador e sentença como defensor de justas causas. É protetor dos advogados, magistrados, juristas, baristas e professores de direito. Seu dia é celebrado em 19 de maio.



Santo Ivo (Kermartin, 1253 – Louannec, 1303) nasceu na Bretanha, na França, tendo ido para Paris estudar direito canônico. Em sua terra natal, exerceu a função de juiz eclesiástico, destacando-se como defensor dos menos favorecidos, pobres, órfãos e viúvas. Com vida regrada, repartia seus alimentos com os presos e condenados. Não comia carne nem bebia álcool. Vestia-se de maneira simples. Essa postura lhe valeu a alcunha de advogado dos pobres.

Quinze anos antes de sua morte, ordenou-se sacerdote, dedicando-se à pregação e a obras de caridade, como a construção de um hospital para os indigentes. Em certa demanda, um homem rico pediu indenização por ser importunado por um pobre que sempre lhe pedia comida em sua cozinha. Ivo determinou que o pobre conseguisse uma moeda de ouro e a jogou sobre a mesa. O rico logo se adiantou em pegá-la. Ivo então sentenciou que o som da moeda já o indenizara completamente pelos aromas percebidos pelo pobre. Seus atributos são a túnica de advogado, a bolsa de moedas, que repartia entre os pobres, o pergaminho com escritos e o capelo de advogado.

Bibliografia

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *The Bible and the saints*. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 182.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001. v. 4, t. 2, p. 123-135.

São Cristóvão, séc. XVIII, Brasil, escultura em madeira policromada

Esta escultura de São Cristóvão, de tamanho médio, condiz com o tema: o gigante que transportou, de uma margem à outra, o Menino Jesus. O antigo soldado traja saiaote vermelho e, no peito, traz uma armadura ornamentada com desenhos dourados. São Cristóvão caminha sobre as águas ondulantes simuladas na base, que sustenta com firmeza seus pés, guiados por amplo cajado. O corpo se alonga, porém é na cabeça que o artesão concentra o conceito de gigantismo, de força, pois Réprobo, seu antigo nome, acabara de carregar o mundo em suas costas, tamanho era o peso do menino transportado. Jesus, em forma de criança, carrega o globo terrestre na mão esquerda, enquanto abençoa o mundo com a direita.



Mestres



Mestres populares

Os santinhos populares que adquirem certa autonomia para desenvolver características próprias em suas produções são denominados mestres. Os longos anos do ofício os tornam reconhecidos com certas características que popularmente passam a ser suas carinhosas alcunhas. A parca literatura a respeito desses artesãos leva a denominações peculiares. Algumas são toponímicas, como Mestre da Serra Acima, ou mesmo o nome de onde nasceram, como Mestre Piranga. O mais comum é o apelido pelas características plásticas que suas obras ganham, como Mestre das Orelhas, Mestre dos Rostos Triangulares ou do Véu Holandês. Assim, os colecionadores os denominam por se distinguirem dentro de uma região do interior, tornando difícil a localização exata da produção. Jacques Boulieu também apontou características matéricas, como Mestre da Tábua Fina, além de estéticas, como Mestre da Base de Coração e Base de Trevo, e até mesmo por aproximações de distorções, como Mestre Frankenstein.

MESTRE PIRANGA

Nossa Senhora do Rosário (Mestre Piranga), séc. XVIII, Minas Gerais (Brasil), escultura em madeira

A denominação Mestre Piranga é oriunda do local – vale do rio Piranga, ao sul de Ouro Preto – onde se encontraram várias peças de arte sacra com características semelhantes. O entalhador foi ativo no final do século XVIII, e assim é designado por se tratar de um anônimo, pertencente talvez a alguma oficina de ofício mecânico. O que se observa nesta Nossa Senhora do Rosário é a volumetria que ganha a peça na altura dos ombros e braços, com o auxílio dos enrolados do manto e o acréscimo do Menino (faltante). A face é expressiva, com os olhos levemente desnivelados, o que também ocorre com os olhos dos anjinhos na peanha, mesmo porque estão levemente com as cabeças inclinadas.

Suas vestimentas são movimentadas, com as pregas da túnica caindo suavemente sobre as nuvens, sem pregas amassadas e angulosas. A grande prega frontal, de linha ascendente, ganha força pela espessura e concavidade, o mesmo ocorrendo com a prega na cintura e as duas que se desprendem da gola na altura do pescoço. As linhas curvas da grande gola descem pelos seios e formam uma linha contínua ondulante na cintura. Na cabeça, o véu nivela seus cabelos, que se repartem acima da fronte e descem em ondas de maneira assimétrica pelos ombros. A peça, em madeira entalhada em um só bloco, mostra-se na madeira natural. Seus modelos são aqueles dos altares da escola mineira de estatuária barroca, pela volumetria, mas suas soluções são guiadas pela inventividade.

Bibliografia

ALVES, Célio Macedo. Imagens e escultores do vale do rio Piranga. In: CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA. *Imagem brasileira*. Belo Horizonte: Ceib, 2007. p. 151-154. Disponível em: [https://www.ceib.org.br/pub/Ceib_IB%20\(1\).pdf](https://www.ceib.org.br/pub/Ceib_IB%20(1).pdf). Acesso em: 30 nov. 2020.



MESTRE OLIVEIRA

Sant'Ana Mestra (Mestre Oliveira), séc. XVIII, Minas Gerais (Brasil), escultura em madeira policromada

Mestre Oliveira tem suas características formais ao apresentar as figuras em posição frontal, levantadas sobre base espessa octogonal. Os drapeados são demarcados por conjugarem os hábitos ou as túnicas às pregas dos mantos. A policromia é contida, e os douramentos sempre têm marcas de punção. Seus modelos são aqueles visíveis nas esculturas dos altares das capelas mineiras. A desproporção entre as partes do corpo e até mesmo na volumetria dos tecidos é perceptível em suas peças, que, no entanto, buscam acerto na iconografia e nos atributos.

Esta Sant'Ana Mestra, do Mestre Oliveira, é apresentada em posição frontal, sentada em uma cadeira de espaldar alto, com bordas douradas e estofamento em vermelho-alaranjado com apliques de desenhos imitando bordado. A base é reta, e um pequeno bico de sapato anuncia a posição de nobreza de Sant'Ana. Suas vestes têm pregueados contidos, e o manto é oculto pela grande túnica dourada. Sua posição ereta a obriga a olhar para o horizonte ou para o fiel, mas não para a filha, Maria, que se esforça com as duas mãos a manusear o "Livro da Doutrina". A pequena Maria está de perfil, encoberta por um manto azul, e sua túnica confunde-se com o dourado da roupa materna. No dourado da barra da túnica e no acabamento do manto há sinais de punção, segundo modelos eruditos de douramento.



MESTRE PIRANGUINHA

Nossa Senhora das Dores (Mestre Piranguinha), séc. XVIII, Minas Gerais (Brasil), escultura em madeira policromada

Nossa Senhora das Dores (ou Soledade) é apresentada sentada, solitária, com suas angústias ao pé do Calvário. A iconografia recorrente é a Nossa Senhora com um coração sendo transpassado por uma espada. Aqui, o artesão é discreto, embute o coração materno em seu peito e o transpassa por um punhal, curto, que acerta a parte superior do coração. Visto a iconografia acertada, a pequena imagem surge quase como um talismã a ser preso na palma da mão. A matéria madeira é que determina a configuração de Maria sentada. Apenas goivadas pouco profundas, direcionadas de baixo para o alto, determinam a figura sentada, ereta, em posição frontal, sem o mínimo de leveza ou movimentação. Seus braços curvos e mãos firmemente entrelaçadas não conseguem se desprender da matéria. O manto fecha a figura em sua rotundidade, mas sem o mínimo sopro de inventividade, que o artesão possivelmente teria visto nas imagens dos altares das capelas mineiras.



MESTRE DO Ó

Sant'Ana Guia, séc. XVIII, Bahia (Brasil), escultura em madeira policromada

Esta escultura em madeira entalhada, composição de Mestre do Ó, com Sant'Ana e Nossa Senhora Menina, tem a graça e a leveza da mãe que conduz e instrui. Os gestos de suas mãos são graciosos – elas apenas se tocam, diante da inclinação da mãe ao alongar seu braço ao encontro da mão que necessita de um amparo para o andar. Sant'Ana está vestida com túnica verde e manto vermelho, que, ao ser repuxado, mostra a coloração azulada com bordas douradas. Grandes flores animam as pregas movimentadas. O véu amplia a área de interesse da cabeça, com resplendor e rosto de olhar atento. Maria caminha com uma túnica azul, agitada pelos passos, e o manto, verde na frente e vermelho na parte interna, circunda seu pequeno corpo. O livro fechado é levado com cuidado pela pequena Maria. A base é escalonada, retangular com chanfros nas extremidades, com pintura em falso mármore. As superdimensionadas flores douradas evidenciam-se nas vestimentas.



Esculturas do “Mestre dos Rostos Triangulares”: Santo Antônio e Sant’Ana

As pequenas esculturas de Santo Antônio e Sant’Ana são expressivas pelos rostos triangulares, conferindo ao artesão fácil identificação de suas peças. O artesão reproduz as fisionomias à sua maneira, seja qual for a personagem retratada. Já tem em sua mente uma forma preestabelecida e nas mãos a habilidade do manejo dos instrumentos. A goiva é ágil ao retirar da madeira as vestimentas apenas esboçadas da túnica e do manto de Sant’Ana. Nossa Senhora Menina folheando o livro tem suas pernas diminutas e a cabeça grande estabelecendo proporção com a de sua mãe. Nos traços afilados do nariz e do queixo pontiagudo é que se nota sua característica com o alongamento da face. O artesão executa a base de maneira comum, com partes lisas e côncavas do octógono.

O Santo Antônio segue a iconografia tradicional, com o santo vestindo o hábito franciscano, o cordão na altura da cintura, capuz caindo nas costas e cabeça aureolada pelo cabelo cortado com tonsura. A cena retratada é a do milagre da aparição de Maria, que lhe oferta o Menino para que o santo, já doente, tenha Jesus em seus braços. O livro que serve de base para Cristo acomodar-se é o símbolo de sua erudição, em especial pelo dom da oratória. A base da escultura é reta e octogonal.



Esculturas do “Mestre da Base de Trevo/ Coração”: Conceição, do Rosário e do Parto

O Mestre da Base de Trevo esculpe livremente este elemento plástico em base sobre o pedestal convencional quadrado ou octogonal, a criar essa forma que evoca rolos de nuvens os mesmos tecidos de andores, sem esquecer das tradicionais cabeças e anjos e a Lua crescente. Esse atributo da Imaculada Conceição é inserido em outras invocações, quando Maria já está com o Menino – Candelária e Bom Parto. Até mesmo na escultura do Divino, o mestre coloca o atributo do crescente da Lua. Os pedestais ganham grande destaque e por vezes equivalem à metade da altura da imagem que se amplia, mesmo que pequena. Na Coleção Boulieu, há imagem oriunda da Ásia com base similar (Nossa Senhora do Rosário).



Esculturas do “Mestre do Véu Holandês”

As esculturas do Mestre do Véu Holandês são maciças e nascem das bases chanfradas, menores em largura do que as figuras dos santos que nelas se elevam. Conforme as imagens se erguem sobre as cabeças de anjinhos, tornam-se mais largas e volumosas. Essa configuração, de base menor, confere leveza à peça. No exemplo de Nossa Senhora com o Menino, a estatura da Virgem é comprimida pelo peso das vestes. Já no exemplo da Imaculada Conceição, o alargamento da escultura inicia-se com as cabeças dos anjos entre nuvens e segue com o crescente da Lua. A posição das figuras é rígida, frontal, e, nesses casos das Imaculadas, o artesão segue a iconografia, de mãos postas, orando e com feições de concentração.

A alcunha do artista é proveniente da maneira como ele resolve o movimento do véu, que vem do desejo de materializar o panejamento do tecido enfunado, à maneira das soluções cultas das esculturas barrocas. O arrebitado da touca tradicional das holandesas, divulgado por meio de fotografias ou estampas comerciais, pode ter contribuído para essa ilação do imaginário popular.



Esculturas do “Mestre da Tábua Fina”

As duas esculturas do Mestre da Tábua Fina, Imaculada Conceição e Santo Antônio, indicam duas possibilidades para sua alcunha. Primeiro, pela pouca disponibilidade de madeira na região, que seria o Nordeste. A segunda, menos provável, mas não descartável, pela maneira de esculpir e pela forma de trabalhar com o relevo, gerando, assim, uma imagem tridimensional com maior destaque para a parte frontal. Essa prática era corrente na execução de imagens destinadas aos retábulos, altares, pois eram vistas apenas de frente. A parte posterior era menos trabalhada ou mesmo lisa.

A imagem de Santo Antônio, vista de perfil, manifesta toda a sua tridimensionalidade na volumetria conseguida ao ampliar a flexão do joelho do santo, que veste o hábito franciscano. A projeção do braço direito e a colocação do Menino Jesus no braço esquerdo demonstram a habilidade do artista em criar espacialidade, mesmo com reduzido material. Visto frontalmente, o repuxado tecido do hábito cria uma interessante movimentação.

A imagem de Nossa Senhora da Conceição, vista de perfil, distingue a espessura da tábua e a parte lisa, sem detalhes, na parte posterior. Vista de frente, ganha movimento e uma configuração com inúmeros recortes que se projetam, como o crescente da Lua e o vai e vem do manto e do pequeno véu. O repuxado do manto tem a mesma solução plástica que o hábito de Santo Antônio, imprimindo movimento ascendente à figura.



Esculturas do “Mestre das Orelhas Salientes”

A alcunha de Mestre das Orelhas Salientes provém da solução plástica que caracteriza o artesão popular almejando uma distinção em sua localidade. As figuras têm nas vestimentas o ideário provindo de modelos cultos e mesmo soluções de panejamento bem executadas. Há movimentação nos tecidos, que ampliam as figuras nas laterais, porém observa-se certa desproporção no corpo em posição frontal. As cabeças são achatadas pelas pesadas cabeleiras, sobre as quais o artesão destaca as orelhas, tanto no relevo como na pintura mais clara.



Esculturas do “Mestre Frankenstein”

As esculturas em madeira deste artesão estão posicionadas sobre bases duplas, octogonais, com linhas retas e chanfradas. Menor, na parte superior, o artesão posiciona a imagem sobre rolos de nuvens acrescidos de cabeças de anjos e do crescente lunar. O panejamento do manto segue regras de soluções consagradas, como o repuxado ascendente e o caimento em “S”. As mãos postas em oração também são da iconografia tradicional, porém as feições são marca do autor.





Foto
Lucas de Godoy

Acervo
Instituto Pedra

Photo
Lucas de Godoy

Collection
Instituto Pedra

EDITOR'S NOTE

This is a hybrid publication, including texts related to the implementation of the Boulieu Museum as a cultural project funded by the Cultural Incentive Law, as well as a selection of items from its collection that were analyzed and contextualized by experts. It presents a panorama of what the museum offers to the public, inviting readers to visit it.

Thus, it is intended to spark the curiosity and interest of all, through this small sample of the cultural heritage now under the tutelage of Boulieu Museum.

Instituto Cultural Vale

The Vale Cultural Institute was created in September 2020, with the mission of promoting appreciation of heritage, fomenting artistic expression and fostering a wider accessibility of culture in Brazil. With its role of contributing towards social transformation, it aims at creating a positive impact on people's lives and building a legacy for future generations.

Our Institute sponsors, supports and creates various projects throughout the country, in the segments of tangible and intangible heritage, music and dance, including festivities and the circulation of cultural manifestations, as well as museums and cultural spaces. To collaborate with the development of artists and cultural producers, training programs are created to disseminate and share knowledge, creating further opportunities in the fields of culture and cultural management.

Boulieu Museum is not only an important landmark for the appreciation of heritage, but also the fulfillment of a dream, envisioned by the collectors Jacques and Maria Helena Boulieu, of sharing, through 1,200 selected pieces, a synthesis of the journeys undertaken by the indefatigable couple. May all be inspired and enjoy this journey!

FOREWORD

Luiz Fernando de Almeida
chief executive of Instituto Pedra

Donation is the gesture that underlies the foundation of this museum, and personal generosity defines the challenging dimension of the construction of this cultural equipment's social role.

This generosity opens the doors of our perception to reveal, beyond the mountains, the first globalized world inaugurated by mercantilism, not neglecting the dimension of conflict between civilizational models that has been perpetuated ever since.

Instituto Pedra is fully aware of the privilege represented by the possibility of undertaking this work, having as its North – or rather its South, as in the decolonial expression coined by Paulo Freire – two references: generosity and opportunity.

Generosity established the challenge of rising up to the Boulieu couple's project. "Sparing no effort", the couple gathered a group of professionals whose involvement makes us proud, treating the exercise of interpreting the collection not as a given or a settled matter, but rather as a permanent effort to understand our historical legacy. Clues to our present consciousness.

The opportunity presented by the collection and its exhibition, that of a situated view of the motives and transformations in our civilizing process, is provocative in several dimensions: the most thought-provoking of these may be the understanding of constant change and cultural reappropriation as our natural essence.

Ouro Preto has received a wide-angle telescope through which to view the world. We are all Ouro Preto. And this world means both the outside world and that within us.

This work and this estate that now belongs to the community were made possible by the existence of the funding mechanisms in the Federal Cultural Incentive Law; by the involvement of Ouro Preto's civil society, the Archdiocese of Mariana and the Ouro Preto Town Hall; and, most of all, by the sensitivity of Vale, our sponsor company, that understood and replicated the principle of generosity and the sense of opportunity.

RECOVERING THE DIASPORA

The Boulieu Museum collection includes elements representing the diaspora of Baroque. This is a style that travelled widely by land and water. It was brought as cargo in ships and indigenous canoes, in the saddlebags of expeditioners and missionaries, on the backs of mules across tropical rainforests and the roughest cliffs. Its presence, therefore, was felt in a great

number of countries. Architect and historian Sylvio de Vasconcellos used the term "wandering Baroque" to describe how the style gradually moved towards inland Brazil in the expeditions of "bandeirante" settlers and gold diggers, from Vila Rica in Minas Gerais to Vila Boa in Goiás and Vila Bela da Santíssima Trindade in Mato Grosso.

The couple Maria Helena and Jacques Boulieu followed these paths and routes. The result was admirable: a collection of the highest cultural quality, which soon brought about the idea of creating a museum. They decided to create an institute and donate the collection to the Archdiocese of Mariana, with the condition that the museum should be established in the town of Ouro Preto.

Pieces from Spanish-American countries, India and the Philippines are testimony to the spread of Baroque throughout the world. From Brazil, the collection includes important items from the regions in which Baroque had the strongest impact on the life of society, such as the Northeast of the sugar-cane cycle and Minas Gerais of the gold and diamond cycle. The presence of both learned and popular forms increases the interest of this repertoire, as they show the vertical spread of Baroque in the culture of the countries where it appeared, as a characteristic feature that remains alive and plays a defining role in the artistic expression and the social and cultural sensibility of millions of human beings.

This is why Brazilian Modernist artists from the 1920s, such as Mário de Andrade and Oswald de Andrade, viewed Baroque as Brazil's first art form, and a landmark for the creation of veritably Brazilian art in the 20th century. To Cuban thinkers such as José Lezama Lima and Alejo Carpentier, as well as the Mexican Carlos Fuentes, Baroque is the key to the cultural enigma of Latin America.

At the inception of Post-Columbian art, Baroque is the beginning and the end, the restart and the capstone, a perennial point of departure.

MUSEOLOGICAL CONTEXT

Viviane Longo
museumologist at Instituto Pedra

The Boulieu Museum is about the journey of Baroque throughout the world, its presence in various territories in Asia and Latin America under the sign of Iberian Catholic religiosity. This is why the long-term exhibit, or the main exhibit, is titled "Paths of Faith".

Idealized over ten years ago, the project of the museum underwent many changes through time. There were many stages, from the change of proponent in the National Program for Cultural Foment (Pronac) to the arrival of new items for the museum's collection in 2021, and the expectations that arose throughout this period were both diverse and shared by all that took part in its implementation.

It is worth noting that important changes took place also in the exogenous context, directly affecting the project and its materialization. The Covid-19 pandemic is a case in point, drastically interfering in the lives of museums and unleashing, throughout the planet, a sanitary crisis of considerable proportions in this first quarter of the 21st century.

Around 90% of the museums throughout the world were closed in 2020. Sanitary measures were taken, and physical proximity was replaced by increasingly empty spaces. The migration of some museological activities to virtual settings was a major change in the daily work of museum staffs as well as in communication with the public. It was not, and is still not, an easy task, but there is no turning back for museums and other cultural bodies, which may now profit by implementing new digital practices. This opens new prospects for online activities, wider public outreach, new tools and expanded networks.

In Brazil and throughout the world, 21st-century museums are now concerned with sustainability and contemporary demands related to the new settings. This involves local development, representativeness, polyphonic narratives, diversified income sources and more dynamic activities aiming at attracting new, wider audiences, never forgetting the importance of safekeeping the heritage (tangible or intangible) under their guard. In this sense, we must highlight the role of Boulieu Museum as protector and promoter of a personal legacy, a collection gathered by private persons, but also committed to the extroversion of this heritage.

Connected and engaged with the local community, through the production and extension of knowledge developed within the institution, the Boulieu Museum appears with the aim of building and debating the practices, symbols and histories associated with its collection, including topics such as Baroque art, domestic devotional practices, the Catholic Church, religious syncretism, Iberian navigations, colonization, the creativity of artisan guilds, the making of images and the social and economic implications of the existence of these pieces. In short, a myriad of subjects to be

explored in the fields of research, preservation and communication – the cornerstones of any museum.

Thus, the Boulieu Museum is inaugurated in a singular and adverse context, but with enough vigor to boost and maintain it. Through diversified cultural programming and communication efforts that are interwoven with educational purposes, the collection is presented to the public, creating a new cultural equipment in the World Heritage that is Ouro Preto.

THE RESTORATION OF THE BUILDINGS

Benjamim Saviane
head architect at Instituto Pedra

The conversion of the former São Vicente de Paulo Asylum into the future Boulieu Museum implicated a revision of projects motivated by a series of reflections. The current proposal aims at conciliating the demands of museological uses with the cultural values deemed the most significant in that building. First of all, its placement within the urban landscape is worthy of note. The former asylum is located next to Ouro Preto’s former Holy House of Mercy, at the edges of the historical center, the perimeter acknowledged as national monument and world heritage. In this sense, the main building may be viewed as a part of various ensemble interpretations.

One of these interpretations is its integration into the landscape as a building of late Eclectic features (its current configuration dates, after all, from the early 20th century). These features are evident in the shades of subtle yellow and in the balustrades at the platband, interacting with the main Colonial features that predominate in the landscape of Ouro Preto, that is, the bright whitewashed buildings and the roofs that advance towards the street in long eaves. This interaction creates a subtle richness, that is, the superposition of historical layers in a city where, although “Colonial” constructive solutions predominate, there are many important buildings and ensembles with Eclectic features, as in the vicinity of Casa dos Contos (the Post Office, Cine Vila Rica, Pedro II School etc.) and in the significant number of cottages with eaves in subtle lambrequins, especially in front of the Carmo Church but also in the neighborhoods of Pilar and Cabeças, for instance. Considering the setting of these other recent exemplars, we decided to recover the predominant color on the façades of the future museum, so typical of Eclectic architecture, promoting a non-homogenizing insertion into the urban landscape, as well as avoiding an anachronistic interference on the building’s architecture.

Another ensemble to be considered regards the integration of the former Asylum to the former Holy House, both exemplars of sanitary architecture. Although the remnants of these features may seem subtle to contemporary audiences, the intervention plan chose to give attention to these aspects, considering them a structural part of the building’s conception, as well as a factor of cohesion with its neighbor. Thus, we have maintained the rounded corners on internal walls (intended to avoid the gathering of dirt and infectious agents in general) and emphasized the regular and broad position of openings, especially from the outside. Another structural aspect of sanitary architecture is the regularity of the blueprint modulation, here reflected on the building’s division in two, almost symmetrical, wings, connected by a central corridor forming a patio between them. In effect, the morphology was a foremost point in our considerations of the building, so it could be both assimilated as a structural element in the available architectural model and used to create the model for the proposed interventions.

The issue of morphology, once again, points to the dual values we have mentioned, that is, those related to the building’s insertion in the urban ensemble and those referring to the acknowledgement of the architectural program for the building itself. Finally, the need of adaptation to the program of the future museum was another point to be considered. In view of these issues, we have sought to regenerate the existing space between the two built wings, creating a new atrium, intended for the reception and distribution of audiences along the visitation routes. Thus, the new space aims at articulating visitation to the permanent collection and access to temporary exhibits and events through an environment with controlled lighting and thermal comfort, preparing the visitor’s introspection to better appreciate the collection. Inside, the white walls contrast with the remnants of occupation on the floors, alternating hardwood and ceramic floorings in formerly wet areas or those of more intense traffic.

Metallic elements, as well as the new black floorings, create a sense of unity with the remnants, demarcating also the places with the greatest number of interventions. The new atrium is preceded by a series of marquees that reorganize the public’s access, creating a pleasant garden. This is where visitor service structures are located, concentrated on the smaller building, to the side: ticket office, cafe, educational space and offices for museum personnel. These interventions intend to configure a small, functional museum, fully adapted to its urban and cultural context, as well as to the scale of the building and of the collection it is meant to display.

CONSERVATION OF HERITAGE FOR THE IMPLEMENTATION OF THE BOULIEU MUSEUM

Natália Hoshino Morita
conservator-restorer at Boulieu Museum

The Boulieu Museum collection now comprises approximately 2,500 pieces, including various types of elements (sculptures, furniture, musical instruments, paintings on canvas, wood and metal, ceramic fragments, fragments of integrated property, Andean fabrics, ceramic vases, books), in many different kinds of support (wood, silver, leather, paper, fabric, canvas, ceramics and ivory).

The Boulieu couple, Mr. Jacques and Mrs. Maria Helena, in their travels, purchased a great number of pieces, mostly sacred objects, especially from the Colonial period. Not only would they purchase them, but also ensure the conservation, cataloguing and safeguard of these objects in their residences: the apartment in Rio de Janeiro and the house in Ouro Preto.

The first shipment of the collection donated to the museum came from Rio de Janeiro, presenting much dirt, detached polychrome (particularly on canvas paintings) and signs of xylophage insect attacks, and some of the pieces were missing their support or had received inadequate previous interventions. Initially, the pieces were subjected to anoxic disinfection treatment, a procedure in which a “plastic bubble” is created around the pieces and the oxygen is removed. In this environment, xylophage insects and other microorganisms cannot survive or proliferate. It is a non-toxic procedure that requires monitoring and control to ensure its efficacy.

By constantly handling and observing the collection and interpreting the available reports, emergency conservation procedures were chosen, to ensure the collection’s safety and stability before the exhibit was assembled.

The collection of paintings presented issues such as the detachment of coats of paint, dried canvases, oxidated varnish, presence of mold (in some pieces), tears, crumples, loss of support, previous interventions, detachment of the coat of paint on the frames and loss of support on the frames. The first basic procedure undertaken was the reattachment of the polychrome, both on the painting and on the frames, in an attempt to preserve as much of the original painting as possible. Once the polychrome had been reattached and the adhesive used had dried completely, the canvas surfaces were mechanically cleaned with soft-bristle brushes, and the tags and stickers fixed on the reverse side of the canvases or the sides of the frames were mechanically removed. Some canvases required chemical cleansing, because of the adherence of dirt. Since some of the canvases were desiccated, impairing the work’s legibility, a coat of saturation and protection varnish was applied, using Paraloid B-72, which is reversible.

The sculptures presented various kinds of pathologies, especially superficial dirt, some with detachment and/or loss of pictorial layer, loss of support and inadequate previous interventions. The conservation procedures employed were: attachment of polychrome, mechanical cleansing, chemical cleansing, consolidation of support, gap leveling, application of saturation varnish, aesthetic presentation (when necessary) and application of protective varnish.

As for Latin American silverware, before the exhibition assembly in August 2021, the pieces were completely cleansed through mechanical and chemical means: first with soft-bristle brushes to remove superficial dirt, followed by the mechanical removal of tags and stickers attached to the support and finally through chemical cleansing with the application of a solution on cotton, with circular movements, and the removal of excess.

The second shipment of pieces, brought from the houses in Ouro Preto, were severely damaged by termites. They were put together with the wooden pieces in the third shipment, brought from the Rio de Janeiro apartment. This time we opted for the process of chemical disinfection with the injection and aspersion of a solution of Termidor at 2.5% diluted in turpentine, due to the efficacy of procedure x time available for treatment. Before the procedure, all of the pieces were mechanically cleansed with the use of soft-bristle brushes and a vacuum cleaner, quickly removing most of the dirt. The procedure was conducted with all the necessary personal protective equipment (PPE): boots, plastic coverall with hood and zipper, safety goggles, mask with gas filter and disposable gloves. The procedure took one day; for five days, the museum staff and other personnel were instructed to avoid the area, because of the strong smell.

Even with the daily monitoring and disposal of water from the dehumidifiers in the exhibition rooms and the technical reserve, summer in Ouro Preto requires greater attention to the issue of rainfall. In 2021 and 2022, heavy rainfall in the region caused severe geological and social damage in the town, also significantly increasing air humidity.

As a standard procedure to cleanse and protect the collection on display from suspended dust, the sculptures were cleansed both mechanically and chemically with turpentine, and covered with NWF protective covers.

The rooms are kept clean by the outsourced cleaning staff, under the guidance and supervision of a professional conservatorist-restorer.

THE DIASPORA OF BAROQUE: FROM CONCEPTION TO ASSEMBLY

José Luiz Favaro
architect

The conception of the museography/exhibition design began with a visit to the building, while restoration works were still underway, and the presentation of the collection’s inventory, as well as a meeting with the museum’s curator, Ângelo Oswaldo. Since then, debates and meetings fostered reflection on the occupation of space and the best approach to exhibiting a collection mostly consisting of Baroque art, contemplating different places and cultures in the planet.

At the same time, there was a concern not to erase the existing architectural project of the recently restored building. This architecture was meant to serve as support for the exhibition design.

Among the existing documentation there were notes by the collector indicating his wish that the pieces should be displayed according to a geographic/regional itinerary. This suggestion was the premise for our narrative, but we went further, envisioning a travelling Baroque, a Baroque diaspora. The intention was that of sparking reflection on how the travels of Baroque created a unique symbiosis between very different cultures in that period.

Intended not only as a contemplative space, but rather one that encourages the visitor to dive into the collection, the museum was proposed as a hub for the production of knowledge in its supplementary activities, always using exhibition design as a tool. A museum where the most significant elements of the collection played a crucial role in retelling, in full detail, the history of Baroque, as it crosses the oceans, mingles with various cultures, is expanded and exported. A museum that appropriates this legacy, creating its own interpretation of Baroque, whether through the hands of artisan masters, through cathedrals or through the simpler hands of devotion.

This journey of Baroque is distributed in five rooms: Asia; Latin America – Silverware; Latin America – First Peoples; Latin America – Paintings; Northeast Brazil; Minas Gerais and Popular Art. Just like the ecstatic adventurers as they encountered unknown cultures and landscapes, each room intends to surprise the museum’s visitor. The peculiarity of each is due to the region depicted, the colors chosen, the placement of the exhibit and the delicateness of attachments. These resources form an atmosphere of enchantment and involvement, through which the viewer is invited to participate in the narrative.

The choice of colors is meant to reference each setting, as in the red of Indian and Chinese silk, leaving the courts of Spain and Portugal to cross the oceans, or in the silver-blue of Potosí, in Bolivia, the earthy shades of Upper Peru’s rocky mountain range or the shades of violet from the Brazilian Northeast, culminating with Colonial green.

Archangels welcome the visitors as they enter each room, announcing the beginning of a new chapter in the exhibition. None of these, however, would be so enticing if it were not for the prominence of cultural elements from the First Peoples, restoring their cosmogonical relevance and revealing how these elements are present in the representation of images and paintings.

Placed in layers that entail a beginning, middle and end, the information and the images lead the visitor to follow the proposed route, starting at the halls of the nobility and of religious orders in Spain and Portugal and ending with the collection of popular art, in which the images created by saint-makers show the strength of popular art for the preservation and dissemination of faith.

The displays were developed in response to the various demands of the pieces – a great number of small and medium-sized images – in a dynamic way, to avoid a tiresome exhibition. By using a thin structure of steel cords and glass shelves, the pieces seem to float within the supports, avoiding competition between the exhibition furniture and the images on display. The various scales of these supports comprise a magical panorama of the Baroque journey.

It is hard to point out the more or less relevant pieces in the collection, since each tells a peculiar story, important within this universe and the adopted narrative. It is certainly worth noting the collection on display at the third room, dubbed “Pinacoteca”, where Andean paintings reveal the striking presence of Christian faith in Upper Peru, influenced by the wealth of colors and details typical of the local peoples. Another high point of the museum collection are the Immaculates from Goa, India, with their full heads of hair, representing the waves of River Ganges.

CULTURAL ENCOUNTERS: A HISPANIC-PORTUGUESE-INDO-BRAZILIAN COLLECTION

Percival Tirapeli
Full Professor of Brazilian Art, Unesp

The Spanish Emperor Charles II is the figure who welcomes us as we begin our visit to this rich collection of religious art with the painting in which he defends the Eucharist. Just like the Spanish and the Portuguese of the 1500s expanded the terrestrial globe, Maria Helena and Jacques Boulieu invite us to embark on this utopia of religious persons who, through paintings and sculptures, fought to Christianize the world, East to West.

The Boulieu Museum collection was formed along this Hispanic-Portuguese spirit of conquest. Religious orders – Franciscans, Dominicans, Carmelites and Jesuits, among others – brought from Europe the models of sacred art to be used as reference, so that local production could supply the demand for images and paintings of Mary, Jesus and the saints for the new temples. This practice in Eastern lands – Goa, the Philippine Islands, China – and in the African coast was crucial for artisans, especially those working with ivory. Circumnavigation journeys, as well as those across the oceans, were guided by images such as those of Our Lady of the Sea, the Stella Maris. In this context, for decades the Boulieu couple travelled looking for devotional sculptures featuring links with Eastern as well as American cultures, both through trade across the Pacific and through the catechesis of American indigenous populations.

In addition to Indo-Portuguese and Hispano-Philippine ivory sculptures, the collection includes expressions of Euro-American sacred art in the form of paintings, sculptures and silverware. Paintings from the Andean Plateau are prominent among these, contributing to our understanding of religious expansion in the various Americas. Thus, the Cusco School is represented by paintings destined for domestic cult, commissioned by the affluent classes to supply family religious practices within their home chapels. They differ, by their size, from monastic and episcopal commissions, intended for churches and cathedrals. They show the importance of painting in the Hispanic Colonial world as a tool for evangelization, a role played, in Portuguese-Brazilian culture, by sculptures.

From both empires, precious metals and their practical and symbolic use in sacred objects enrich the collection. From Pre-Columbian cultures we have ritual objects, such as the kero, as well as ornamental ones, the Mapuche tupus and tiaras. Silver, abundant in Cerro Rico de Potosí, is the prime material for cult objects, such as incense boats, thuribles, haloos, crowns, pendants and candelabra. In domestic settings, it is used in cutlery, platters and trays. Gold, abundant in Mexico, Peru and Brazil, was used on the retablos of churches – as well as chalices, canvas paintings and sculptures.

Sculptures for devotional use, mostly mid-sized, worshipped in opulent shrines, comprise the basis of the collection. From Mexico, through Guatemala, in Central America, to the refined sculptures of Ecuador, these pieces have rarely been exhibited in Brazilian museums. Veritable schools of sculpture from various Brazilian states – Bahia, Maranhão, Pernambuco and Minas Gerais – enable experts to develop research on our Baroque. Those who prefer hagiography – the lives of saints – will find that the diversity of iconographies expands the field of devotional practices, establishing links between Andean cultures and popular cultures from Northeast Brazil.

The Boulieu Museum, with this precious collection of Hispano-American Colonial art, follows UNESCO’s new guidelines for World Heritage sites. Here, the museological concept goes beyond the objects on display, establishing cultural proximities between different mining towns acclaimed as hubs of Colonial culture. This is the case of Zacatecas, Guanajuato and Ouro Preto, for gold extraction; Tunja, in Colombia, for the precious gemstones; and Diamantina, in Brazil, for its diamonds. Finally, the abundance of Potosí silver, present throughout Latin America, is brought to our minds by the altar frontals and objects from Cusco, Sucre and Lima. We must not forget that the Boulieu Museum collection includes sculptures from the Quito School that are extremely delicate, a feature that, by the way, contrasts with the vigor and strength of the Prophets of Aleijadinho, in Congonhas.

This sacred heritage is consonant with the mystic and artistic aura of Ouro Preto, with its opulent ecclesiastic buildings created by men of the land, members of third orders. Artists, craftsmen and gilders created altars, saints and paintings for sacred spaces. Now found in museums – those of Oratório, Aleijadinho, Prata (at the Church of Pilar), Inconfidência and Boulieu –, sacred objects are now studied from a scientific, rational point of view, never forgetting, however, their mystical and affective aura – the purpose for their creation.

With this in mind, the Boulieu Museum brilliantly fulfills its role in the cultural conservation and safeguarding of a religious heritage that is living expression of the culture of the Americas. By doing this, it brings together ancient Iberian Colonial kingdoms and towns that are contemporaneously acclaimed as World Heritage.

ASIA

Asia ivories

The period of the great discoveries by Portugal and Spain, in the late 15th century, led Pope Alexander VI, in 1493, to divide the terrestrial globe in two parts, establishing that all the lands within 100 leagues to the West and South of the Islands of Cape Verde, in the Atlantic, belonged to the Spanish, and those to the East belonged to the Portuguese. In 1494, in the Spanish city of Tordesillas, the Portuguese managed, through the Treaty of Tordesillas, to move this imaginary line further to the West, allowing Vasco da Gama to sail around the African coast, reaching Calcutta and the lands of India via the Indian Ocean, in 1498, and Brazil, via the Atlantic Ocean, in 1500. Spain, in its turn, would take the opposite route to the East, since, even with the possession of lands in the New World, their ships had to undertake a major circumnavigation journey, with Ferdinand Magellan (1522) crossing the Atlantic and Pacific Oceans in order to land in Asia.

These facts marked the beginning of the Modern Age and the birth of two great empires, the Spanish and the Portuguese, that would last almost five centuries, with possessions throughout the Americas and in parts of Africa and Asia, giving rise to a global commerce motivated both by financial gains – exploiting spices – and by the desire for exotic goods – porcelain and fabrics, such as silk. Portuguese conquerors settled in ports of China (Cathai) and Japan (Cipango), while the Spanish settled in the Moluccas Islands and the Philippines, especially in its capital Manila. Among its fine products, Ivory was coveted because of its relation to ancestral cultures in Africa and Asia, and because it was rare in Europe. The plasticity and visual effect achieved when crafting pieces of great expressiveness from the tusks of these mammals afforded their entry into trade routes, as exotic articles to be displayed in the curiosity cabinets of artists and royalty. Ivory trade by the Spanish was made through Acapulco, a Mexican town that received, once a year, the cargo of Galleon Manila, with pearls and ivory, among other articles, to be used in the craft of liturgical objects.

In addition to the commercial interests of the new Colonial empires, there was the interest of expanding Christianity through evangelization and catechesis. King D. John III requested the founder of the Company of Jesus, Ignatius of Loyola, to send one of his priests to evangelize the East. Francis Xavier was chosen, and by 1549 he was in Kagoshima, Japan. That same year, the Colonial capital of Brazil was established in Salvador, state of Bahia, with the arrival of a delegation of Jesuits entrusted with the task of catechizing the natives. These clergymen helped expand the Portuguese empire, according to the policy known as throne and altar, in which, among other privileges, Iberian kings were also heads of the Church, through the Patronage Law. Allies from other religious orders also worked towards evangelization, including the Augustinians in the Philippines, as well as Franciscans, Dominicans and Carmelites. In Brazil, these orders arrived during the period of the Union of Crowns, in 1562.

Exchange of religious pieces was intense, as didactic support for evangelization, intended to supply churches and assist in the understanding of the mysteries of faith, abstract but materialized in sculptures and painted images. Religious orders would import images from Europe to serve as models for skilled local craftsmen, who knew the ancestral techniques of ivory sculpting. Because of the necessity of supplying local churches and chapels, the clergy agreed, at first, with the adaptations made by artisans while creating pieces based upon the models presented to them. Ivory soon replaced European marble, with refined pieces that came to be appreciated in Europe, eliciting admiration for the sophisticated results achieved in reliefs and sculptures. These pieces were sometimes exhibited in the Old Continent as proof of success in the evangelization of Eastern lands, to justify the possessions granted them by the church.

With the Protestant Reform (1517) and disagreements regarding the division of lands between the Iberians, the kings of France and England, as well as the rulers of the Netherlands, started to attempt the invasion of American lands, and the Dutch started to trade in the East, followed by the English. The danger presented by the expansion of Protestantism and other denominations, such as Calvinism and Anglicanism, led to the Counter-Reformation, with the Council of Trent that, in 1563, established norms for the general use of images. Fearing that, in distant lands, reminiscences of idolatry might appear in evangelizing images, the clergy would supervise their making. In Goa, an Inquisition Tribunal was established, strict in its rules against ancient Hindu divinity cults. In Spanish America, sculptures containing any mentions to ancient Pre-Columbian gods were banned. In Brazil, most of the first images were imported from Portugal or made from clay by artists belonging to religious orders.

The caravels that sailed around the African coast would trade Portuguese-African ivory, which, carried across the Atlantic, would soon arrive in Portugal and Brazil, as part of this maritime route. Crafted pieces, especially those made in Goa, also circulated between Salvador and Lisbon, easily because of their weight and size, so different from those of marble or wooden sculptures – difficult to be transported in ships. Images, necessary to ensure the dissemination of faith for the illiterate, were

scarce, and sculptural models were even rarer, eventually being replaced by engravings.

This allowed the inclusion of creative adaptations by local artists, from two-dimensional engravings to three-dimensional sculptures. Bishops were in charge of disseminating the decree of the Tridentine Council: The Bishops shall carefully teach this – that, by means of the histories of the mysteries of our Redemption, portrayed by paintings or other representations, the people are instructed, and confirmed in (the habit of) remembering, and continually revolving in mind, the articles of faith (MARCOS, 2013, p. 87).

In 1590, the first bishop of Manila, Domingo de Salazar, wrote to Philip II of Spain about the scarcity of images. Meanwhile, he also described the great skill of sangleyes – as Chinese residents in the Philippine capital were called:

“And they are so skillful and ingenious that by merely seeing an original piece manufactured in Spain they quickly make it their own... and some of the Christ Child images that I have seen rendered in ivory could not have been more perfectly executed. These provide the churches with images that were once sorely lacking, and given the great talent they show in reproducing the images that arrive from Spain, it is my understanding that there will soon be no need for those now produced in Flanders” (MARCOS, 2013, p. 87).

Note that the skill of local craftsmen was enhanced by the relative ease of ivory trade, which would enable a more intense production of images, soon rivalling with that of the Portuguese colony of Goa, forcing authorities to control the entrance of such Indo-Portuguese images in the Philippines. Philippine ecclesiastic authorities would also control the making of religious images. Craftsmen would not sign the pieces, and their names were lost, with rare exceptions produced by the school of Portuguese Ceylon, in present-day Sri Lanka.

References

MARCOS, Margarita M. Estella. The Indo-Portuguese and Hispano-Philippine Schools of Ivory Sculpture. In: STRATTON-PRUITT, Suzanne. Journeys to New Worlds: Spanish and Portuguese Colonial Art in Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Yale University Press, 2013.

TAVARES, Célia Cristina da Silva. Gentilíssimos assimilados: a influência hindu nas representações de imagens católicas em Goa do século XVII. Diálogos, v. 18, n. 2, pp. 553 – 570, 28 oct. 2016. Disponível em: http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Diálogos/article/view/34012/0. Acesso: 8 dez. 2020.

Ivory images in Brazil

The first ivory pieces from the Indies landed in Bahia in the early 17th century, and were soon appreciated both by the exotic material and by the commercial value that favored ostentation by wealthy families. Friar Agostinho da Piedade (?-1661) sculpted from clay a Child Jesus, sitting on a heart, with Eastern features reminiscent of small Buddhas.

Images from Bahia, made of clay and wood, would feature exuberant polychrome. The imported, ivory ones were placed in shrines. In the women’s convents of Bahia, the Good Shepherd was featured prominently, with clothes and flowers on images placed in glass domes.

Merchants from the Recôncavo Baiano region settled in Goa selling tobacco, which facilitated the entry of sculptures from Goa, soon arriving in Pernambuco and Rio de Janeiro. In Minas Gerais, by the early 18th century, the churches of Sabará, particularly the Chapel of Nossa Senhora do Ó, received paintings with Eastern motifs, known as chinoiseries.

References

LÚZIO, Jorge. A circulação das esculturas de marfim no espaço colonial brasileiro. In: LÚZIO, Jorge; COUTINHO, Maria Inês Lopes. Sagrado marfim: o avesso do avesso. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2018. p. 61-68.

Christianity in India - Goa

Saint Thomas is considered the apostle who evangelized India, so much so that converts are called Saint Thomas Christians. This took place as early as 52 A.D. The first migration of Judeo-Christians from Babylon was encouraged by Thomas of Cana, in the 6th century, and the second, in the 9th century, by two bishops of Sapor and Prot, giving rise to Syrian Christians or, also, Nambudiris, Nairs, Knanayas, Malabars and Dravidians (from Southern India), among others. The Portuguese brought to the South coast of India, in Goa, in 1498, the religious orders of Franciscans, Augustinians and Dominicans. In 1548, the Jesuits, including Saint Francis Xavier, the Apostle of the East, expanded Christianity towards Sri Lanka and Japan, starting in Nagasaki. The Spanish, with the same religious orders, went to the Philippine Islands.

References

BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES. Cristianismo na Índia: os cristãos de São Tomé, sua constituição, suas tradições e suas práticas religiosas. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF_7564a2e9be6e356aa1ff80bf65c2653. Accessed: Nov. 05, 2020.

MASSI, Martins Giuliano. Cristianismo na Índia: os Cristãos de São Tomé, sua constituição, suas tradições e suas práticas religiosas. 2016. Dissertação (Ciência da Religião). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF_7564a2e9be6e-6356aa1ff80bf65c2653. Acesso em: 8 dez. 2020.

Christianity in China - Macau

Nestorius, bishop of Constantinople, was the first to bring Christianity to the capital of China, Tang, in 635, through the Silk Road. There, the first Christians were called Nestorians. During the Tang dynasty, monasteries were built for the Nestorians, but in 845 they were decimated. Christianity would return with the Mongolian Dynasty, in the 13th century, when Buddhism was also accepted. The Franciscans, with the support of the Yuan Dynasty, tried to christianize China, but failed. The Jesuits arrived in 1583, during the late Ming Dynasty, to the Portuguese possession of Macau; the priest Matteo Ricci studied Chinese language, Buddhist and Confucianist writings, eventually settling in the capital Beijing. His proposed strategy for Evangelization was to acculturate and adapt Catholic teachings in the light of Chinese norms and traditions, a strategy that failed in the view of the rules of Rome. In 1759, the Company of Jesus was extinguished, and all Jesuits left the East, as they did in so many parts of the world.

References

POCESKI, Mario. Introdução às religiões chinesas. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 272-283.

Our Lady of the Rosary, 18th century, Goa, Sculpture in ivory

This refined sculpture of Our Lady of the Rosary in yellowed ivory displays the elegance of a Roman matron, by the thick hair in rolls and locks that flow over the tunic’s long sleeve. The beads of the Rosary appear in the delicate gesture of the fingers, while the left hand holds the Child Jesus. The Child, with his rounded, chubby face, holds the terrestrial globe with his left hand and makes a sign of blessing with the right. The slant of the ivory produced a soft movement rising from the feet, over the cylindrical tunic, gaining grace and movement at the pull of the costumes. The hem of the tunic is serrated, as is the edge of the mantle over her head. The rear follows the rhythm of the falling mantles with S-shaped folds, and the long hair stretches over her back, arising out of the veil that covers her head.

Our Lady of the Rosary, 18th century, s.l., Sculpture in polychromed wood

This image of Our Lady of the Rosary in polychromed wood follows the Western iconography disseminated by the Order of Preachers, popularly known as Dominican priests. It appeared thanks to their founder, Saint Dominic of Osma, in 1214. Miracles attributed to the Rosary devotion include the victory of Christians against the Ottomans in the Battle of Lepanto, in 1571, when European Christian territories were threatened with a Muslim invasion. The Portuguese are also very fond of this devotion, since in the Battle of Alcácer-Quibir, in the Gulf of Guinea, Africa, in 1513, the Portuguese defeated the Muslims, along with Africans, by invoking the protection of the Virgin of the Rosary. Since then, the cult became widespread among enslaved blacks, both in Portugal and in Brazil.

Our Lady of the Rosary is invoked both by sailors and by merchants, as a reminiscence of the Crusade period that remained throughout the great Eastward navigations. In a letter to D. John III, dated 1548, members of the Confraternity of Our Lady of the Rosary requested the construction of a church at the place where the Portuguese had conquered the city of Old Goa, or Pangim. Years earlier, however, they had already built a church, still existing, with the aspect of a fortress (1543-1547).

In this piece, the Virgin is placed rigidly, at a frontal position, on a plinth with rolls of clouds and three angel heads. The Crescent Moon holds the edges of her red tunic, and a greenish-blue fabric falls from her waist. The floating mantle expands the Marian figure, as she supports the chubby child on her left arm. On his left hand, he holds the terrestrial globe; with the right, he helps to hold the long rosary in his mother’s hand. Mary’s thick hair falls in wavy locks.

References

IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO (GOA VELHA). In: WIKIPEDIA. Available in: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Ros%C3%A1rio_(Goa_Velha).

MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria no Brasil. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 429-435.

Our Lady, 18th century, Philippines, Carving in polychromed wood

This relief shows the Virgin Mary wearing a rich mantle that makes the image triangular, hiding the entire body – sculpture – and privileging the clothing that was offered along with precious treasures, such as necklaces, earrings and pearls. This also happened in the region of Lake Titicaca, with sculptures of the Virgin covered in damask-like fabric, following the example of the Virgin of Candles. This image, with the attributes of the Immaculate Conception – the Crescent Moon at her feet and the face of an angel – may indicate a range of invocations; crowned, she has already ascended into heaven. The absence of the Child Jesus or any other attribute in her hands indicates a hybridism between two or more engravings that were taken as reference.

The artisan followed meticulously the designs of the damask-like fabrics, was enthralled by the Virgin’s long hair and left his mark on the hair of the angel by placing an urna on his forehead – an Eastern bun. His face is clearly outlined, the eyes expressive with prominent pupils. The polychrome in shades of copper and gold may suggest that the piece was inspired in a medal.

References

MARCOS, Margarita M. Estella. The Indo-Portuguese and Hispano-Philippine Schools of Ivory Sculpture. In Journey to New Wolds Spanish and Portuguese Art in Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2013, pp. 86 – 94. Tradução livre de Laura Carneiro.

Engravings were the references used by artisans for the creation of their pieces, both in reliefs and in sculptures. These small images were carried across the possessions by the clergy, who would use them for evangelization. Thanks to the artisans’ skill, images became popular, sometimes even being traded as rarities, often because of the materials employed. “Marian images are among the most beautiful works of Hispano-Philippine sculptors. The earliest examples belong to a small group that has been termed Sino-Hispanic and merges clearly Spanish inspirations – such as those found in reliefs featuring robes billowing behind a figure – with Chinese influence that incorporates elements of bodhisattva Guanyin. An exquisite image of Our Lady of Good Success was sent to Ciudad Rodrigo, Spain, in 1617 by Captain Juan Pacheco Maldonado, comrade of Legazpi, and its features have enabled us to assign a Philippine provenance to similar figures. Another group of images of the Virgin Mary was inspired directly by sculptural models from Seville. [...] Our Lady of Guadalupe, as well as ivory images of Mary decorated with opulent vestments” (MARCOS, 2013).

References

MARCOS, Margarita M. Estella. The Indo-Portuguese and Hispano-Philippine Schools of Ivory Sculpture. In Journey to New Wolds Spanish and Portuguese Art in Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2013, pp. 86 – 94. Tradução livre de Laura Carneiro.

Our Lady of the Sea, [17th century], India, Sculpture in polychromed wood and ivory

This image stands on a globe, seen from the back. At the front, her name, S. DOMAR (Lady of the Sea), is written on a base made of curved lines, from which a plinth rises, its two faces delimited by floral ornaments. At the back, above undulating lines, is a smooth half-sphere – the terrestrial globe – and, at the front, the name of the image’s invocation. Above the inscription, waves arise, as reference to sea storms. Her slant is possibly due to the (missing) attributes: on the left hand, a caravel; on the right, the Child Jesus. The sea breeze moves her dress in soft curves. Her ivory face is framed by long locks of hair. Her eyes are open, vigilant, protecting the caravel and its crew.

Our Lady of the Sea is a Medieval tradition, derived from the invocation of Our Lady as Stella Maris, from the Litany. In the 12th and 13th centuries, when the Crusades sailed across the Mediterranean Sea, crusaders would invoke Our Lady of the Sea to help them reach Jerusalem and deliver the Holy Land from Moor domination. In 1329, in Barcelona, the Ribeira Guild built a church devoted to Santa Maria del Mar, in Gothic style, thanks to the labor of dock workers and to the support of bourgeois fabric merchants.

Also from Spain, Christopher Columbus left the port of Palos de la Frontera, for the journey that would discover the Americas, in the Santa Maria ship. In the fleet of Vasco da Gama, for his trip along the African coast towards the Indies (1497-1499), ships were named after the angels Gabriel (the one who will judge in Final Judgement) and Raphael (the one who protects the journeys of men) as well as, among others, Saint Helen (who had found the cross of Christ). Likewise, Cabral travelled

under the protection of Our Lady of Hope. Prayers to celestial beings asking for protection in the long crossings of unknown seas show the spirit of the time, the relationship between science and religion, as well as the powers of State and Church.

Under the protection of Stella Maris, the invocations appeared of Our Lady of the Sea, *Maria del Mar*, *Star of the Sea*, and the most popular among them, *Our Lady of Navigators*. The iconography is variable, usually with the attributes of a caravel on one hand and the Child Jesus on the other. The variants are the positions of the ships, attacked by serpents or sea monsters at her feet, or held in one hand. The Child Jesus, on her right arm, may have folded hands, an anchor, a globe or a gesture of blessing. She is sometimes crowned with a crown, stars or only a floating veil.

References

OSWALD, Maria Cristina. Marfins: formas técnicas com especial incidên-cia na imaginária indo-portuguesa. In Oceanos. Indo-portuguesmente. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, nº 19/20, p.66.

TIRAPELI, Percival. Nossa Senhora dos Navegantes. In Sagrado Marfim. O avesso do avesso. LÚZIO, Jorge e COUTINHO, Maria Inês Lopes (orgs). São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2018, pp. 79 – 80.

Saint Francis Xavier, [18th century], Phillipines, Sculpture in wood

In this sculpture of a round head, one remarkable feature is the curly hair that surrounds the contracted face, with disproportionate eyes, a large nose and an inexpressive mouth, closed and marked by the moustache and the beard that ends bipartite on the chin. The ears are large, and the sectioned skull might have received some metal adornment. At the fore-head, the hair ends in two spirals, known as urna, common in sculptures from Ceylon, India and the Philippines.

A member of a noble family in the kingdom of Navarra, Spain, Saint Francis Xavier was born in 1506. He studied Humanities in Pamplona and Theology in Paris, where he met Ignatius of Loyola. With five other students, they founded, in 1534, the Company of Jesus.

In 1539, King D. John III asked the Jesuits to go evangelize the Portu-guese possessions in the East, and Francis Xavier was chosen. He passed through Mozambique, settling in Goa, India, and from there he traveled preaching in Malacca, Ceylon and the Moluccas Islands.

In 1549, he went to Japan, where he converted some samurais. In 1552, he began his journey to China, where the Ming dynasty ruled, but soon he fell sick, and could not convert the rulers. There he died, in the same year 1552. He was acclaimed the Apostle of the East. His grave is in the Basilica Bom Jesus, in Old Goa, India.

His iconography was disseminated in paintings by Portuguese artists, especially a series of 20 paintings at the sacristy of the Church of São Roque, in Lisbon, made by André Reinoso. Notable scenes include: the baptism of natives, pacifying the sea with a crucifix, the crucifix found by a crab, resurrecting a man. His attributes are the crab with the crucifix, the flaming heart, the book of his preaching, a skull and the building of a mission. He also appears next to Saint Ignatius of Loyola, founder of the Company of Jesus.

References

RÉAU, Louis. Francisco Javier. in Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008, tomo 1, vol. 2, pp. 569 – 572.

SOUSA, Maria da Conceição Borges. Christian Sculpture from Goa and Sri Lanka. In Christianity in Asia. Sacred art and visual splendor. CHONG, Alan (editor). Singapore: Asian Civilisations Museum, 2016, p. 107.

GENERAL REFERENCES – ASIA AND IVORIES

AZEVEDO, Carlos. A arte cristã na Índia Portuguesa. Lisboa: s. ed., 1969.

BAILEY, Gauvin Alexander. Art of Colonial Latin America. New York: Phaid-on Press Limited, 2006.

CHONG, Alan. Christian ivories by chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries. Christianity in Asia. Sacred art and visual splendor. CHONG, Alan (editor). Singapore: Asian Civilisations Museum, 2016.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et alii. Guía para identificar los santos de la iconografía Cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018.

LÚZIO, Jorge. A circulação das esculturas de marfim no espaço colonial brasileiro. In Sagrado marfim. O avesso do avesso. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2018.

MARCOS, Margarita M. Estella. The Indo-Portuguese and Hispano-Phil-ippine Schools of Ivory Sculpture. In Journey to New Wolds Spanish and Portuguese Art in Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2013.

OSSWALD, Maria Cristina. Marfins: formas técnicas com especial incidên-cia na imaginária indo-portuguesa. In Oceanos. Indo-portuguesmente. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, nº 19/20.

POCESKI, Mario. Introdução às religiões chinesas. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

RÉAU, Louis. Francisco Javier. in Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008, 6 volumes.

SANTOS, Lucila Morais. A sagração do marfim. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2002, sem paginação.

SOUSA, Maria da Conceição Borges. Christian Sculpture from Goa and Sri Lanka. In Christianity in Asia. Sacred art and visual splendor. CHONG, Alan (editor). Singapore: Asian Civilisations Museum, 2016.

TIRAPELI, Percival. Nossa Senhora dos Navegantes. In Sagrado Marfim. O avesso do avesso. LÚZIO, Jorge e COUTINHO, Maria Inês Lopes (orgs). São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2018.

CHEVALIER, Jean e GUEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figura, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1990, 2ªedição.

GUEDES, Natalia Correia. Thesaurus – vocabulário de objetos do culto católico. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 2004.

Digital references

Cristianismo na Índia https://bdt.d.ibict.br/vufind/Record/UFJF_

https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Ros%C3%A1rio_(Goa_Velha)

TAVARES, Célia. Gentilismos assimilados: a influência hindu nas represen-tações de imagens católicas em Goa do século XVII. Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2014, vol. 18, n. 2 – maio-agosto, pp. 553-570.

https://www.redalyc.org/pdf/3055/305532629003.pdf

LATIN AMERICA - SILVERWARE

Silver trade

The silver mine of Cerro Rico de Potosí was discovered in 1545 by the native Hualpa, and, by 1611, it had become the most important of the world. The discovery of mercury mines in Huancavelica, in 1564, made the refinement process more economical and of a better quality. The height of mining was in 1640, making the Spanish Empire even wealthier in the so-called Spanish Gold Century. Silver was rare in Europe when exports to Spain from the Ca-ribbean ports began, including Cartagena de Indias, in Colombia, and Hava-na, in Cuba. Silver routes were created, from Potosí to Cartagena de Indias towards the north, passing through Sucre, La Paz, Lima, Quito and Bogota. In the south, towards Asunción and Buenos Aires, passing through Cordoba and across the ancient path of Peabiru to São Paulo and São Vicente. In the Pacific, galleons traded with China and the Spanish possessions at the Philippines. Religious orders played an important role in such exchanges, particularly the Jesuits, in the missions of Paraguay and Bolivia.

Silver was exported in the form of ingots or coins. By the 17th century, Potosí had circa 160 thousand inhabitants, more than the Spanish capital, Madrid, and had become the largest city in the Western hemisphere. The encomenderos, foremen who would regiment Indians to work for six months in the mines as royal tribute, in the encomienda system, would al-lot the tribes to various parishes for better control. Churches were built in Potosí for each different ethnicity, and it now comprises one of the largest religious heritage sites in the Americas.

The first plateros – silversmiths

Plateros – silversmiths – would establish brotherhoods or guilds, like those of Medieval times, under the protection of Saint Eloi. In the capital

of the Viceroyalty of Peru, Lima, the first plateros had been in activity by 1535, and in Asunción, Paraguay, by 1541. The first guild was established in Lima in 1549. In Brazil, José Gisella Valladares (1968, p. 25) notes that, in Salvador, the Jesuit priest Antonio Basquez was described as a Bahian silversmith. In Recife, during the Dutch occupation (1630-1654), there are records of three “New Jews” who worked with silver. In Minas Gerais, Jean Delane worked in the 18th century (BARDI, 1979, p. 46).

Franciscan and Jesuit priests were the first silversmiths in the missions, regions far from the cities, where goldsmiths came mostly from Seville and Andaluzia. Before the arrival of the Spanish, indigenous peoples from the Andes had been mastering the art of gold and silver foundry for over 3 thousand years, using the technique of compatible alloys to avoid oxi-dation. Soon after the conquest, the Indians were banned from working in Peru and from becoming masters. After 1570, they were allowed to work in their own workshops, but under the supervision of European artists’ guilds, interested in supplying the colonizers, eager to explore mineral riches and acquire luxury articles fitting their wealth and social standing (BARQUIST, 2013, p. 147).

Rulers would enforce the law according to the guidelines issued by the royalty of Iberian courts, but to live in such faraway and inhospitable lands, the colonizers depended on the natives and their customs to survive and comply with the law. Thus, creolization was inevitable in various spheres of society as well as in the objects used by them, such as the gourds and bombillas to consume yerba-mate. European objects differed from indigenous ones, and in the process of making them, they were merged, particularly in terms of ornaments. Through this exchange, visible in silver objects that tried to emulate European models, elements of the domi-nated culture were included. The Church went so far as banning objects containing any ornaments alluding to idolatry. The persistence of certain zoomorphic – birds – and phytomorphic – flowers and plants – motifs in ornaments is, according to George Kubler, a response from one culture to another, more dominant one.

Indigenous motifs continued to be reproduced, adapted to European models. In Brazil, where the indigenous cultural motivation was scarcer, artisans were faithful to European models. There are rare exceptions, such as in the making of amulets and trinkets, a consequence both of the cli-ent’s taste and of the heritage of African artisans (BARQUIST, 2013, p. 153).

References

BARQUIST, David L. From the Andes to the Amazon: silver in Colonial South America. In: STRATTON–PRUITT, Suzanne. Journeys to New Worlds: Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Yale University Press, 2013. p. 146-155.

MESA, José. Museo Catedralicio de Arte Religioso. Santa Cruz de la Sierra: Industrias Gráficas Sirena, 1983. p. 65-125.

Silver in Brazil

Silver in Brazil, because of its scarcity, was coveted by goldsmiths and silversmiths, who would smuggle or import it from Potosí, brought by the “peruleiros”, via Buenos Aires, in the form of bars, ingots and coins. In Salvador, at the Primatial See, the silver ensemble on the altar of the Holy Sacrament Chapel – frontal, sacrarium, and candleholders – was the most noteworthy. The frontal, crafted by the Bahian goldsmith João da Costa Campos, features a crossed heart, radiating beams that expand the shape, surrounded by bows and large “S” shapes, covering the entire piece all the way to the lateral chamfers. Above, the sacrarium, made by Joaquim Alberto da Conceição Matos, consists of three faces, topped by a dome and decorated with the sacred heart with a halo and a cross. Both pieces display the refinement of Rococo; the sacrarium shows also Neoclassic rationality.

Still in Salvador, two reliquaries evoke the plasticity of silver: that of Saint Lucy, made by Friar Agostinho da Piedade (ca. 1630), and that of Saint Francis Xavier. The head of Saint Lucy is made of lead, painted by the friar, and the bust, of chiseled silver – the oval box on the chest is surround-ed by four precious gems –, one of the earliest silver pieces in Brazilian image-making. Saint Francis Xavier’s face, in its turn, is made of wood, and his straight costumes confirmed by the stole divide the piece in three parts at the front and a single one at the back, with refined phytomorphic motifs forming arabesques. Dom Clemente Silva-Nigra, in “Catálogo dos Abades”, at the Monastery of São Bento, mentions a great silver bounty, including in the descriptions “a chapel of plain silver, completely ornamented with hanging gold flowers” (BARDI, 1979, p. 40).

In Rio de Janeiro, two lamps at the Monastery of São Bento were designed by the goldsmith Mestre Valentim, from Minas Gerais, and executed by Martinho Pereira de Brito, both brown artisans. The Museum of Sacred Art of São Paulo has a full collection with tens of Brazilian and Portuguese lamps, as well as Joanine torch-holders donated to the former See. In Minas Gerais, at the Mother Church of Santo Antônio, in Tiradentes, the processional ensemble comprised of torch-holders, crosses and wands

is still complete, also including the ornaments of images, such as crowns and haloes. At the Museum of Sacred Art in Aquiraz, state of Ceará, there is an extremely refined processional cross in Portuguese silver.

References

BARDI. Pietro Maria. Arte da Prata no Brasil. São Paulo: Banco Sudameris Brasil S/A, 1979.

BARQUIST, David L. From the Andes to the Amazon: silver in Colonial South America. In: STRATTON–PRUITT, Suzanne. Journeys to New Worlds: Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Yale University Press, 2013. p. 146-155.

VALLADARES, José Gisella. Ourivesaria. Rio de Janeiro: Editora de Ouro, 1968.

Sacred art and silverware

Sacred cult vessels are the treasure of a temple, and are untouchable by laymen. An offer to divinity must be contained in a beautiful object, made with the richest materials in nature – gold, gemstones – as well as alloys created by human craft – enamels, glass –, enhanced by the symbolo-gy of the mind. The scarcity of gold in Europe and its abundance in the Americas encouraged its symbolic use in retables, previously restricted to paintings in triptychs and images, in addition to rare objects.

The Byzantine gilded spaces of mosaics – the temple as an image of heaven –, symbolizing the presence of God, was replaced in parts of the temple with gilded retables. Gold (22 to 24 carats), acclaimed as the most precious metal, was always symbolically associated with divinity, the element fire, virility, and perfection – therefore, with the gods. Since gold is the reflection of divine light, it is the only element that can come into di-rect contact with the materials, wheat and wine, that will be transubstan-tiated into the body and blood of Christ. This is why chalices may be silver on the outside and golden on the inside. Silver, in its turn, is associated with femininity, smaller celestial bodies such as the Moon, passivity and coldness. Symbolically, it is associated with the moon-water, whiteness and divine wisdom. Both, gold and silver, when stripped of their divine mystique and aesthetic materiality, are metals that are subject to corrosion when transformed into coins.

Silver, symbolically and materially, could not be ignored as a means of producing the most refined objects, both for daily use and for cult. While gold is used only in applications, silver is employed for its ductility, acquired through alloys with other metals, enabling its modeling through the technique known as repoussé. The entire movable apparatus of altars – candleholders, missal stand, salvers, torch-holders, incense boats, thu-ribles, cruets, ewer and basins, amphoras, vials –, with specific functions, was crafted repeatedly according to the stylistic trends of each period. Fixed parts, however, are restricted to sacrania and frontals, as well as the surprising processional carts, such as those in the Cathedral of Cusco and the Jesuit Church of the Savior, in Seville. The largest silver mines were those of Potosí, in Bolivia, and Zacatecas, in Mexico.

Gold mines in Mexico were in Guanajuato; in Peru, throughout much of the Inca empire; and in Brazil, in Ouro Preto – in addition to the diamonds in Diamantina, emeralds and gold throughout the Viceroyalty of New Granada, in Colombia. Pearls and ivory came from the Philippine Islands, in the East, arriving in the Americas through the ports of Acapulco, Panama City and Lima. The craft of objects for religious cult, such as mon-strances, sacrarium doors, chalices, ciboria, haloes, crowns, reliquaries and parament embroideries, was considered the highest form of goldsmithery.

Sacraria and altar frontals

Precious metals and gemstones – emeralds, diamonds, pearls – are close-ly associated with royal crowns, as well as divine power. Silver sacrania are made in parts, melded, and receive an architectural volumetry inspired in Bramante’s tempieto, in Rome, with a circular shape, small columns and a dome. When embedded onto the furniture, they are called display sacrania, and when in parts, the wrought silver extends to the sides or even above the arch of the Virgin’s camarin, as in the Church of Ayo Ayo – these are plates applied onto wood. Adoring angels, divine lambs and Eucharistic urns may complete the scenography of pure silver. The doors usually receive precious gemstones. In the chapels of the Holy Sacrament or Sagrario (the Spanish term), they gain the status of triumphal arches, as in the Cathedral of the City of Guatemala. In Colombia, the frontal of the altar in the cathedral’s high chapel is a precious piece made of inlaid silver with Marian motifs (MARTÍN, 2007, p. 167).

The Mestizo Baroque sacrarium in the Cathedral of Sucre, in Bolivia, was made in three parts to be encrusted onto the body of the retable. The skill of the indigenous hand that chiseled the referential designs surpassed by far its European model, with the immolated lamb on the book of “Apoca-lypse” with the seven seals about to be opened. In Ecuador, silver was also abundant, and the Franciscan convent church has a veritable treasure of

silver in the sacred objects of the high chapel. The most notable feature in the ensemble is the altar table frontal. The various embossed plates gain volumetry, and, at the center, the insignia of the Third Franciscans – arms and hands with the stigmata of Saint Francis and Christ – appear among twisted-shaft columns and an infinity of shells.

In 1682, Friar Melendéz described Peruvian silver objects that were made so solidly that any one of them weighed more than six of its equivalents, of the same size, made in Europe, where appearance was more important than worth (BARQUIST, 2013, p. 152). Many of the pieces in Spanish parishes were donated by colonizers to their own villages and cities. In 1574, Viceroy Don Francisco de Toledo decreed that any ornament with ambiguous symbolism should be removed from churches and houses, observing that “the Indians also worship certain types of birds and animals, and for that end they paint and carve them onto cups to drink, and they do this also in silver” (BARQUIST, 2013, p. 154).

The fusion between indigenous artistic traditions was more frequent outside the major cities, particularly in Upper Peru, now Bolivia. Mestizo or Provincial style reached its apex with Baroque and the popularity of naturalistic ornaments, including indigenous and animal figures. In the missions, at the borders of the empire that is now Paraguay, this fusion was also part of Jesuit activities, more sensitive to the accomodation of native visual traditions, as a means of conversion and catechization (BAILEY, 2006, p. 367). Furthermore, the sculptural qualities of European Baroque decoration merged well with the tradition of creating embossed ornaments from sheets of silver, practiced by Andean Pre-Conquest silversmiths.

Silver in religious feasts: litters, carts and ostensoria in the Corpus Christi procession

Bringing together the symbology of metals and that of precious stones are the monumental custodies, ornamented with emeralds, diamonds and pearls brought from the East. These pieces are called jewelry-goldsmithery. With the doctrine of Counter-Reformation, churches started to have proper retables in which ostensoria and custodies could be displayed prominently on altars. The Jesuits established the devotion of Forty Hours with the Adoration of the Holy Sacrament; the procession of Corpus Christi became the most sumptuous in the liturgical calendar. There are records of whole streets paved with silver ingots for a Corpus Christi celebration in Potosí, in 1650. Cathedrals, mother churches and convent churches would contend over the best goldsmiths and silversmiths for the execution of sumptuous custodies, such as those in Quito, measuring over one meter and embedded with countless pearls, sometimes taking decades to be purchased from the East. In Colombia, emeralds for ostensoria were abundant, and in Brazil diamonds would obscure the glow of the gold onto which they were embedded.

In Ecuador, in women’s convents, there are veritable artistic treasures of goldsmithery in the form of custodies, made by renowned plateros known as maestros de mazonería. These are portable or hand custodies as well as processional ones, usually in the solar typology, in which the halo becomes a glory made with enamel – onto which precious gemstones and pearls are embedded (PROAÑO, 2015, p. 107-121).

Procession carts and litters in silver form a typology of their own for Eucharistic and Marian celebrations. While the day of Corpus Christi had been instituted in 1264 by Pope Urban IV, the procession became mandatory after the Council of Trent (1563), celebrated with the excessive luxury typical of Baroque, mingling in a single feast the celebration of divine and temporal power, the conqueror’s religion and indigenous beliefs of ancestral paganism. In Brazil, the emperor would march under a pall until the mid-19th century.

In Cuzco, where the most famous Corpus Christi festival in the Americas is celebrated, the silver cart is carried along the sacred routes of ancestry, fulfilling also the officiality of the imposed religion, Christianity. Departing from the Cathedral at Plaza de Armas, it proceeds to the Mercy and then to Saint Francis Square, passing through Saint Clare, the former temple of the virgins of the Sun, returning by the Regocijo Square and back to the Cathedral. The procession passes through the ancient sacred path that crossed the city towards the second Inca square Cusipata, now on the way to Lima. Downtown, near the Jesuits, is the sacred path leading to Coricancha, now the Convent of Santo Domingo (VIÑUALES, 2004, p. 28).

These processions were inspired in those of Seville, whence everything emanated in this symbolic symbiosis of conqueror and conquered, brought together by the misunderstanding of Latin prayers amidst mutterings in native languages.

References

BAILEY, Gauvin Alexander. Art of Colonial Latin-America. London: Phaidon Press Ltd., 2006.

BARQUIST, David L. From the Andes to the Amazon: silver in Colonial South America. In: STRATTON–PRUITT, Suzanne. Journeys to New

Worlds: Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Yale University Press, 2013. p. 146-155.

MARTIN, Cristina Esteras. Frontal de altar. In: RISHEL, Joseph J. (org). Revelaciones. Las artes en América Latina, 1493-1820. Philadelphia: Fondo de Cultura Económica, 2007. p. 210-216.

POMMIER, Édouard. L’argent. In Brésil Baroque – entre ciel et terre. Pommi-er, Édouard (direction scientifique). Paris: Ministère des Affaires Étrangères, 2000, pp. 511 – 512.

PROAÑO, Nancy P. Morón. Nuevas Propuestas de custodias quiteñas en el siglo XVIII. Obras del maestro Sebastián Vinuezain In: TIRAPELI, Percival;

PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos (org.). Patrimônio Sacro na América Latina: arquitetura, arte e cultura no século XIX. São Paulo: Arte Integrada, 2015. 460 p. ISBN: 8564719096. p.107-121. VIÑUALES, Graciela María. El espacio urbano en el Cuzco Colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas. Lima: Epígrafe editores, 2004.

SIMARRO, Nuria Salazar. La plata como manifestación de la devoción en los recintos religiosos. In: ALARCÓN, Alma Montero (coord.). Plata: forjando Mexico. México: Museo Nacional del Virrenato, 2011. p. 324-355.

Ostensorium

The ostensorium, monstrance or “custodia”, as it is called in Spanish America, is an object of cult in which the consecrated host is placed for worship. In a Jesuit tradition, from the Company of Jesus, the Holy Sacrament was displayed to be worshipped for 40 hours. There is a specific place for the ostensorium on the altar, at the center, above the sacrarium. The object is also carried by the priest in the Corpus Christi procession, under a pall, flanked by the brotherhoods in procession, on carpets of flowers.

This rich ostensorium with a staggered circular base features an internal support shaft, which is imperceptible, mingling with the rays. The entire base and shaft are richly chiseled with curved “S”-shaped lines and rising leaves. Inside the lunette case – a double glass disc – is the lunette (small moon, or Eucharistic Crescent), holding the consecrated host. The typology of this ostensorium is radiant, since it features rays emanating from the host vessel – a circular receptacle. Here, the cross surpasses the flaming and lanceolate sunbeams, symbolizing the triumph over death through resurrection.

References

HENRIQUES, António M. M. Ourivesaria. In: OLIVEIRA, Maria Helena (org.). Museu de São Roque: roteiro. Lisboa: Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, 2008. p. 141.

Tupus

The tupu – a Quechua word, pithu in Aymara and alfiler in Spanish – is an ornamental pin worn by Andean women on their mantles, particularly the acsu or lliclla – a broad cloth over the back. The tupu is shaped as a large pin made of silver, with a stem and a plain or ornamented elliptical head. There is a hole on the lower part of the head to attach it on the fabric.

The metal employed is silver, cast with other alloys, such as copper, which makes the heads look orange or even golden. They were made with the hammering technique, particularly on the head, and then chiselled with ornaments and one or two holes. The heads may be described as flat, oval, elliptic or just circular and round. They rarely appear in the shape of an inverted heart. Spiral shafts are rarer, as are double perforations on the head.

Tupus, more frequently associated with women’s costumes, are featured prominently and visibly on certain parts of the body, both as a practical means to perform certain roles and to acquire status. In the case of women with small children, they serve to better hold them amidst the fabrics. In case of harassment, they have reportedly been used as weapons.

Those found in graves, therefore used for Inca ritual purposes, feature varied heads, such as butterfly-shaped, and are made of bronze, unlike those made after the conquest. They are found in the Andean region comprising Ecuador, Peru, Bolivia, Argentina and Chile. These sites date from 300 b.C. to 300 A.D. Their use among native populations lasted a long time after the arrival of the Spanish, as women would attach the cloth on their backs with ribbons and two tupus, to hold the fabric – assu – in place.

Indigenous communities that still use tupus are the lliclla, Wallkarina, Tupullina, Bayeta and Rebozo. Tupus are now used as pegs, and worn in various manners, with a ribbon joining the tupu with a bow on the back or around the neck. They may also be decorative, used as paper clips, or rarely laminated to open mail.

The term tupu, in addition to being used by experts to refer to such pins, is used as a form measurement for the levelling of terrain, the creation of

canals, for agriculture – topo or topu – as well as a kind of pigment used to dye the wool employed in textiles.

References

FERNÁNDEZ MURILLO, María Soledad. Prendedores, topos y mujeres. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2015.

VETTER PARODI, Luisa. La evolución del tupu en forma y manufactura from los Incas hasta el siglo XIX. In: PÉREZ, LLERAS, Roberto. Metalurgia en la América antigua: teoría, arqueología, simbología y tecnología de los metales prehispánicos. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, 2007. p. 101-128.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Tupu. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/309228. Acesso em: 26 out. 2020.

Silver and cult objects

Silver is employed both in sacred objects and those of daily use. Alloys with other metals decrease the ductility of pure silver, since such a high ductility in pieces meant to be used daily would make them dent or break easily. This proved to be a practical and efficient way to craft utensils, art objects and adornments. The entire movable apparatus of altars – candleholders, missal stand, salvers, torch-holders, incense boats, thuribles, cruets, ewer and basins, amphoras –, with specific functions, was crafted in silver repeatedly, according to the stylistic trends of each period.

The shells used to pour water during the sacrament of Baptism imitate those of marine nature. In the Baroque period, the 17th and 18th centuries, they became very elaborate, receiving handles with gracious curves, or interrupted wings, such as volutes. Symbolically, shells recall the pilgrims on the path to Santiago de Compostela, in Spain, or the baptism of Christ by Saint John the Baptist in River Jordan.

References

CUEVA, Enrique Quispe. Coccha (Ritual Basin). In: STRATTON–PRUITT, Suzanne. Journeys to New Worlds: Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Yale University Press, 2013. p. 164.

Thurible

The thurible is used to hold the incense and spread rolls of smoke onto the objects being incensed. It is made of silver with other mineral alloys, in order to withstand the temperature of the embers placed inside it. It is divided in three: the container for the embers, the punctured lid – lifted and lowered with chains – and the handle, through which it is held. The term derives from the Latin thuribulum, incense vase. Incensing the Pope, as it is known, dates back to the 4th century, still in Paleo-Christian Rome, when the book of the Gospels was also incensed. After the 9th century, during the Romanic period, the altar, the clergymen, and the offerings were also incensed.

The symbols of the thurible are: the container of embers, that is, the body, alluding to the body of Christ; the four chains through which the lid is raised, personifying, since the Middle Ages, the four cardinal virtues (temperance, prudence, justice, and fortitude); and fire, representing the third person of the Holy Trinity, the Holy Spirit. Finally, the rolls of perfumed smoke symbolize the prayers of the faithful being raised towards the throne of God.

References

VALE, Teresa Leonor. Conjunto de alfaias litúrgicas: turíbulo, naveta e colher. In: OLIVEIRA, Maria Helena (org). Museu de São Roque: roteiro. Lisboa: Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, 2008, p. 258.

Incense boats

Incense boats are vessels used to hold the incense that will be placed on the thurible with a small spoon. Incense boat and thurible form a set with other incense-related objects: mortar and pestle; spoon and tongs; and censer. Incense is commonly used in most religions, as a reminiscence of ancient sacrifices, in which animals and victuals were offered to sacred entities. After an angel stopped him from sacrificing his son Isaac, Abraham imolated a lamb and burned it on a rock. The Queen of Sheba, entering the Temple of Jerusalem, offered incense to the Lord (1 Kings 10).

Incense boats, or “navetas” – from the Latin naviculla, diminutive of navis, such as small caravels – date back to the 14th and 15th centuries, in the Renaissance, the period of navigations in Venetian ships across the Mediterranean and of the great Portuguese discoveries in the East, by Vasco da Gama (1496), and America, by the Genovese Christopher Columbus, funded by the Spanish (1492). The formerly symmetrical shapes were

remodeled, and the asymmetry of caravels and galleons stimulated the creativity of craftsmen, who started to imitate the ships that discovered new worlds. The asymmetrical shapes of ships – bow and stern – started to acquire new configurations in incense boats, sharp at the bow and with raised castles at the stern with balustrades. The deck – the center – are the two movable parts, that open. Incense is stored inside, in the hold, represented on the outside by the hull imitating wooden boards. The foot consists of a base, usually circular, and the shaft is functional, used by the acolyte to hold the piece as he serves the incense to the priest, who pours it onto the embers in the thurible with a small spoon.

Sometimes, the allegory of faith appears sitting on the stern, symbolically bringing Christianity to the new worlds. Note that, in churches, the place where the faithful gather is called the nave, a space shaped as an inverted ship, symbolizing the circulation of spiritual life and an invitation to the great journey. The Egyptian pharaohs, buried in the pyramids, were depicted standing on a boat, on the great journey towards immortality.

Bibliografia/References

CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1990, p. 632.

VALE, Teresa Leonor. Conjunto de alfaias litúrgicas: turíbulo, naveta e colher. In: OLIVEIRA, Maria Helena (org). Museu de São Roque: roteiro. Lisboa: Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, 2008. p. 258.

Reflective plate, undated, Latin America, engraved silver

Maya Plate, or Mariola – in Spanish, short for Maria de la O –, is an altar ornament made of embossed and chiseled silver. Meticulously crafted onto an elliptical plate, with plant-like ornaments and birds standing on stalks of fruit, which they eat. Around the piece’s perimeter is a phytomorphic Greek and a string, from which branches with leaves at the extremities depart. The fruit, generically identified as pines, as well as another with the seeds of a passionfruit – granadilla –, emerge from voluminous twisted leaves. At the center is a relief with the letters IHS – the three initials of Jesus’ name in the Greek alphabet, the name of Christ, ΙΗΣΟΥΣ, which, translated into vulgar Latin, was popularized as Iesus Hominum Salvator, Jesus Savior of Men. When pressed onto the larger host, such as the one placed in the ostensorium, it is popularly read as Jesus Sacred Host. Maya plates usually belonged to the apparatus of lighting objects on altars

References

MESA, José. Museo Catedralicio de Arte Religioso Mons. Carlos Gericke Suárez. Santa Cruz de la Sierra, Industrias Gráficas Sirena, 1983. p. 113.

Crowns

Crowns are the ornaments of the Virgin Mary as queen and empress. On the rim are ornaments evoking the purity of the Virgin, such as roses and flowers that rise along the crown shafts, sometimes only four, other times six or even eight, all of them topped by a cross or a globe. Through the craft of goldsmith jewelers, the crowns are enhanced with gems, pearls, and enamels. Crowns can be of several types, such as: the crown of a sacred image, usually the Virgin or the Child; a painted crown, a half-arch placed above an image; and an ex-voto crown, offered by a believer as a token of gratitude for a grace.

The symbols of the crown are: placed above the head, at the top of the body, its meaning goes beyond the human, the receiving of a gift; the circular shape points to perfection and participation in celestial nature; the person crowned becomes a link between what is below and what is above, the terrestrial and the celestial. The crown is the promise of immortality, dignity, a power with access to higher forces. The Coronation of the Virgin after her Assumption is performed by the three persons of the Holy Trinity. In the book of the “Apocalypse”, Christ appears crowned as God Himself. In the same book, Mary appears crowned with 12 stars.

Mapuche jewelry

The origins of Pre-Columbian goldsmithery and metalworking, that is, the art and technique of metal, are to be found in the ancient Andean cultures, particularly those geographically associated with the central-north coast of Peru and south of Colombia, cultures that, at a very early date (1500 b.C.), learned and developed the techniques for extracting, processing, and working with metal – gold, copper and especially silver –, reaching astounding technical achievements and notable works.

The Mapuche knew the metals, but never developed metalworking techniques, never wrought them. Metalworking was introduced and adopted only in 1550 A.D., with the Spanish conquest. After the 18th century, a sort of commerce was established between the Spanish and the Mapuche in the so-called “Frontier”, enabling an exchange of products and the accumulation of silver coins by the Mapuche. The Mapuche platero, or

retrafe, appeared with the introduction of silver foundry and lamination techniques through hammering, creating women’s accessories and equestrian pieces.

Note that what we call the art or “artistic expression” of the Mapuche people is, in fact, a product of their particular worldview. This universe, described as magical-religious, exists through myth, and is projected onto the object that is crafted with symbolic value. For instance, the conception of a ritual space in reference to nature spirits that are represented as animated, active spirits, with anthropomorphic, zoomorphic or phytomorphic features, associated with the creator gods. In Mapuche religiosity, and by extension in their art, it lies beyond a particular form and aesthetics: these are the spirits who own the earth – the equivalent of the Andean Pachamama (mother earth), the spirit of the mountain, the spirit of water or of stone.

The Mapuche people live in the Chilean Andes, establishing in the 18th century a space of interaction and commercial exchange with the Spanish. The Mapuche raised horses and cattle, which interested the conquerors, and they would pay them, among other things, with silver – with which they wrought jewelry. The metal extracted from the mines of Cerro de Po-tosi, in Bolivia, was used by the Mapuche to make adornments for women and men as well as horse harnesses. Metallic adornments consisted of necklaces, rings, pins – tupus –, horse halters and stirrups.

Mapuche jewelry, much of it found in archaeological prospecting sites, consisted of adornments for women, who would wear them on their heads, neck or chest. On their heads, they wore the trarilonco [from the Mapuche language trarün (tie) and lonko (head, chief)], a flat chain surrounding the whole head, like a bandana. Attached to the chain are silver coins or discs created for that end. The skil is a chest plate made of several plates joined by thick bonds. The suspended plates may contain decorations. The jewelry set is completed with rings and bracelets. The chiseled designs in relief on the plates may be abstract or figurative, with flowers or animals. The sacred tree – canelo – has medicinal powers. The flowers indicated the age of the woman wearing the jewel, and whether she was single or married. Birds – particularly the condor, who flies above the Andes –, appear in stories as messengers of good and evil. Small birds, such as the hummingbird, appear in some pieces, representing both men and women.

The Boulieu Collection includes some small silver figurines, called Walicho – depicting figures of men and women which were added to the hanging adornments, perhaps as amulets.

Sequil (chest plate) with three strings, in metal, Mapuche culture, 1250 – present day.

Trarilonco (bandana) in metal, Mapuche culture, 1250 – present day.

References

LOBOS, Omar. Los Mapuches. Buenos Aires: Del Sol, 2008. Disponivel em: https://books.google.com.br/books?id=o-dgCHhI_aMC&printsec=front-cover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 8 nov. 2020.

Plateria ma puche. s/d. Disponivel em: https://pt.scribd.com/document/57041165/plateria-mapuche. Acesso em: 2 dez. 2020.

Plateria mapuche. Wikipedia. Disponivel em: https://es.wikipedia.org/wiki/Plater%C3%ADa_mapuche. Acesso em: 2 dez. 2020.

WEVER, Natascha. Kúme Platañma Domo: estudio preliminar acerca del uso y significado de las joyas femeninas mapuches. Pentukun, Temuco, Chile, n. 7, 1997, p. 62-78. Disponivel em: http://bibliotecadigital.ufro.cl/?a=view&item=1586. Acesso em 2 dez. 2020.

Pennant (or standard), undated, Latin America, wrought, chiseled, and gilded silver, embossed at the edges

Both faces of the pennant display symbols: the Eucharist and Saint John the Baptist. Saint John the Baptist, Jesus’ cousin, was the voice of the prophet that cried out in the desert, and he was the one who baptized Jesus in the Jordan River. On that occasion, the Holy Spirit is said to have appeared in the form of a dove. Here, the saint, dressed only in camel skin, points to the Lamb of God, on a book of scriptures. With one arm he holds his cross-shaped staff, with a pennant. Inscribing Ecce Agnus Dei, Here is the Lamb of God, on the pennant is unnecessary, since John already points to Him symbolically on the book. The light from above marks the presence of the divine.

On the smooth parts of the silver sheet, the platero made ornaments with intricate phytomorphic elements in large “S”-shaped curved lines, in three patterns that appear on both sides of the composition. The straight edges feature borders with small clove leaves on the sides and drops on the diagonals.

Pennant (or standard), undated, Latin America, wrought, embossed, and chiseled silver

This double-faced standard was used to identify the confraternities or brotherhoods in processions or even on an altar inside the church. The pennant emulates movement, imitating fabric that is swollen by the wind when carried in processions. On the cartouche at the center of the pennant – in Portuguese “flâmula”, meaning flames – is the ostensorium on a roll of clouds, similar to that of the lamb on the Book of Seven Seals. The ostensorium features a squat base and a shaft with grooved bulbous shapes. The halo frames the monogram of Jesus’ name – IHS – with a cross, and just above is the confirmation of the symbol of the death of Christ. The chiseling follows a symmetrical pattern with interwoven plant-inspired ornaments, similar on both faces.

Pax (Ecce Homo), undated, Latin America, embossed, chiseled, and engraved silver

Pax Ecce Homo, a small piece meant to be kissed – osculatorium – by the faithful, moments before the consecration in Mass. This piece was crafted in three plates of chiseled silver: the frame, the relief on the frame and the handle plate at the back. The frame imitates a small altar with two spiral columns, with shafts that are broader near the base and narrower near the capitals above. The top of the frame shows a shell with 17 concave recesses, and, above the frame’s straight line, a convex shell. On the edges of the columns are volutes with curves and countercurves, and on the capital, a sphere. On the curve, embracing the shell, triple ornaments created with chiseled and punctured threads.

The plate, with the figure of Christ in relief and plain at the edges, shows the passage of Ecce Homo with the attributes: the cloth of purity, or loincloth, since he had already been divested of his costumes; the crown of thorns, indicating that he had already been flogged; with a cane as a sceptre, mocked by the soldiers, and with the rope around his neck, ready to carry the cross.

References

CASTRO, A. Mark. Pax Depicting the Ecce Homo. In: STRATTON–PRUITT, Suzanne. Journeys to New Worlds: Spanish and Portuguese Colonial Art in the Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Yale University Press, 2013, p. 168.

Double medallion with a silver frame and paintings of Our Lady and Saint Lawrence

Oval medallion with a silver wrought frame, with the painting of Our Lady of Sacavón de Oruro. Oruro is Bolivia’s pewter mining town, and Our Lady is the protectress of miners, a tradition introduced by Augustinian priests through the devotion of Our Lady of Candelaria. Her feast is celebrated on the Saturday of Carnival, when the figure of the devil also appears. The Virgin is depicted with the Crescent Moon at her feet, an aureole of 12 stars on her head, with the Child Jesus crowned and flowers on her crowned hair, and in her hand, the taper, to light the path. The iconography comes from Spain, and was disseminated throughout the Andean Plateau with additions and even simplifications on the costumes. The inscription on the medallion reads: N S del Sacavon de Oruro.

Haloes

Haloes appear mostly in images of Christ. They represent the rays of the sun, the light that illuminates the world – thus, truth and justice. There are circular shapes with rays spreading from a center where a sun is placed, and whose extremities are connected by a wider circle, resulting in hollowed shapes. When in crucifixes, they are attached behind the cross at the four spaces above the horizontal axis and below, in part of the vertical axis. When there are 16 rays, they refer to the 12 apostles and 4 evangelists. On the head of the Dead Christ, it is also attached to the wood, above his head, representing the divine light conquering darkness. The silver tips at the extremities show that Jesus is the High Priest among men, who sacrifices himself as the immolated lamb. When at the horizontal axis, the tips refer to the salvation of the world; at the vertical, the union between the terrestrial and celestial planes.

References

ABRANTES, Dalva de. Luz de ouro, luz de prata. In: _____. Crux Crucis Crucifixus: o universo simbólico da cruz. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2013. p. 39.

Silver trays

Silver trays – used both as tableware and ornamentation –, soup bowls, fruit bowls, teapots, toothpick holders and utensils such as smokers were displayed in affluent urban households as well as farms. The complete tableware of Portuguese kings was made of gold, crafted in Paris, and was redone more than once, after it was lost in the earthquake of Lisbon in 1755.

Mug

Mug in hammered silver, with handle, phytomorphic ornamentation and punctures around the rim. The silver on the handle and rim features a more intense glow. The chiseled designs depict the fruit and flowers of granadilla – sweet passionfruit, very popular in Colombia. The punctures or hammer strokes near the edge of the mug were made with points and sequences of “V”s.

Inca silver pieces
Cup (kero, quero)

The Inca kero or quero derives formally from the keros tiahuanacotas (from Tihuanaco, Bolivia). It is a cup with a flat base and diverging walls, often with a protrusion or ring at the middle. In some cases, it has an animal-shaped handle attached to the edge, and some of these cups are anthropomorphic or zoomorphic (FLORES, 2015, p. 8). The term kero or quero comes from the Quechuan language. In modern times it may be spelt q’iru, or icero when made of wood, always used as a ceremonial cup. Its shape is that of a truncated cone, wider at the mouth than at the base. Many Andean cultures use metal, clay or wooden keros, with paintings and ancestral symbols. This exemplar in metal features, at the edge, a handle with a zoomorphic element. It is the head of a llama or alpaca, a camelid species that lives in the Andes.

References

CHAIIIA FLORES, Elard Vladimir. Del kero colonial al kero repuplicano. La Vida & la Historia. n. 4, p. 7-18, 2015. ISSN: 2312-911. Disponivel em: http://revistas.unjbg.edu.pe/index.php/vyh/article/view/380/376. Acesso em: 8 nov. 2020.

SAGASETA ALONSO, Alicia. El kero: vaso ritual de los incas. Espacio, Tiem-po y Forma. t. 3, p. 11-30, 1990. Disponivel: http://espacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerie7-29914A81-7508-E747-5A3F-6D50D0E77285/Documento.pdf. Acesso em: 8 nov. 2020.

LATIN AMERICA - BAROQUE IMAGE-MAKING

Saint Michael the Archangel - Who like God?

The archangel Saint Michael belongs to the second-to-last hierarchy of angels, that of archangels - including Gabriel, Raphael, Uriel, Barachiel, Jegudiel and Sealtiel. His role, according to Santiago de la Vorágine, is to protect the inhabitants of a town or country, and his battle against Satan, as the chief of celestial hosts, is the most frequent depiction in sculptures and paintings. Other acts by the Archangel also appear, such as guiding the dead as they are judged in the Final Judgement.

For Christianity, he is the protector of the Church, its custodian angel. For Catholic, Orthodox, Copta, Anglican and Islamic rites, Michael is the chief of God’s army. He is the protector of France, England and Germa-ny. His iconography is variable, with one or more attributes, but always with wings. He appears riding a horse (similar to Saint George), slaying the dragon or Lucifer; commanding celestial hosts; wearing the armor of a Roman soldier; in the Final Judgement, with the scale weighing the souls, wearing a breastplate like those of ancient Byzantine emperors. His attributes may include: grandiose wings, armor, spear with a cross on the extremity, scale, the shell as a pilgrim to Mount Saint-Michel, with a drag-on, devil, sword, shield or phylactery - a ribbon with an inscription - with the motto Quis ut Deus.

In the Americas, the cult of Saint Michael was widespread: he was invoked as the commander of an army and other hosts of angels whose devotion was also brought to the New World, with names taken from a book called the “Book of Angels”. In Spanish America, they were depicted as military or arquebusier angels. Their names are related to natural phenomena, such as earthquakes, comets, stars, rain, Sun and Moon, ancient Pre-Columbian gods that reappeared under the new guise of angels.

The confraternities that had angels as patrons helped spread their devo-tion, particularly the Jesuits, who had no saints of their own during the first century of catechism, and so would dedicate their churches to the apostles or the Virgin, and there the natives would gather under the pro-tection of angels. The Cuzco school of Colonial painting certainly took the engravings of Hieronymus Wierix (1553-1619) as reference, as well as the seven angels of Palermo, although they introduced the colorful plumage in their depictions, making their message suggestively concrete. To Ramón Mujica, “the iconography of arquebusier archangels appears nowhere else in the world, it is a sui generis Andean expression”.

References

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et alii. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 260-263.

GISBERT, Teresa. Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz: Gisbert y Cia, 2008. p. 86-87.

MUJICA, Ramón Pinilla. Angeles apócrifos en la América virreinal. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica,1996.

VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea – vida dos santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 813-824.

Saint Joseph

Saint Joseph was born in Bethlehem, was a member of the house of David and lived in Nazareth as a carpenter (Mt 13: 55). When Mary came of age to be married, Joseph presented himself as a suitor and was chosen by a divine sign: the dry rod he was carrying blossomed. In the canonic Gospels, he appears as the instrument of God, guided by the revelation of an angel: it was revealed to him that he would be the husband of Mary and that she was pregnant, thanks to the Holy Spirit (Mt 1: 20). Joseph thus put himself at the service of the divine plan. Complying with the edict of a census, they went to Bethlehem, where Jesus was born. After eight days, they took the Child to the temple and then, fleeing the rage of Herod, they went to Egypt. A long time afterwards, also in an apparition, an angel announced the death of Herod, and the Holy Family returned to Nazareth, Mary’s homeland, in the Galilee.

His attributes are the blossomed rod, sometimes adapted as a branch with lilies, and the tools of a carpenter, with the Child Jesus on his arms. In Paleochristianity, he was depicted as a young man; in the Middle Ages, as an older, bearded man; and in the Renaissance and Baroque periods, his manly youthfulness reinforces his roles as father, husband and workman. March 19th is the day of his feast.

References

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Icono-graphic Guides. Paris: Flammarion, 1994, p. 199-200.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et alii. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 180-183.

Saint John the Baptist

The prophet John the Baptist (Ein Karen, 1st century BC – Machaerus, 1st century AD) - the forerunner of the privilege of preaching - was the son of priest Zachary and Elizabeth, of the house of Aaron. At an advanced age, Zachary was visited by an angel who announced he would father a son that would be the forerunner of the Lord, being similar to Prophet Elijah. Upon this vision, he was struck dumb. While Elizabeth, an elderly woman, was pregnant, she was visited by Mary, and at that moment John exulted inside her womb, upon meeting Christ who had been conceived by the Holy Spirit. When John the Baptist was born, his father, who had remained dumb until then, wrote his name on a board. At that moment, Zachary recovered his voice.

The scene of Jesus’ baptism at the Jordan River is one of the most frequently depicted in Christian art, whether in sculptures or paintings. Another scene of major iconographic impact is his decapitated head being offered on a platter by Herod Antipas to his concubine Herodias. John the Baptist reproached him for his relationship with his brother’s wife. In a dance, Salome, the daughter of Herodias, was chosen as favorite. When offered to have a wish granted, under the influence of her mother Salome asked for the head of John the Baptist, who was then a prisoner, and so he was decapitated. His disciples claimed his body and buried him. He is considered the first martyr of Christianity, even before Saint Stephen. He is revered by the Orthodox Church, and the Roman Church celebrates the dates of his birth (June 24) and death (August 29).

References

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Icono-graphic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 195-196.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et al. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 192-195.

VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea – vida dos santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 484-493.

Our Lady of Piety, 17th century, Guatemala, Polychromed, gilded wood

Our Lady of Piety is a sculptural ensemble consisting of Mary and her son, Jesus, dead, with his inanimate body lying on her knees. The inclusion of Mary Magdalene and Saint John the Evangelist is not uncommon, as in the theme of the lamentation at the foot of the cross. This invocation comes from the Breviary on the Descent of the Cross, taking place in vespertine prayers, from 5 to 7, in which Mary is compared to the flower of passion.

The theme does not appear in the Gospels or in the official cult; it is a creation of mystical imagination. By the late Middle Ages, the invocation was already worshipped in Germany, where it had its own chapel in churches, as it did in France; only later would it appear in Italy. Michelangelo's Pietà, sculpted in 1496 for a chapel in the Vatican Basilica, was commissioned by a French cardinal (Réau, 2008, p. 110-114).

This depiction of Our Lady of Piety, from Guatemala, is notable for the way the son is sitting on his mother's lap, as in the happy days of his childhood. But both the son and the mother are depicted as adults. The presence of death is noted in the mother's pained expression, and in Christ's closed eyes and fallen (absent) arm. Mary's upright position, Christ's firm head and the spare resources used in the draperies point to the reference of ancient Medieval sculptures, distant from the dramatic resources of Baroque style.

Antônio Francisco Lisboa, known as Aleijadinho, sculpted pieces with this theme: Our Lady of Piety, now in the Sanctuary of Serra da Piedade, and another in Felixlândia, both with the Dead Christ; in addition to two Our Lady of Sorrows, without the son, one in a private collection, the other in the collection of the Museum of Sacred Art in São Paulo, with the swords on her chest.

References

MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 383-387.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.

Saint Joseph (dressed image), 18th century, Colombia, Sculpture in polychromed wood

Dressed image of Saint Joseph, a popular typology in Spain that was widely accepted in Spanish America. At first, these images were used in convents, by nuns who would dress them with costumes, capes and hats. Confraternities encouraged the donation of costumes and jewelry to the saints. So they would be given velvet, brocades and bracelets, as well as crowns and scepters. Realism went as far as the details of hair, eyelashes, eyebrows, crystal tears and nacre teeth. The Virgin would wear the models of queens, complete with pearl-embroidered fabrics. This stimulated the craft of various trades, such as embroiderers, weavers, goldsmiths, silver-smiths and carvers, although their sculptures would diminish in importance, since only the heads were visible.

Dressed images, or candeleros, as they are called in Spanish, consist of a head and arms, carved and oil-painted to resemble skin. The arms, through articulations, may be movable. The body consists only of a few parts - hips and head sculpted near the body, and the legs, formed by fixed parts. These parts are covered with a tunic with a petticoat and a mantle, usually triangular, called alcuza, similar to a conic-shaped vessel used to store olive oil. The image may be structured in other ways, with more or less articulations.

In the Americas, this typology was well accepted, since the cost of importing an image was high. So, for a smaller price, one could import only the head and hands sculpted by Spanish artists, and the rest was set up in the workshops of American craftsmen, to be covered with the garments that would identify the saint. In Quito, famous for its workshops and studios, artists would sculpt the heads in wood or cast them in silver, to be distributed throughout the Andes in freighters.

When an image was damaged, it was covered with clothes, since restoration was also difficult - thence the expression "dressing the saint". For processions, a donor would order the clothes for the image. This custom still prevails in Guatemala, Peru and Bolivia. In the 19th century, undefined heads made of plaster were imported, and in the hands of craftsmen they might become a Virgin, a martyr or even an angel.

References

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença; QUITES, Maria Regina Emery. Tipologías de escultura devocional en Brasil y sus particularidades (siglos XVIII-XIX). In: CONTRERAS-GUERRERO, Adrián (coord.). El arte de la escultura en los virreinos sudamericanos, 2021.

SILVA, Jaime Cerón. Esculturas de la Colonia. Colección de obras. Bogotá: Museo de Arte Colonial, 2000, p. 69 -71.

Guatemalan Masks

Masks in Guatemala are an ancient tradition, dating back 2,500 years with the Olmecs, then with the Maya and continuing after Spanish conquest, remaining to this day. New facts bring about adaptations in the characters used in rituals, ceremonies and performances.

After the conquest of Mexico by Hernán Cortés, the latter went southwards, with the help of Pedro de Alvarado, to conquer the lands of the Maya who dwelt there. The warrior Tecún Umán led the resistance, killing Alvarado's horse, but sparing the conqueror. After that battle, the Maya were converted to Christianity and the Conquest Dance was held, a celebration that continues to this day. For the conquest of Mexico, there is a version of the Plume Dance in Oaxaca, with characters that are similar to those in Guatemala.

The characters are: Doña Maria, or Malinche, who was Cortés' interpreter during the Mexican conquest, seen as a traitor of the American peoples; there is also the deer dance, an animal brought by the conquerors that soon became easy prey for the conquered; the witch, a local character, soon incorporated to North-American Halloween celebrations; the devil, a mask introduced by the Franciscans to personify the sins that should not be committed; the Mexican neighbors, with large noses and wide moustaches; and the monkeys, in the most common popular masks.

The making of these objects was passed from father to son, and may use various materials, such as pottery, painted wood and papier-mâché. Those made of wood, that take weeks to craft, are the ones that survive. The masks are reused, and thus restored with new paintings, adapting them to new characters.

References

JARVIS, Kate. Máscaras guatemaltecas. British Museum Project/Google Arts&Culture. Available in: https://artsandculture.google.com/exhibit/m%C3%A1scaras-guatemaltecas-the-british-museum/BwlyW-mZyU4NhKA?hl=es-419. Accessed: Oct. 22, 2020.

Saint Stephen

In iconography he is depicted as a young, beardless man, with a dalmatic, dressed as a deacon, and his attributes are the stones that killed him and the book. This attribute was added in the Middle Ages, when deacons were responsible for the custody of the Gospels. As a martyr, he carries a palm in one hand. This is how this sculpture depicts him: young, with the book, and the stones on top of it. The figure is static, at a frontal position, erect and symmetrical. The hair is tonsured, evoking the Franciscans. The pedestal brings dignity to the piece. The polychrome is dominated by the red of the dalmatic, at front and back. His feast is on December 26, one day after the birth of Jesus.

Saint Stephen, born and dead in Jerusalem, is the first Christian martyr. Little is known of his life: he is said to be a Jew of Greek origin, who converted to Christianity. He appears in the "New Testament" as chosen, among other companions, to share food and provide aid to the poor, and was seen as the most notable among them. On one occasion, he prayed with the apostles, and they laid hands on him and elected him as deacon. For his good deeds and miracles, many Jews accused him of blasphemy against God and Moses, and took him to judgement.

In his defense, he made a magnificent speech showing that Jesus had complied with the laws of Jews, and went against them in his last words, accusing them of treason and murder. Enraged, they threw him out of the city and stoned him before its walls. A man named Saul was present at the execution, and the murderers deposited the martyr's clothes at his feet. Years later, that man was converted to Christianity - it was Paul.

His body was found by miracle, with those of other martyrs, and taken by mistake to Constantinople and then to Rome, and from there his relics were spread throughout Europe; even the stones that killed him were the object of dispute during the Middle Ages.

References

RÉAU, Louis. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Arte Cristiana. Iconografía de los santos. Barcelona: Edicionel del Serbal, 2008. (Tomo 2, vol. 3). p. 459-472.

Saint Quiteria, 18th century, Colombia, Sculpture in polychromed wood

This Colombian sculpture shows Saint Quiteria with unusually large eyes, highlighting her head surrounded by intense curled hair. Her body is heavy due to the excess of clothing, inspired by some scholarly model. The heavy tunic falls over the circular base, showing, however, her feet, as reference to her walk towards the temple. Part of a tasseled Roman petticoat appears below her knees, and over it is a red apron tied with a knot near the tunic's sleeve on the right arm. More folds and tassels can be seen underneath a last knot on the fabric surrounding her neck.

When seen from the back, the red mantle covers the whole body and forms pleats on the right arm, that holds the book. In a contrary motion, the veil adheres to the head and swells over the mantle. From the profile, the head with curly hair is emphasized, as well as the hand with the book

and the heavy folds that fall from the mantle forming an "S" over the drapery of the off-white tunic.

A Roman martyr saint, her hagiography - the life of saints - contains miraculous deeds. She was one of nine twin sisters, including Saint Liberata, who also converted to Christianity and was martyrizd by crucifixion. Her own father decapitated her for refusing to marry, since she had already consecrated her life to Christ. At the place of her martyrdom, a fountain appeared. Even decapitated, her body rose, took her head and, guided by an angel, walked to a church. Upon arriving, the door opened and she walked into the crypt, lying in a sarcophagus she had made for herself.

Her devotion was disseminated in Spain by the bishop Bernardo de Agen in Sigüenza, and then in Zaragoza, Aragon and Palma de Mallorca. She is attributed with the ability of helping mentally disabled children to walk. She is also invoked against rage and madness. Her iconography presents her with her head on her hands, and at her feet she may have a rabid dog with his tongue out, or a demon in chains.

References

RÉAU, Louis. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Arte Cristiana. Iconografía de los santos. Barcelona: Edicionel del Serbal, 2008. (Tomo 2, vol. 5). p. 113-114.

Pax, 17th century, Peru, Sculpture in polychromed, gilded wood

This pax, meant to be kissed by believers, features, on one side, the image of Saint Rose of Lima, the first American mestizo saint to be worshipped on the altars of Rome. She wears her Dominican habit, a white tunic and scapular, and the black mantle with stars. On her head, her hair is done with roses; the attributes around her are lilies, as reference to her purity. At the opposite side is the Child Jesus, Savior of the World (the missing globe would be on his left hand). He wears a simple red tunic with a golden cincture around his waist, and small painted roses. The figure arises out of a wide oval shape, maybe a Sun, like Saint Rose at the opposite side. With his right hand, he raises his fingers blessing the world. Flowers surround him. A cross completes the composition at the top. Gold predominates on the background, and the flowers are in shades of red, blue and green.

The pax is a devotional object meant for easy access, allowing believers to touch or kiss the image of the saint. It has two faces, offered to the faithful by a bearer. During celebrations, the priest may also worship a pax at certain moments, as in the Eucharist. In ancient times, the kiss of peace was placed on these religious objects during celebrations. In the Middle Ages, it consisted of a small metallic stem with a small image. In the 13th century, it took the shape of a small board imitating an altar with saints. After the Renaissance, the shapes were varied, such as a triangular pediment with the Eternal Father or themes from the life of Christ, his birth and Passion. Marian themes were also common, as well as those of church patrons.

References

GUIA do Museu Frederic Marès. 2011. p. 137. https://www.google.com/search?q=GUIA+do+Museu+Frederic+Mar%C3%A8s.+2011

Porta-paz. Wikipedia. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Portapaz. Acesso em: 26 nov. 2020.

Nativity scenes in the sculptural art of Quito

The representation of nativity scenes is a Medieval Franciscan tradition. The first characters were Mary, Joseph and the Child Jesus being adored by the Magi, shepherds surrounded with sheep - in addition to the ox and the donkey in the stable. The tradition was brought from Italy to Portugal and Spain, reaching the Americas, particularly Quito, Ecuador, in the Viceroyalty of Granada.

Quito, Lima and Cuzco (Peru) and Potosí (Bolivia) became some of the most important centers of Colonial artistic production in South America. From the early days of the Colony, Quito was established as a self-sustainable artistic space, initially exporting to neighboring countries and eventually to Pacific America, from Panama to Chile, and even overseas, such as Spain and Italy. Its arts and crafts production resulted in the appearance of "workshops" and a serial production of Baroque pieces; one of the marks of Quito sculptures is the refinement of the images' faces.

In 1552, the Franciscans founded there a school of arts and crafts, such as sculpting and painting. Soon the images were in the churches, replacing those imported at high prices. By the 17th century, the images were already different from the Spanish, with more naturalistic and harmonic shapes. Because of their delicacy and their popular figures, private devotional demand for nativity pieces expanded.

Artists such as Bernardo Legarda and the mestizos Manuel Chili, known as Cascipara, and José Olmos, known as Pampite, in the Baroque period of the 18th century, exported their productions to the entire South America, similarly to what had previously happened with the Cusco School of Painting.

Saint James, The Greater, 18th/19th centuries, Guatemala, Sculpture in polychromed wood

Saint James of Zebedee ("the giver") the Greater is the patron saint of Spain. He was born in the Galilee and died in Jerusalem, in the 1st century. The brother of Saint John the Evangelist, he was the son of Zebedee and Salome, considered mercurial and determined by Jesus. All three had special occasions with Saint Peter, such as in the resurrection of Jairo's daughter, the transfiguration in Mount Tabor and in the garden of Gethsemane. He died in the year 40, decapitated by Herod Agrippa II, by the will of Jews, with the aim of abating the expansion of Christianity (He 12: 2). He was the first martyr among the apostles. According to a Medieval legend, he preached in the Iberian Peninsula, and performed miracles such as the apparition of Mary in Zaragoza, giving rise to the devotion Virgin of the Pillar - but, in view of his early death, all of this is unlikely. The legend goes on to state that three of his followers brought his body to Galicia. In the 9th century, after his devotion had been forgotten, a bright light signaled his grave, and his body was found. The place was called Campus Stellae, thence Compostela, where his sanctuary was built in Gothic style at the expense of the King of Asturias.

The Reconquest of the territories dominated by the Muslims since the times of King Ramiro I in 844 counted with the miraculous help of Saint James as a valiant knight. Since then, the saint was invoked as patron of the Spanish army, as well as the Portuguese. In 1175, a military order was created under his name. The cry Santiago y cierra España was heard in the beginning of battles. Saint George came to be invoked as patron of the Portuguese army, by English influence. The sanctuary of Compostela became the endpoint of various paths trailed from different points of Europe, to this day.

The iconography of Saint James the Moor Slayer derives from the legends of Saint George, slaying the dragon astride on his horse. In sculptures and reliefs, the prancing horse is about to hit the Moor's head, identified by a turban, while the saint, with his sword drawn, is about to strike the fatal blow, as can be seen in a relief at the Jesuit church in Arequipa, Peru. In paintings, Saint James appears as a brave warrior riding a white horse, admired by angels in the skies while the Moors lie on the ground. His cape and the standard with his cross expand the miraculous figure. Thus he appears in miraculous scenes, as in the battle of Clavijo, during Reconquest. As a pilgrim, he carries a staff with a gourd, a wide hat, a cape with shells and a book. He walks barefoot as an apostle. Countless Andean paintings, particularly from the Cuzco School, depict Saint James the Moor Slayer. There is also a version of Saint James the Indian Slayer, with the natives under the hooves of his horse.

References

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Iconographic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 185-186.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et al. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 302-305.

VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea – vida dos santos. Hilário Franco Júnior (tradutor). São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 561-570.

LATIN AMERICA - ARCHEOLOGY

Sound statuette with two internal whistlesBahía Culture (Ecuador)Northern AndesRegional Development Period (ca. 500 B.C.-500 A.D.)Mold and modelling, painting, and oxidation firing23 x 9 x 5 cm

Attributed to the Bahía archaeological culture, this sound statuette was made in the region between Caráquez Bay and Isla de Plata, on the coast of Ecuador, approximately 2 thousand years ago. Bahía culture is one of the most important in the so-called Regional Development Period, and is contemporary with the La Tolita, Jama Coaque, Daule-Tejar, Gangala, Manteño-Huancavilca and Cañari cultures.

The populations that produced these Bahía artifacts are believed to have migrated towards the South, along the coast, as well as East, reaching the rainforest ecosystems. But the fact that Bahía artifacts were found in these areas might indicate interaction with other ethnicities, and it can be ascertained that Bahía occupation never reached the highlands of Ecuador.

Sound statuettes from ancient Ecuador also point to the high status of women in those societies, as indicated by the wealth of their prestige costumes, such as necklaces or collars, earrings, ear stretchers, nose rings, tembetas (lip ornaments), bracelets as well as the typical headgear that indicates the practice of cranial expansion. In the case of this Bahía exemplar, other distinctive features allow us to identify the piece’s origin, such as the almond-shaped eyes, the prominent nose, the small mouth, the bended arms with hands on the abdomen and the ochre-colored painting on the face and skirt, contrasting with the shades of orange-red and black on the rest of the piece.

Bahía sound statuettes generally follow a stylistic standard because they were crafted through a hybrid mold and modeling technique, with the application of tessellated decorative elements. Typical of Ecuador’s Regional Development Period, Bahía, Jama Coaque, Tolita and Chorrera-Bahía Transitional instruments may feature internal or external whistles. In this case, the piece has two internal whistles at the belly, creating a double aerophonic system that is common in Bahía ocarinas. The piece has four holes, two at the front and two at the back, used to produce different sounds depending on the release or suppression of the air blown into the mouthpiece, located at the occipital region (the top of the head), as the air passes through the internal whistles connected to these holes.

Vase with anthropozoomorphic designs
Capulí Culture/Carchi Negative (Ecuador/Colombia)
Northern Andes
Integration Period (ca. 500 B.C.-500 A.D.)
Modeled ceramics, painting, and oxidation firing
10 x 11,5 x 11,5 cm

This vessel features an attachment in the form of a reptile with an anthropomorphic (or monkey) head at the place where the body meets the neck. It was crafted with the techniques of modeling and stencil painting, with black triangular motifs on a red background. All of these elements are typical of Capulí style (or Negativo del Carchi), a culture that flourished in the high altitudes in Northern Ecuador and Southern Colombia (over 3 thousand meters of altitude). This is a temperate climate region, quite humid in the rainy season and drained by rivers that are fed by glaciers from the Andes mountain range.

Pottery pieces using stencil painting also appear frequently in the sound vessels of the Vicus, a culture that flourished in the northernmost area of Central Andes, at the banks of Piñura river (near the coast, but at the foot of the mountain range, between 500 B.C. and 600 A.D., approximately). The area, with a vegetation of tropical thorn woodland, is rich in water resources, which enabled the remote development of artificial irrigation systems used in agriculture. Researchers believe the Capulí culture to have originated from peoples that migrated from south to north, a plausible interpretation in view of stylistic similarities with Vicus pottery.

Although relatively unknown, the funerary contexts associated with Capulí culture follow the highland standards of burials in elliptical shafts, as well as offerings made of pottery and fine goldsmithery, a significant number of shell artifacts and other elements that suggest contact with various populations from the coastal, mountain and High Amazon regions.

After the Capulí period, the Nariño culture (Southwest Colombia, ca. 600 A.D. to 1500 A.D.) follows the tradition of stencil-painted pottery, as well as goldsmithery (a very typical feature of cultures from the Colombian highlands). But the Nariño funeral chambers are cylindrical and may reach a depth of 40 meters, while the elyptical Capulí burials, with wider openings, rarely reach more than 2 meters.

Generally speaking, stencil painting was widely used by the populations that occupied the north coast of the Central Andes as well as the Northern Andes mountain range, and for this reason it is an element that indicates interethnic relations between the ancient peoples that occupied the distinct ecological levels of the North Andes (coast, mountain range and highland jungle).

Chorrera Culture – Bahía (Ecuador)
Northern Andes
Transitional Period (ca. 900 B.C.-500 B.C.)
Modelling, painting, and oxidation firing
17 x 9 x 6,5 cm

Chorrera artifacts reflect the apex of cultural development in the Ecuadorian Formative, a period ranging approximately from the years 3000 b.C. to 500 A.D. The production of hundreds of thousands of Chorrera ceremonial pieces, especially those intended for funeral rites, is attributed to the populations that occupied the present-day coastal provinces of Manabí, Guayas, Los Ríos, Esmeraldas, and Santo Domingo de Táchilas from the middle of the second millenium of the Pre-Christian era until the so-called Chorrera-Bahía Transitional, around 500 A.D.

Archaeological pieces attributed to Chorrera culture feature great stylistic diversity and encompass a wide artistic repertoire, in addition to the variety

of techniques employed in their making. This wealth may be associated with the legacy of the populations that preceded the Chorrera flourishing – that is, the remote Valdivia (ca. 3.500 b.C. to 1.800 b.C.) and Machalilla (ca. 3.500 b.C. to 1.800 b.C.) cultural development –, as well as the interaction with contemporary populations that occupied the lands farther from the mountain range and the North Andean coast.

In ancient Amerindian cosmologies, women are associated with the divinities responsible for the reproduction of life and death cycles, always involved in creation narratives, funeral rites, seasonality, and healing. They act socially with the force of predator beasts, of plants, shamans and ancestrals. It is within this context that we should interpret the recurrence of burials of women and of prestige animals in the wealthiest funeral chambers of the Andean coast, bringing with them offerings of objects that express their relationship with the divinities of creation and the ancestral spirits.

Under the perspective of studies on the origins of Amerindian civilizations, the Ecuadorian region is world-renowned for the Valdivia Venus, clay-modeled statuettes that are among the oldest ceramic artifacts in the American continent. They were found in great numbers, associated with funeral contexts, some dating from almost 6 thousand years ago.

Chorrera sound statuettes, from the Final Formative, are believed to derive from this ancient tradition. At first, they were made by hand modelling clay rolls; at a later period, they were produced in greater quantities using molds. It is also worth noting that, in many Andean cosmologies, sound instruments are elements associated with the world of spirits and death, and this is why they appear frequently in funeral contexts. Furthermore, archaeomusicological studies demonstrate that flutes, ocarinas, whistles, and sound vessels produced by ancient Andean peoples mimic the sounds of birds and other animals, thus pointing to a connection between the earth, the sky, and the underworld.

This Chorrera-Bahía (Transitional) piece is a rare exemplar of a monophonic sound statuette with an external whistle, apparently crafted by modeling. The figure depicts a voluptuous woman’s body, alluding to the morphology of the Venus, with a globe-shaped whistle attached to the top of her head. The interpretation that the artifact dates from the Transitional Period is due to the hybridity between stylistic features typical of the Formative (stylized feet with a flat base, absence of arms and the neck ending on an ‘extroverted lip’) and those attributed to the Regional Development Period (especially the tessellation technique used to attach the collar and the ear stretchers, more common in Bahía artifacts).

LATIN AMERICA - ANDEAN PAINTINGS

Our Lady of the Rosary, of Pomata, 18th/19th centuries

The devotion of Our Lady of the Rosary is a tradition of Dominican priests, appearing in this painting under the invocation of Our Lady of Pomata. In every Dominican church there is a Capilla del Rosario, the most famous in the Americas being those of Puebla and Oaxaca, in Mexico, Quito, in Ecuador, and Tunja, in Colombia. Far from these centers, there were missions around Lake Titicaca, in Bolivia, belonging to the Viceroyalty of Peru. In one of them, the mission of Pomata, the Dominicans introduced this invocation in the late 16th century, in the Church of Saint James the Apostle. By the early 17th century, engravings circulated depicting these virgins in triangular shapes, like that of Copacabana, in the same region.

From then on, the Virgin of Pomata was depicted with a triangular mantle. The Child Jesus, with the terrestrial globe on his left hand, is held in her left arm; with her right hand, Mary offers the Rosary to the faithful. In most paintings from Cuzco, the whole altar where she is placed is included in the painting, with flowers, columns, candles and even the Holy Trinity and saints in prayer. Here also, the piece stands on an altar, judging by the curtains and the altar cloth with a lace appliqué on the hem, but the artist’s innovation shows a complete painting with roses on her long hair.

Dressed in Sevillian style with the cape also worn by Inca princesses – red symbolizing virginity –, she is crowned. Above, there is a headgear made of ostrich feathers – a sacred mythic bird (suris) –, and the Child also has feathers. The ornaments are strings of pearls and the earrings that came from the Philippines and were widely depicted by artificers as a sign of nobility. A rose garland recalls the invocation of the Mystic Rose.

References

GISBERT, Teresa. Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz: Editorial Gisbert y Cia, 2008. pp. 85 – 85.

GISBERT, Teresa e MESA, José de. La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María. In Memorial del I Encuentro Internacional Barroco Andino. La Paz: Viceministerio de Cultura Union Latina, 2003, pp. 21 – 36.

WUFFARDEN, Luis Eduardo. Nuestra Señora del Rosario de Pomata. In Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492 -1820. Rishel, Joseph J. (org). México, FCE, 2006, p. 457.

Our Lady of Bethlehem, 18th/19th centuries

The invocation of Our Lady of Bethlehem refers to the first moments in the life of Christ, depicted in other iconographies such as the Birth and Adoration by the Shepherds and Magi. This iconography follows the model of the richly dressed virgins, placed on altars and holding the Child. Traditionally, both in Spain and in the Americas, sculptures of Our Lady receive a full set of costumes, as in this case, with the tunic, mantle, crown, adornments and pearls; the Child wears lacy clothes, similar to those used in baptisms, and a cape.

This image, dressed in a triangular mantle, much to the taste of Bolivian Virgins, stands on an altar or niche that opens to the faithful as a celestial vision. The shadows at the back of the camarín, opened by a curtain in the same colors as the Virgin, blue and red, accentuates the greatness of the object of worship. The base of the altar is made of silver, with three vases of flowers and two chalices. The flowers are placed symmetrically, and the small blue flowers rhyme with the bows that attach the strings of pearls. The embroidered ornaments on the mantle follow its darkest recesses, forming subtle diagonal lines that break the visual effect of the yellow appliqué on the straight mantle. The position of the Child, dressed in triangular clothes, with a slight inclination, relieves the symmetrical composition, making it charming.

The Virgin’s oval face, standing out from the dark zone created by the long hair, is the painting’s focus of visual interest, full of details, such as the crown, earrings and the rich lace on the cuffs of her sleeves and on the Child’s tunic. Judging by the delicacy of the flowers on the foreground, the background with beams, clouds and knotted curtains are interferences from another artist.

Our Lady of Carmel,18th/19th centuries

The image of the Virgin of Carmel saving the souls from purgatory with the scapular dominates the composition. She appears to the souls in purgatory on a plinth of clouds, rising from the clouds like a triumphant vision descending from heaven. The Child God on the Virgin’s left arm holds the terrestrial globe topped by a cross, and with his right hand he blesses the soul being redeemed. Mary’s scapular is detailed with the symbols of the Carmelites – Mount Carmel and the stars and cross of redemption. The gesture with which she holds the scapular – with three fingers, while the other two are about to release it – is delicate, feminine.

The face of the Virgin is resplendent and radiant, which is confirmed by the beams whose luminosity reflects on the clouds. Her face is serene, and she leans with a sweet glance towards the penitent souls. Her costumes are splendorous. The mantle, with its crimson velvet on the inside, displays pictorial resources of light and dark, giving it depth. The surprise lies on its outside, with the embroidered flowers arising out of the S-shaped movements from a deep blue near the collar, falling from her chest and covering the rich tunic. The collar, erect, grants royalty to the crowned figure. The artist shows his skill and refinement in four types of embroidery made with minute brushstrokes, searching for the veracity of the textile model provided. Those who donated the painting are depicted at the lower part, with folded hands near the clouds that support Our Lady of Carmel.

References

CUADRO, Fernando Noreno. Apoteosis, tesis y privilegios del Carmelo. In Iconografía y arte carmelitanos. Madrid, Turner Libros, 1991.

Miracles of Our Lady of Lidón, 18th/19th centuries

Painting expressing gratitude for the miracles that took place by intercession of the Virgin of Lidón. This is a Spanish invocation, the patron of Castellón de la Plana, a community in Valencia. According to tradition, her image was found by the peasant Perot de Granyana, under the roots of a tree, in 1366. She is protectress against the dangers of lightning. The small image, measuring 23 inches, is ornamented by a stunning halo crafted in silver by Simón de Toledo, as in the central scene. She stands on a Baroque plinth on display at an altar, lighted by the tapers that hang from the silver lamps. Two flying angels hold the blazing beams out of which stars rise. The costumes are richly ornamented with strings of pearls.

The exceptional feature is the crowned head of the Virgin, who wears a lacy monastic headgear, creating a triple frame for her face, followed by a bright aureole highlighting the crown and, finally, by the beams of the halo expanding the circle, the symbol of perfection. Jars of flowers, in which lilies feature prominently, symbolize her purity, and an angel head rises out of the clouds and the Crescent Moon, with the terrestrial globe as reference to the protection offered to travelers – according to the invocation of the Jesuits, who crossed the world promoting faith.

The scenes of miracles present the visions of the Virgin at the moment of invocation. On the horizontal scene above, the peasant miraculously finds the sculpture of the Virgin, here on clouds. At the lower central scene, a nobleman dominates a reptile with his staff. At the vertical scenes to the left, above, the Virgin appears to two people on the roof of a dungeon, symbolizing liberation from Moorish dominion. At the center, a priest assists a couple with a dead son on a table flanked by tapers, referring to the miracle of the boy’s resurrection in Valladolid. Below, the scene takes place before an altar of the Virgin, with a woman supporting a girl, while another lies on the ground.

On the right side, above, the Virgin appears at the moment when a man is about to be struck by lightning. At the central scene, a young man who had been blessed brings a painting of the Virgin as an ex-voto to a church. Finally, the lower scene shows a man being hanged, with a priest next to him. For each scene there is a frieze explaining the miraculous deed. The frieze borders are made in Baroque scholarly style, as well as the triangular mantle. Also, perspective is correctly employed in the architecture, altar, table and landscape.

References

REVEST CORZO, Luís. Madona Sancta Maria del Lledó. Notas trecentistas [1379-1385]. Catellón de la Plana, 1925. p. 31-39.

VIRGEN de Lidón. In: WIKIPEDIA. Disponível em: es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Lidón. Acesso em: 20 set. 2021.

The Death of Saint Joseph, 18th/19th centuries

This painting, depicting the cure of Saint Joseph’s illness, is a document of the habits of a society regarding how to act in the final moments of life. Here, near his son, Jesus, he is assisted by the Holy Trinity, Mary and angels. Mary, his wife, feeds him with the help of angels. In what is perhaps his final earthly deed, Joseph is about to enter the celestial plane, where he will be received by God the Father and the Holy Spirit, with songs and chords played by an angel on a lute.

There are no descriptions, in the Gospels, of the death of Saint Joseph, Jesus’ father. But the scene incited the imagination of artists, and was accepted by the clergy, making Saint Joseph the patron of Good Death. In catechesis, Joseph is the role model for the chaste life of the faithful husband. He was consecrated as symbol of the family and of monogamous union, so unlike the situation found by the missionary priests among the habits of indigenous tribes.

The composition is resolved in overlapping planes: the kneeling angel on the foreground, with the damask-like fabric that covers the bed; on the second plane are the angel with the plate and mug, Mary on the right side, with the food, and Jesus, the son, to the left of his sick father on his deathbed; the third plane is celestial, in preparations for receiving the soul of Joseph, and there are the Eternal Father and the Holy Spirit. An angel at the left extremity animates the sad, gloomy scene, painted with very few colors. His chords would welcome Christ’s earthly father in celestial bliss.

Annunciation to Mary, 18th/19th centuries

The iconographic elements of the Annunciation are explicit: Mary, kneeling, receives the divine message announced by Archangel Gabriel, who signals with his left arm the presence of God the Father blessing the coming of the Holy Spirit. The scene includes also a Baroque bookstand holding the book of readings, a vase with flowers in which the lilies, the symbol of purity, are prominent, and the basket with threads about to be woven, as a reminder that Mary had woven, still in the temple of Jerusalem, the mantle for Jesus.

The composition attempts at creating depth by outlining several overlapping planes: Mary’s costumes and hand over the bookstand, the book on its wooden support, both resources confirmed by the light shades above the dark ones. From the vase at the left, on the brown floor, white flowers rise over the blue clouds, mingling with the costumes of the celestial being that brings the announcement. The three open white flowers symbolize Mary’s triple virginity, through her conception, the conception of Christ and the moment of his birth. The three roses invoke the litany of the Mystic Rose.

Gabriel’s red mantle moves towards the front and then to the back, over his wings. The light forming a triangle at the center of the composition draws to the background the little putti heads, with the presence of God the Father holding the terrestrial globe. As a final gesture showing the artists’ understanding of depth, the triangulation between the figures, Mary, Gabriel and God the Father, is distributed by sizes according to the planes of their positions in the proposed scene. Mary’s body, on the foreground, is marked by the gesture that leads the eye towards the archangel, and the latter points to God the Father, forming a continuous movement.

Saint Dominic of Osma, 18th/19th centuries

In this painting of Saint Dominic of Osma receiving the Rosary from the hands of Our Lady, the Virgin and the Child Jesus are on the terrestrial plane near the founder of the Order of Preachers, popularly called Do-minicans. The saint, kneeling and with lilies in his hand, representing his vow of chastity, receives a rosary of red stones, similar to the one made of black stones on his white and dark habit. Still on the terrestrial plane, a dog lays its paws on the terrestrial globe while holding a lit torch in his mouth, a symbol related to the dream Dominic’s mother had before his birth, in 1170, in Spain: out of her womb came a small dog, bringing in his mouth a burning torch that set fire to the universe. The name Dominic (dominus) means Lord, and he prophetically brought to the world the faith – the candle – and the word of the “Holy Scriptures” by founding the Order of Preachers – domini canis, the guardians of the Lord.

The child who appears here is Saint John the Baptist, leading the lamb with a string that is similar to the rosary beads. John the Baptist was the prophet who preached in the desert the coming of Christ. The analogy is that Saint Dominic is the guardian of the Lord converting heretics in France. The Virgin of the Rosary appears to the saint with the Child Jesus and teaches him to pray the rosary as a means for the conversion and salvation of unbelievers; in the Americas, the Dominicans used the rosary prayer, popularizing religion among the criollos. The Child looks at the dog and, fearful, seeks his mother’s succor.

Behind the figure of the saint there is a movement of reddish clouds, as reference to the deed of setting fire to the world, as in his mother’s dream. Behind the Virgin there is peaceful nature, with trees in the style of Flemish painting, so much to the taste of the Cuzco school, featuring a bird of American origin. Surrounded by a crown of clouds appears the dove of the Holy Spirit, inspiring the saint with the gift of the word, as happened with the apostles in Pentecost.

Saint Crispin and Saint Crispinian’s shoe workshop, 18th/19th centuries

Patron saints of trades are a Medieval tradition, from the time when trades were divided in guilds, that is, corporations maintained by the payments of artificers of various crafts. These guilds had their invocations, and main-tained within the churches altars for their patrons. In the Iberian Peninsula, in a tradition that was brought to Spanish and Portuguese Americas, guilds would gather craftsmen, artificers and artists such as Aleijadinho, who be-longed to the carpenter’s guild, with Saint Joseph as patron. Painters were congregated under the palette of Saint Luke, who painted the first portrait of Mary, and goldsmiths under Saint Eloi.

The spatiality of this painting denotes popular craft. The artisan makes use of primitive perspective, as exemplified by the wide table over which the brothers Saint Crispin and Crispinian, Roman martyrs, discuss about the leather to be cut for making shoes. In a resource of symbolic perspective – the size of the figures follow the hierarchy of positions –, two small ap-prentices manufacture on a workbench with tools and shoe trees. As the patron saints of the guild, they are larger than Christ and the tiny kneeling clergyman who puts the shoes on the sacred feet. All of these actions are blessed by the Holy Spirit, who descends from heaven in the company of a half-naked angel guided by a crosier in one hand, while the other is busy carrying the allegory of a wooden model of a small chapel. The feast of the martyr brothers who were beheaded by Roman soldiers is celebrated on the 25 of October.

References

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Icono-graphic Guides. Paris: Flammarion, 1994, pp. 103 – 104.

Our Lady of Cocharcas, 18th/19th centuries

In accordance with the iconographic tradition of the Virgin of Candelaria of La Laguna, a devotion from the Canary Islands, the Virgin is richly dressed in damask-like fabrics, ornamented with strings of pearl, holding in one hand the candle of the presentation of the Child Jesus at the temple. Resplendent like the sun, as in the Book of Apocalypse, she is ornamented with a crown and haloes. Her face is framed by strings of pearls and lace.

In this version, according with the iconography of Andean painting, the Virgin is placed on an altar or niche with roses at her feet and draperies that are red on the outside and blue on the inside, matching her rich costumes, symbols of purity and protection. Two large knots rhyme with the Span-ish-style lacy sleeves, highlighting her hands. On the right, the candle recalls the path to the temple for purification. It also alludes to processions at dawn in the occasion of her feast, on February 2. The Child Jesus, crowned, is also taken to the temple according to Hebrew law, and holds the terrestrial globe, blessing the faithful.

The refined costumes that used to be offered to the image in La Laguna here assist in the mantle’s triangular composition with symmetric folds,

expanding the sense of depth through drapings that create dark zones. These zones close at the center, showing the tunic, and open in a fan shape, leading the eye to the dark zone on the background. The hanging strings of nacar-colored pearls are prominent over the red velvet damask, suspended by blue bows. As compositional elements, they are displayed in a gradient, beginning with the curved line of the trimmings on the mantle’s hem and rising towards the bare chest, outlined by a broad lace.

In this version from the Andean Plateau, the iconography differs from Spanish ones, which mostly include a monastic headgear surround-ed by gems. In this exemplar, the long hair rises out of her broad face, surrounding the small crowned Child, and descending towards the bows. Tiny flowers glow, recalling the miraculous luminosity within the grotto of her apparition in La Laguna. Her serene face, with downcast eyes, is made even more graceful by the delicate modeling of the shades of her rosy skin. The red-colored lips rhyme in intensity with the red of the candle flame. The earrings, always offered by pious women, are highlighted by the glow of the beam-shaped silver that replaces the halo, which in many depictions surrounds the always crowned head.

References

MORALES, Carlos Rodríguez. Espejos marianos – retratos y retratistas de la Candelaria. In Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria. San Cristóbal de la Laguna: Caja Canarias, 2009, pp. 30 – 56.

Saint Barbara, 18th/19th centuries

Saint Barbara is worshipped by the Catholic, Anglican and Orthodox religions, and is also the object of syncretism in African-Brazilian religions. Her iconography is more well-known than her hagiography – the life of saints –, since she was martyrizd in the beginning of the Christian age. She is depicted in rich costumes, as in this painting, with a long skirt em-broidered with gold and a red overskirt and mantle. Her figure dominates the entire space, divided by a tower with a door in the shape of a Roman arch. At the top, three windows in flames. In her hands she carries the palm of martyrdom and the book with the Christian teachings she had received. She sometimes appears crowned, in allusion to her nobility. Fire and lightning are constant in depictions that show her as protectress against lightning in storms, as well as of trades involving explosives.

This Andean composition is based upon Spanish paintings that depict saints with great eloquence, such as those of Francisco de Zurbarán (1598-1664), whose works may be admired in Lima, capital of the Vice-royalty of Peru. The plain background, always slightly modulated by dark shades highlighting the brighter figure, was called Tenebrism. The absence of color contrasts with the Flemish vibrant shades and the Italian Manner-ism typical of the early period of the Cuzco school of painting.

The legend of her life says that her father, a noble inhabitant of Nicomedia, a Roman city in the Middle East, built a tower with two windows to isolate her daughter from society, such was her beauty, as shown in the painting. While visiting her father, she came into contact with Christians, who converted her. Then she decided to open a third window on the tower, in allusion to the Holy Trinity. Hearing of that intent, her furious father denounced her to the Roman authorities, who condemned her to death. With her unshakable faith, she withstood torture and was beheaded by her own father, who was at that moment struck by lightning.

References

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza e outros. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018, pp. 46 - 47.

Adoration of the Magi, 18th/19th centuries

The scene of the Adoration by the Magi takes place inside the stable, near the manger of Bethlehem, where the Child Jesus was born. Guided by the Eastern Star, here represented by the glow on the stable, the Wise Men brought gifts and worshipped Jesus in the arms of his mother, Mary. And seeing the star, they rejoiced with exceedingly great joy. Entering the house, they saw the Child, with Mary, his mother. And they fell down, and worshipped him; and opening their treasures, they presented gifts to Him: gold, frankincense, and myrrh. Then, being divinely warned in a dream that they should not return to Herod, they departed for their own country another way. (Mt 2: 10-12).

The composition in an oblique ascending line begins at the faces of the Magi and is intensified at the faces of the Child, the Virgin, at the height of the turbans, and Saint Joseph, outlined by the dark spot of the stable. The straight lines of the support containing the glow of the star and the mother’s left arm, in a detached gesture as she presents Him to the visitors from the East, add a certain verticality to the structure. The broader move-ments are those of the Child’s illuminated body, both in his arms and legs, and, at the background, along the neck of the camel, appearing out of the darkness by the light of the torch carried by a serf of the royal entourage.

The different shapes of the turbans were widely disseminated through Renaissance and Baroque engravings, indicating a world that was ancient and remote, both geographically and historically. Melchior, the eldest, of-fering the gift of royalty, the gold appreciated by the Child, wears a crown, and covers his head with a white turban; Balthasar, the black Moor offering frankincense to the newborn, full of spirituality, displays an ample striped turban; Caspar, the youngest, carrying a scepter and holding a flask with myrrh, the symbol of immortality, wears a crown. His simplified profile denotes the painter’s difficulty in modelling the faces.

References

RÉAU, Louis. La adoración de los pastores y de los reyes magos. In: Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1, p. 242-260.

Saint Rita of Cascia, 18th/19th centuries

The composition follows the rules of Renaissance perspective – with a single vanishing point –, setting the scene within a monastery chapel. The supplicating Saint Rita, before the crucifix so she may participate in its sorrows, opens her arms and extends her fingers in a broad gesture to re-ceive divine grace. Kneeling on a rich carpet, her dark habit contrasts with the colorful clothes of the angels, who support her through her mystic encounter. On the rigid base of the altar, covered by embroidered fabrics, lie her book of prayers, a crucifix and a candleholder. The whole apparatus is underneath a baldachin. A carpet shows floral ornaments with open shapes of red, outlined by light-colored fillets.

The setting befits the strict rules of the recluse life self-imposed by the saint after the death of her husband and children, in the Augustinian monastery of the town of Cascia. Plain, unadorned walls, with the round arch of its architecture recalling the silent environment of cloisters. On the background, a tree points to the place of the garden. The clarity in shades of yellow, towards which the viewer’s eye is guided after passing by the carpet line, rising towards the saint’s hands and her face framed by the dark veil, creates a visual breath of relief. A wavy line formed by the bright-ness of the faces breaks the verticality of the altar and arch. Horizontal lines appear above, on the red baldachin, with an ochre-colored frieze emerging from the dark zone where the crucifix is placed.

In her suffering, the religious saint – her halo appearing behind the angel’s wing – is supported by the angels of virtues, present in miraculous deeds. Their costumes are rich, with vaporous fabrics and sophisticated garments with overlapping pieces. Flemish lace, with indented borders, appears on the sleeves and on the bar that covers the knee, above the tall boots made of fabric.

References

RÉAU, Louis. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Arte Cristiana. Iconografía de los santos. Barcelona: Edicionel del Serbal, 2008. (Tomo 2, vol. 5). p. 136.

Saint Philomena, 18th/19th centuries

This painting was certainly based upon some printed work depicting the martyr saint’s place of worship. Philomena, the daughter of a noble family in the town of Corfu, Greece, had been pledged to be married to Emperor Diocletian in exchange for the pacification of political conflicts. At 13 years of age, she refused to be married, since she had converted to Christianity and would devote herself to Christ. Furious, the tyrant sent her to prison, and there she was scourged. On the next day, her body was unscathed, and the emperor had her thrown in the river Tiber with an anchor around her neck. Unsated, he ordered the battalion to shoot arrows against her body. It was also pointless, since her body was found alive at the banks of the river. Another scourge came: a battalion was made to shoot arrows with flaming tips. A miraculous fact occurred. The arrows turned against the persecutors. She was finally decapitated and her body was taken to the catacombs.

This painting shows the martyr’s body in her sepulcher, and, above, the scenes of the miraculous deeds just described. In 1802, the body of a young woman, of approximately 14 years of age, was discovered in the catacombs of Saint Prisca. The priest Filipo Ludovici, based upon the inscriptions near her body, concluded it to be Saint Philomena. The body was taken to the Basilica of Saint Peter, and later to the town of Mugnano del Cardinale.

Her iconography is the young martyr lying on her deathbed. In one hand, she holds an arrow, and in the other, white flowers, the symbol of her purity. In standing sculptures, she holds an anchor in one hand. In the 19th century, replicas of the sculpture of her whole body were taken to churches throughout the Christian world, expanding a wave of devotion to the martyr through the miraculous string of Saint Philomena, a rosary and even confraternities. In the chapel of the Museum of Sacred Art of São Paulo, there is a sculpture of the saint with a relic at the base of a lateral altar, similar to the one seen in this painting, from the late 19th or early 20th century.

References

CRUZ TERRA SANTA. História de Santa Filomena. Available in: https://cruz-terrasanta.com.br/historia-de-santa-filomena/81/102/.

RÉAU, Louis. Filomena. In: Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 3, t. 2, p. 530-531.

Saint Bridget, 18th/19th centuries

Women’s monasteries were widely diseminated throughout Europe. The tradition was brought to Spanish America, unlike in Brazil, where the creation of monasteries with recluse women was practically banned. But in Salvador, Olinda, São Paulo and Rio de Janeiro, monasteries of religious women with vows were founded. In Spanish tradition, the Monastery of the Royal Discalced in Madrid was the most famous, since it would receive the women from the royal family who wished to devote themselves to recluse life, far from worldly political affairs.

Saint Bridget was born in Sweden in 1302, and her marriage bore eight children. As a widower, she encloistered herself in a Cistercian monastery, where she became an abbess after travelling to Rome to obtain permis-sion for her religious order. In this painting, the abbess saint carries the crosier on her left hand, wears the dark habit and holds the flaming heart on her right hand. She is depicted within her cell, with a table and roses. A red curtain to the right creates a certain depth; at the far left, the beams of divine inspiration appear out of small clouds.

A conventional composition of religious saints, with their symbols of reli-gious hierarchy – the abbess’ crosier, the habit and her attribute, the heart. The roses are Marian symbols – the white ones – as well as Christological symbols – the red ones, recalling blood. Each religious woman was al-lowed to grow one flower on the monastery’s plant nursery. Each had one flower appointed to her, according to hierarchy. Saint Rose of Lima is the most popular in the Americas, and the first to be canonized as a Mestizo American. Tradition has it that she saw the Child in the rose garden she tended in the monastery.

References

RÉAU, Louis. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Arte Cristiana. Iconografía de los santos. Barcelona: Edicionel del Serbal, 2008. (Tomo 2, vol. 3). p. 244.

Saint Rose of Lima and the Child Jesus, 18th-19th centuries

The monastic life of Saint Rose of Lima is expressed here in three different planes. With a primitive perspective, the artificer narrates two miracles of the apparition of the Child Jesus to Saint Rose of Lima. On the first plane, the space within the monastery cell is horizontal, defined by a carpet. Without any defining lines, the vertical plane contains the vision of angels, and an elderly woman is eyewitness to the presence of the Child Jesus. Tradition says that the Child miraculously appeared to her while she was still a child (she was called Isabel before becoming a nun), teaching her the first letters. On the opposite side, out of doors, the same saint recog-nizes the Child Jesus in a rose garden.

The iconography of this South American saint always includes roses, in this case in the jar, at the flowerbeds on the background and above her head, hiding the crown of thorns that wounded her, like Saint Rita of Cascia, who had received the stigmata of Christ. She wears the black-and-white habit of Third Dominicans, with the habit of the Franciscan Mendicants underneath. In this passage, there are objects referring to her monastic life, such as embroideries – something she had done since her childhood – with the name of Jesus, with whom she had a mystical commitment. She embroiders the monogram of Christ’s name – IHS –, and the secret suffering of the thorns is revealed by the needle in her hand, in counter-point with the two figures on the background – the Child and the saint – amidst the rose garden, near a hexagonal fountain and four water spouts. Saint Rose, as a child, before joining the monastery, had built a small cell at the backyard of her house, for her exercises of penance.

She is the first saint in the Americas, a poor, indigenous girl, who was beatified in 1671 as patron saint of Lima, of Peru, of Latin America and of the Philippines, in addition to her role as protectress of artisans and nurses. The saint is considered the protectress of florists, since as a child she sup-ported her poor, numerous family by selling roses. Upon her beatification, the Pope is said to have belittled her indigenous background and the fact that her miracles included roses. He wished to see a sign to prove its truth. At that very moment, rose petals fell on his desk in Rome.

References

JAPÓN, Rafael. La canonización conjunta de Santa Rosa de Lima y San Luis Beltrán; celebrando en Roma la beleza entre América y Europa. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2020. Palestra apresentada no Simpósio

Internacional A la luz de Roma: santos y santidad en el barroco ibero-americano, Roma, 17 -20 set 2018.

LIDDO, Isabela di. Il culto di Santa Rosa da Lima nei dipinti tra sei settecen-to in Italia Meredionale. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2020. Palestra apresentada no Simpósio Internacional A la luz de Roma: santos y santi-dade en el barroco ibero-americano, Roma, 17 -20 set 2018.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Arte Cristiana. Iconografía de los santos. Barcelona: Edicionel del Serbal, 2008. (Tomo 2, vol. 5). p. 153 – 156.

Our Lady as a Girl Spinning, 18th/19th centuries

This image of the piety of Our Lady as a girl was widespread in Spain, and, in the Viceroyalty of Peru, it gains momentum as it mingles with Andean culture, in her appearance as a spinner. According to the writings of Saint James, in a Gospel not accepted by the Church, the future mother of Jesus, along with other girls from the family of David, in the temple of Jerusalem, had weaved a purple and scarlet mantle for Jesus.

An example of depiction of great pious sentiment and appeal, it had been enunciated in the Middle Ages, but only in the 17th century would the Spanish artist Pedro Múñez de Villacicencio separate the figure from her domestic setting, framing her with a string of flowers – roses and lilies –, clothes and jewelry. Artisans in Cuzco added to her clothes fine Valencian embroideries with gilded appliqués, and even headgear such as those used by the ñust’as, Inca Imperial princesses. A Pre-Hispanic tradition dictated that the princesses should weave the Inca royal mantle – they were the so-called Daughters of the Sun.

Domestic devotion, and particularly that of recluse nuns in monasteries, helped spread the image of the spinning Virgin, leading to a great number of reproductions in the Andean region, with variations only on the head-gear and the flowers, of Flemish tradition, in addition to local ones. The Girl’s sweet glance is steady. This iconography was disseminated in the late 17th century.

References

WUFFARDEN, Luís Eduardo. Virgen Niña hilandera. In: Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492 -1820. Rishel, Joseph J. (org). México, FCE, 2006, p. 471

DOMÍNGUEZ, Leonor Ruiz. Museo Colonial Charcas. Sucre: Universidad San Francisco Xavier de Chiquisaca, 2009, pp. 50 - 51.

Iconographies of the Virgin Mary

Virgin Mary (Nazareth, 1st century - Ephesus)

The iconography of Mary, Jesus’ mother, is mostly associated with two crucial moments: her son’s childhood and death, according to passages in the Gospels. Passages related to the first moment include the annunciation, the visit to Elizabeth, the birth, the adoration of the shepherds and Magi, the flight to and return from Egypt, the presentation in the temple and meeting with the doctors, and the public life of Jesus, in the marriage at Cana. As for the second moment, only Saint John describes her at the foot of the cross and, later, in Pentecost with the apostles. Mary is described also by the same apostle in the book of “Apocalypse” (chapter 12). Apocryphal writings include passages on her birth, presentation and life at the temple, her family life in Nazareth, her death, assumption and crowning in heaven, among others. Her death – dormition – and burial are signaled in different places, such as Ephesus and Jerusalem.

The variety of iconographies is prodigious, particularly when it comes to her apparitions or invocations. The attributes are more subdued, including the mantle or veil covering her head, the loose hair and simple dress, the Child Jesus on her arms, the monogram of her name, M or MP-Y for the Orthodox, a royal or 12-star crown, a book, a lily, the Crescent Moon at her feet, the crushed serpent and the Holy Spirit. In the 16th and 17th centuries she was depicted in sumptuous clothes.

In art, each and every one of these passages was depicted, especially with the Child on her left or right arm, standing next to her or sitting on her legs. The Virgin Mother of God (Theotokos) appears triumphantly displaying the Child. She points to him with her right hand, and supports him with the left. The Child blesses her with his right hand.

Mary tenderly embracing her son (Eleusa), as a mother, is another frequent depiction: the woman with her son in tender gestures of affection and caress, with their faces close together. She is known as Our Lady of Milk, the one who feeds, with her breast showing, usually the left. In images with symbols, she appears with a gesture of prayer; these appear frequently in Eastern icons: Virgin MP-OY (mother of God, Mater Theoi), with the initials of Jesus’ name (IC XC). The Virgin in majesty (Nikopoia) shows Mary sitting

on a throne with the Child standing on her arms, surrounded by angels and saints. It is similar to the Theotokos, but more solemn and sometimes accompanied by the celestial court. Our Lady of Mercy or of Intercession presents the Virgin in an attitude of pleading or prayer (Hagioritissa), helping the one who invokes her. The Virgin of Mercy protects the faithful with her mantle (Deesis), and may appear next to Saint John the Evangelist at the foot of the cross or near the throne of Jesus, in a pleading attitude.

In paintings from Cuzco, the Virgin crowned by the Trinity is one of the most celebrated, along with the Immaculate Conception. Her main attributes are the diadem, necklace or crown and the tunic studded with stars and gems. Mary, ascended to heaven, is crowned by the Trinity, including the dove of the Holy Spirit. The scene takes place among rolls of clouds and beings from the celestial court. Bernardo Betti’s Mannerist painting The Coronation of Mary, at the sacristy of the Jesuit Church of San Pedro, was the model followed throughout the Viceroyalty of Peru. The Immaculate Conception or the Most Pure appears crowned with 12 stars, dressed in white, standing on clouds or on a terrestrial globe with the Crescent Moon or Sun appearing, or also the serpent and/or dragon being crushed at her feet, in reference to original sin. Examples of these are the paintings by the Spanish Bartolomé Murillo and the Italian Giambattista Tiepolo, both in the Museum of Prado, in Madrid. Invocations from the litany frequently appear alongside the Immaculate, such as Ivory Tower, Mystic Rose or Tower of David.

The Pietà, Our Lady of Piety, so well-known through Michelangelo’s statue, has been one of the most common depictions since the Middle Ages. Mary receives the dead body of her son. She sits on the rocks of the Calvary and tenderly lays on him one last glance, presenting him to the world as the immolated lamb. The disproportion between the body of Christ, with one collapsed arm, and Mary’s costumes is intentional, as the depiction of the tender act of receiving the son once again on her breast.

The Sorrowful Virgin or Virgin of Solitude differs from the Piety by the absence of the body, as well as the representation of her sorrows as one or seven swords. Sitting, desolate, with her head bowed, she crosses her hands on her chest and holds her heart, pierced by the swords. This is the moment when Christ has just been buried. The seven sorrows are: Sime-on’s prophecy, the flight to Egypt, the loss and search in the temple, the Via-Crucis, the crucifixion, the deposition and the burial. Her expression indicates deep sorrow, sometimes shedding tears from her eyes, with her head bowed over a black or purple mantle.

References

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et alii. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018, pp. 228 – 241.

MELLO E SOUZA, Maria Beatriz. Les images de la Vierge Maria au Brésil colonial. In Brésil Baroque – entre ciel et terre. Pommier, Édouard (direction scientifique). Paris: Ministère des Affaires Étrangères, 2000, pp. 475 - 489

RÉAU, Louis. Tipos iconográficos de Cristo y de la Virgen. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Arte Cristiana. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Edicionel del Serbal, 2008. (Tomo 1, vol. 2).

VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea -vida dos santos. Hilário Franco Júnior (tradutor). São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 311 – 318.

Mary conceived by the Holy Spirit, 18th/19th centuries

This painting of the Immaculate conceived by the Holy Spirit has the appeal of the figures crafted by the followers of Spanish painter Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). To supply the demand for commissions of paintings with figures intended for private devotion, such as this one of the Immaculate, workshops would produce series following models according to the profiles of clients – wealthy miners and government officers would settle for the mestizo or criollo paintings with scholarly references, more sophisticated than popular pious paintings.

The frame, shaped as a garland of flowers, includes, at the four corners, a token of the Immaculate’s purity, with jaunty fresh lilies. The red roses – Mystic Rose – face the portrayed figure, as in the 17th-century Flemish paintings that served as models. On her chest is a frieze with inscriptions alluding to the Song of Magnificat: on the chest of the blessed virgin dwells the soul of the Lord (free translation), just conceived by the act of the Holy Spirit, the dove upon her chest. The inscriptions are completed at the halo, invoking that the intercession of Mary per Mariam – may arrive to Christ – IHS – at the center of the phrase. The gesture of her crossed hands symbolizes agreement and acceptance of what has been proposed to her, becoming pregnant without knowing man. The face of the Virgin shows technical skill, with precise brushstrokes made by some master of sfumato – on the face – and sfregazzo – the transparencies of the thin fabric that covers her lap. The brocateado – the application of dabs of gilding to create designs – is coherent and distinct in each space. On the tunic, it only emulates the sgraffito of the costumes

of sculptures, with straight lines and the application of small flowers. The designs that define the edges of the mantle feature curvilinear branches and repetitions of the flowers. The mantle itself features longer branches with hachures, indicating possible darker zones. The solutions combine in harmony: the sayings, the flowers and the figure in light and dark shades with flat costumes whose gilded designs are reminiscent of sculptural solutions.

References

BURKE, Marcus. La Virgen de la Inmaculada Concepción. In Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492 -1820. RISHEL, Joseph J. (org). México: FCE, 2007, pp. 360.

RÉAU, Louis. La coronación de la Virgen. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Arte Cristiana. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamen-to. Barcelona: Edicionel del Serbal, 2008. (Tomo 1, vol. 2). Pp. 182 - 202.

Annunciation to Mary, 1623

One of the most easily recognizable iconographies among popular Marian themes is the Annunciation, by Archangel Gabriel, that Mary had been chosen to become the mother of Christ: here, the Archangel Gabriel appears kneeling on clouds announcing, with his right hand, the coming of the Holy Spirit in the form of a dove. Mary, kneeling, busy reading the “Scriptures” in the intimate setting of a bedroom, makes a gesture of surprise. The symbols associated with the scene of annunciation are: a meditative setting, here a noble canopy bed, the kneeler where Mary prays before the book, the symbol of the knowledge of prophecies, on a rich carpet made with flowers, and the branch of lilies in the archangel’s hand, indicating Mary’s purity.

The setting where Mary received the Annunciation was depicted, until the Renaissance, as a small dwelling in Nazareth. With the development of perspective, Fra Angelico placed Mary underneath the arcade of a monastic setting, as in the Convent of San Marco, in Florence (1437). After that license, the scenes started to take place in palatial settings or even out of doors, as in Leonardo da Vinci (1475).

The composition is dominated by the scene of Annunciation. Three other facts take place at the same time: above, to the right, Saint Joseph’s dream when it was announced that his wife had been chosen to be the mother of Jesus; and, below, two scenes, one with the miracle received and another with the expression of thanksgiving for the intercession of the Virgin and the Child. Joseph’s dream takes place within a fanciful landscape between walls, including a tri-lobed arch on the background and unreal archi-tecture, with a church framed by a tree with a bird. The angel delicately touches the halo of Jesus’ soon-to-be father.

This popular painting is an ex-voto – the loss and retrieval of an animal by an Indian –, as indicated by the inscriptions narrating the miracle in which the Virgin appeared to fulfill the request. The space is delimited by the outline formed by the writing above and the flowers separating it from the left side, where the vision takes place, framed by rolls of clouds. The expression of thanksgiving, blessed by a clergyman, includes the whole family and the presence of the Virgin taken in procession, a scene that takes place at the feet of Mary as depicted right above it.

The inscriptions are as follows: En El ano de 1623 En essa pone nombre N Señora Imacon Sino Rosario Carmen

References

RÉAU, Louis. La coronación de la Virgen. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Arte Cristiana. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamen-to. Barcelona: Edicionel del Serbal, 2008. (Tomo 1, vol. 2). Pp. 182 - 202.

Flight Into Egypt, 18th/19th centuries

The passage of the Flight Into Egypt is narrated only in Saint Matthew’s Gospel: ... an angel appeared to Joseph in a dream and said: Rise, take the Child and his mother, fly to Egypt, and stay there until I tell you. Because Herod will look for the child to kill him. Joseph rose, took the child with his mother, at night, and left to Egypt (Mt 2: 13-14).

This theme – protection to the son –, of widespread popular acceptance, was amply developed by ancient artists, since the Romanic period, in the capitals of cathedrals. Giotto depicted it in a fresco at the Basilica of Saint Francis, in Assisi. This composition of the flight is dynamic, typical of Baroque. The dramatic quality comes from the imminent possibility of death. This passage includes both the first sentence of Evangelist Matthew’s text and the scenes in the following sentence, when Herod promotes the Massacre of the Innocents. This theme is related to another, the future Return from Egypt. All three events – flight, massacre and return – are charged with an emotional, dramatic quality, particularly the Massacre of the Innocents. The apparition of the angel to Joseph in his sleep, in turn, is mystical and illuminated, contrasting with the hurried flight with Mary and the Child in the dark of night.

All of these elements are present in this painting: the scene is viewed from slightly beneath the devotee’s line of vision, forcing the artist to come very close to the objects depicted: Saint Joseph, as the father, embraces the whole scene with his floating costumes and his staff; he looks vigilantly at the mother, standing slightly behind her; Mary is completely absorbed in her son, with a tender gesture in her eyes. With her right hand, she protects the breast that will feed the Child – the narrative relevance of the beast is diluted, both in the narrative and in its pictorial expression, by the dark colors that disappear amidst the clothing.

The landscape on the background is modelled after the old Flemish paintings that influenced the earliest workshops in the town of Cusco. Aerial perspective – the dilution of objects as a resource for creating distance – may be felt, particularly in the fanciful architecture at the furthest plane. The large spot behind the Virgin adds drama to the scene, taking place in the twilight of dawn. The light on the faces befits Baroque grammar, with a single point on the main focus: the expressions of those in flight. The swad-dling of the Child derives from the Renaissance iconography found in the reliefs of the Spedale degli Innocenti – Hospital of the Innocent, in Florence.

References

GOMAR, Rogelio Ruiz. La huida a Egipto. In Revelaciones. Las artes en Améri-ca Latina, 1492 -1820. RISHEL, Joseph J. (org). México: FCE, 2007, pp. 382.

STRATTON-PRUITT, Suzanne L. Journeys to New Worlds. Spanish and Portuguese Colonial Are in the Roberta and Richard Huber Collection. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2013, p. 41.

Coronation of Our Lady, 18th/19th centuries

The scene of the Coronation of the Immaculate Virgin by the Holy Trinity includes the Dominican saints Catherine of Siena and Rose of Lima in prayer. Two small angels hold Mary’s mantle as she ascends into heaven. The mystery of the Holy Trinity is resolved plastically with three similar-looking masculine figures sitting on thrones of glory in heaven, crowning Mary. This convention of depicting the Trinity as one and trine is a Medieval tradition that was banned after the Council of Trent (1563), but tolerated by the clergy in Spanish America.

Both Dominican saints have great affinity. To the left is Catherine of Siena embracing the Crucified, from whom she received the stigmata and the crown of thorns. To the right, Rose of Lima, America’s first saint, shows the Pax with the figure of the Child Jesus, who visited her frequently. On her head, a crown of roses hides the crown of thorns, like that of Catherine of Siena, of whom she was devout.

The pictorial solution for the triad of visions occurs by placing on the terrestrial plane the two praying Dominican saints, Catherine of Siena and Rose of Lima, Mary being elevated into heaven by angels, with the globe at her feet, and, up high, the three figures of God one and trine with human faces, undistinguished by age. The whole composition is flat, using only the resources of overlapping figures. The darker colors at the bottom, in the habits of the saints, create animosity with the intense blue of the mantle, and the white on the Immaculate’s tunic announces the whiteness of divine costumes. This depiction of the Trinity, although banned by the Church, was widespread in Andean popular painting.

References

PELIKAN, Jarolav. A imagem de Jesus ao longo dos séculos. São Paulo: Cosac&Naify, 2000, pp. 87 - 101.

PINILLA, Ramón Mujica. Trinidad trifacial. In Revelaciones. Las artes en Améri-ca Latina, 1492 -1820. RISHEL, Joseph J. (org). México: FCE, 2007, pp. 396.

Saint Joseph with the Child Jesus, 18th/19th centuries

Saint Joseph was born in Bethlehem, but lived in Nazareth. His name in Saint Matthew’s Gospel is Jacob (Mt 1: 16), and in Saint Luke’s, Heli (Lc 3: 23). Saint Matthew names his profession as a carpenter (Mt 13: 55). According to the tradition of the temple, suitors should present themselves to be married. Mary, at 14 years old, was presented, and Joseph, of the house of David, was chosen. A miraculous fact took place: the rod he was carrying blossomed.

He would not flee from divine design when he heard from an angel that his betrothed had become miraculously pregnant – the Archangel Gabriel informs him so that both would be at the service of God. On the trip to Bethlehem, for the census, the Child is born, and after eight days he is presented at the temple for his circumcision and the purification of Mary. Soon afterwards, in another vision, the archangel advises him to fly to Egypt. The iconography of Saint Joseph includes facts from Jesus’ childhood, particularly after the return from Egypt, when scenes take place in the house of Nazareth. Many facts are taken from the apocryphal gospels, including miraculous scenes, such as the angels helping the Child handle

carpentry tools, crafting the symbols of the Passion. In this canvas, the saint appears standing, wearing shoes and a blue tunic with gilded trim-mings on the wrists, collar and hem. The cape is made of red fabric and lining, also with gilded details. His rod had blossomed in the temple, and here it appears with the full vigor of blooming flowers, like the vase on the table. The Child blesses the world and feels safe on his father’s hands.

The composition aims at erudition, with the correct perspective, the proportions between the objects and the characters and the use of brushstrokes on the light and dark sections of Joseph’s drapery. For depth, the table and the Mannerist solution of the friezed fabric are used, with the employment of an angular line on the fabric that falls from the table. Following the teachings of Baroque style, the second plane opens to a landscape; before that, however, a blue curtain suggests the lordly setting where Joseph is found. The resources continue with the placement of a frame, possibly a mirror, and, finally, the landscape in Flemish style. The birds and the detailed shoes can be attributed to the acuteness of obser-vation and the mark of the Cuzco painting workshops.

References

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza e outros. Guia para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018, pp. 180 - 181.

House in Nazareth, 18th/19th centuries

The House of Nazareth or the Holy Family are themes of great human appeal and curiosity, taken from the apocryphal books – those not acknowledged by the Church –, and widely disseminated as catechetical and devotional paintings. These are scenes of family life, exemplary for Christian behavior. Saint Joseph’s trade as a carpenter is prominent, with the Child Jesus helping his father saw a board, from which flowers and stars fall, to be collected in a chalice by an angel carrying a tool – the tongs that will be used to remove the nails from the cross – in his right hand (KLAUCK, 2007, p. 159).

Saint Joseph kneels before the Divine, with a red string tying his tunic and a bow similar to that used in depictions of the Immaculate. Mary, whose belt does not appear, is sitting at the doorsill, embroidering the monogram IHS, Jesus Savior of Men. Next to her, an animal nestles in a basket with threads and fabrics.

The composition attempts at depth, through the use of perspective in the two constructions at the right side of the viewer, with dark walls and roofs of bright red, a shade that spreads across the costumes of the Child, the angels and Mary. On the left side, the wooden boards, the workbench at the center, the position of the Child with the saw, in counterpoint with the board that supports him, show the painter’s effort in applying the resources of perspective to emulate depth. The landscape redeems the artist in the use of aerial perspective by applying, as in Flemish landscapes, shades of dark blue on the tufts of bushes and on the trees at the distant background.

References

KLAUCK, Hans-Josef. Evangelhos apócrifos. São Paulo: Edições Loyola, 2007. p. 159.

RÉAU, Louis. La vida de la Sagrada Familia en el exilio. In: Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1, p. 295-298.

Presentation of the Child Jesus at the temple, 18th/19th centuries

This scene of the presentation of Jesus at the temple shows one of the earliest feasts in Christianity. After 40 days, Mary is purified and the Child is presented at the temple according to Jewish tradition. When the time came for her purification, according to the law of Moses, they took Him to Jerusalem to present Him to the Lord, as written in God’s law: Every male firstborn will be consecrated to the Lord, offering in sacrifice, according to the law of the Lord, a pair of doves or two pigeons (Lc. 2, 22-24).

The father, Joseph, on his knees, offers in sacrifice two pigeons, since they couldn’t afford to offer a lamb. Simeon, an old priest who had been await-ing the coming of the Messiah, hears the call of the Holy Spirit – here, in the form of beams crossing the circular window on the column – and goes to the temple. On the steps and under the throne’s pallium, he rises his eyes to heaven and gives thanks for having been chosen to acknowl-edge the coming of Christ.

The three women on the background watching the paternal figure are Mary, the mother, with her hands folded in prayer for her purification; behind her, Anna, the elderly woman who lived in the temple and also awaited the coming of Jesus; and a woman in prayer with crossed hands. The child holding the candle symbolizes Mary’s walk to her purification. It is also a tradition from a Roman pagan feast that took place during the night, with torches, celebrating the goddess of agriculture, Ceres. The

procession was Christianized in 542 by Justinian I, in the East, and in the 13th century in Portugal. It is variously called Feast of Purification, of the Candles and Our Lady of Light. It takes place in early February.

The composition attempts at depicting a solemn place by including a column, that of the Temple of Solomon, the throne of the high priest in colors associated with Cardinals, bright red at the luminous parts and darkened tones at the shadows, coinciding with the lines of perspective showing depth. The introspective setting of the temple is dark, and the column, brighter, emulating stone, prepares the intense luminosity, indi-cating the path taken. The characters wear tunics and mantles with only a slight movement in the draperies. This resource of flat fabrics makes it easier to apply patterned gilded designs. Each figure receives a different “gilding” arrangement on their clothes, recombining patterns, as in the sgraffito of sculptures.

References

MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria no Brasil. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, pp. 122 – 124.

Our Lady of the Rosary, of la Montera, 18th/19th centuries

Our Lady of the Rosary is a Dominican devotion; paintings of the Virgin with the Rosary were very common in the region of Lake Titicaca under the denomination Nuestra Señora de la Montera, because of the hat. These paintings are richly made, competing with another invocation, Our Lady of Copacabana, whose sanctuary lies on the opposite side of the lake, in Bolivian territory.

This Virgin of the Rosary differs from so many others by the elegance of her costumes. The V-shaped mantle leaves visible her inner clothes, made of the same damask-like fabric, the tunic covering her body. Her thin waist, marked by a large bow, announces a rich bodice ending on a “V”, rhyming with the mantle and the Crescent Moon. The garlands of light pearls obfuscate the dark threads of the Rosary, made visible by the dimension and the movement of the gestures of her hands, particularly Mary’s delicacy as she shows the cross with its red extremities.

The gesture of motherhood is expressed in her slant and her gaze towards the Child. A great halo lined with gems and beams containing stars highlight the figure of the Virgin, who wears an ornamented hat, placed under a baldachin lighted by two lanterns. The embroidered details of the damask-like fabric are coherent with the drapery, insinuating rounded vol-umes. The areas of light and shade on the altar towel and the dark part out of which rises the Crescent Moon reveal that this is a sculpture attached to an altar and covered in rich clothing.

References

DEVOCIÓN mariana: Bolivia, el país de las Vírgenes. Los Tiempos. Available in: https://www.lostiempos.com/oh/actualidad/20180312/devocion-mari-ana-bolivia-pais-virgenes. Access on Jan. 12 2021.

GISBERT, Teresa; MESA, José de. La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María. In: Memorial del I Encuentro Inter-nacional Barroco Andino. La Paz: Viceministerio de Cultura Unión Latina, 2003. p. 21-36.

Our Lady of the Rosary, 18th/19th centuries

The scene proposed in this Virgin of the Rosary is similar to the iconog-raphy of the Virgin of Candelaria. This is a syncretism between both invo-cations, the costumes of the Candelaria and the attribute of the Rosary, according to Dominican tradition, here replacing the candle. The Virgin is positioned on a plinth of curved Baroque lines, merely suggested by shades of red, that will also define the draperies on the sides. The plinth is ornamented with feathers of red and blue, the colors that define also the velvet mantle and the tunic embroidered with flowers, embellished with strings of pearls. The long, dark locks rise out of her crowned head and slide over her shoulders protected by the bluish mantle.

Our Lady of Piety, 18th/19th centuries

The iconography of Our Lady of Piety usually shows Mary’s sixth sorrow, with her dead son on her arms. This iconography was developed in the Middle Ages, in northern Europe. In the Renaissance, its high point was Michelangelo’s sculpture of the Pietà. In the Baroque period, the theme’s dramatic quality was enhanced with the life-size Spanish processional images, carried by brotherhoods across the streets, particularly in Seville, its most important city in the 16th century, considered Spain’s golden city.

This piece seems to be a fragment of a large painting, from which, due to deterioration or transportation, only the main faces of Mary, the Sorrowful, and her dead Son remained. The composition is dominated by the curved lines that rise out of Mary’s blueish mantle, which covers her body and

also protects the prostrated son. An oval apparatus is formed for the two bodies, conjoined as one. Mary leans her head and her veil touches the Son’s face. With her left hand, she searches for his heart, while the right hand supports his lifeless head. His mother’s eyes still bear to watch such an atrocity, while the Savior’s eyes are already closed. Both are mute.

The pictorial treatment is that of an artist instructed in the shading of the Virgin’s rose-colored complexion, which looks placid in spite of all the suffering. The meticulous brushstrokes of brown shades on Christ’s hair and beard confirm the artist’s mastery.

References

RÉAU, Louis. Lamentación sobre Cristo muerto. Iconografía del arte Cris-tiano. Iconografía de la Arte Cristiana. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testa-mento. Barcelona: Edicionel del Serbal, 2008. (Tomo 1, vol. 2). pp. 538 - 542.

Christ before Herod Antipas, 18th/19th centuries

The composition of Christ before Herod Antipas shows Jesus flanked by three soldiers before the king of Galilee, Herod Antipas, who sits on his throne counseled by a priest. In this scene, Pontius Pilates’ order that Christ should be judged by Herod was being enforced. The scene depicts the moment in which Herod is dissatisfied in his curiosity of finding out who was Christ. Upon seeing him, Herod rejoiced, since he had long wished to see him, as he had heard of him and expected to witness some miracle made by him. He asked many questions, but had no answer. Herod despised him before his guards and had him wear a white tunic, sending him back to Pilate (Lc. 23: 9-11).

Herod’s disappointment is materialized in the tearing of his clothes; his curiosity was great, since he had heard, even as a child, that his father had meant to kill Jesus, causing the Massacre of the Innocents and the Flight Into Egypt. Sitting on his throne, with his feet crossed as required in a royal stance, his face is enraged, and he needs an advisor to calm him down, placing both hands on his shoulder. Christ, in his turn, already wearing the white tunic as Herod had commanded, turns his face away from the presence of the curious king, looking towards the outside of the painting. One of the soldiers who escort him urges Christ to answer the questions; another gazes at him defiantly; and the larger one, at the edge of the composition, prepares, with a spear in his hand, to return him to Pilate.

This catechetical painting was meant to teach the Stations of the Passion of Christ and to serve as warning against deeds such as treason, judge-ment and curiosity. With scarce resources of perspective, it features the rounded steps on which the throne is placed, covered by a rich canopy with lambrequins and tassels. The same is true of the capitals of the palace columns, with their Baroque lines. For the Spanish who conquered the Americas, costumes were a symbol of social distinction, as well as the hats, here depicted as Herod’s grotesque crown, the turban on the coun-selor and a soldier and the three soldiers’ armors. This model of armor is similar to the one used by the first Spanish conquerors, thus seen as time-less and perhaps imbued with a certain critique, albeit unconscious. It was a symbol of repression, judgement and power at the time of conquest.

References

RÉAU, Louis. Presentación a Herodes. In: Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1, p. 467-468.

Ecce Homo, 18th/19th centuries

Ecce Homo – Behold the Man – is one of the scenes of the Stations of the Cross, celebrated dramatically since the Medieval period. In the Renaissance, it gained extreme clarity through the painting of Antonello da Messina (1430-1479), among many other artists, and in the Baroque pe-riod, with that of Guido Reni (1575-1642). That of Bartolomé Murillo (1617-1682) is closer to the models followed in Spanish America. In this painting, the model is dramatized by the open red mantle, showing the wounds right after the flagellation. It is an afflictive moment of his condemnation, the moment of humiliation, when Christ is crowned with thorns and re-ceives from his tormentors a cane as the scepter of King of Jews.

Saint Matthew’s Gospel describes it: Crowned with thorns. The soldiers of the governor took Jesus into the Praetorium, and they gathered the whole battalion before him. And, removing his costumes, they threw on him a purple mantle. And, weaving a crown of thorns, they placed it on his head, and in his right hand a cane (Mt 27: 27, 29).

This artificer of popular pious painting concentrated the drama of the scene described by Saint Matthew on the chest of the scourged Christ. The brush-strokes are quick and the dripping blood is expanded, causing a stronger commotion in the believer. The bloodied face expands this feeling, since Christ looks upwards, begging for strength to fulfill the mission to come, his death by crucifixion. The crown of thorns is neutralized by the blue shade

on the background. The gilded haloes leave no doubt that the model was a sculpture, perhaps a piece from the Stations procession.

References

DOMÍNGUEZ, Leonor Ruiz. Museo Colonial Charcas. Sucre: Universidad San Francisco Xavier de Chiquisaca, 2009, pp. 66 - 67.

RÉAU, Louis. Ecce Homo o Cristo apresentado al pueblo. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Arte Cristiana. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Edicionel del Serbal, 2008. (Tomo 1, vol. 2). pp. 478 - 479.

Saint Anthony, 18th/19th centuries

This scene of Saint Anthony with the Child Jesus is the most common in the thaumaturgical tradition – depicting miracles – of this Lisbon-born saint who died in Padua. The composition places the figure at the center in an erect position, beginning with the perpendicular line of the string, starting at the left foot, and ending at the column. In this manner, the artificer creates two areas: a built, opaque area, and an open area, the space of nature. The monastic area, flat and dark, contains the characters with softly modeled monochromatic costumes. Above, the brighter spots are concentrated on the faces and hands. The tonsured haircut defines the mendicant order, and the beard differs from the most common iconography. The application of gilding is parsimonious.

The Child is highlighted by the luminosity achieved through brushstrokes forming yellow rays. Also wearing a dark habit, the Child, with one hand, holds the globe, topped by a cross, and, with the other, blesses the saint, who has just had his wish fulfilled through his prayers: carrying him on his arms. Part of his iconography is completed with the bookstand, holding a book indicating his culture as a Theology scholar teaching in Bologna, Toulouse, Montpellier and Limoges; and his preaching, which earned him the alias of ark of testimo-ny, arsenal of the “Holy Scriptures” – given to him by the pope at an occasion when he preached in Rome.

The two settings are distinct: the area within the architecture, in shades of ochre and brown, denoting closed spaces; and the opposite space, the landscape with the Cerro Rico de Potosí, in shades of blue, indicating air and liberty. This contrast of spaces, one dark and opaque and another luminous and graceful through the brushstrokes of the rich landscape, adds depth. Verticality is broken by a light ochre line, delimiting the land with the three flowers, and another, above, in the volumetry of the red bookstand where the book rests. The three birds express the artificer’s liberty.

References

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Icono-graphic Guides. Paris, Flammarion, 1994, p. 38 – 39.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et al. Antonio de Padua. El Defensor, el in-vencible. In Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018, pp. 41- 43.

Saint Ambrose of Milan, 18th/19th centuries

Saint Ambrose (Treviso, 340 – Milan, 397), Doctor of the Church, became an orphan while still young, and was sent to Rome, where he was soon appointed officer of the Roman Empire. In 372, he was named governor of the Emilia-Liguria province. He appeased the conflict between Catholics and Aryans (who didn’t believe in Trinity) in Milan, where he was ordained a priest and became a bishop. A memorable preacher, he converted the heathens and, with the acknowledgement of Christianity, expelled them from Roman politics. He introduced Ambrosian rites into the liturgy.

His attributes are: a beehive – because, as a child, bees entered his mouth –, Episcopal vestments, miter, crosier, a book and plume for writing. His paintings, where he always appears alongside the other Doctors, Augustine, Gregory the Great and Jerome, are placed at the outset of domes or the extremity of walls, as in the Church of São Francisco in Ouro Preto, in a work by master painter Manuel da Costa Ataíde. His feast is on December 7.

References

LACOSTE, Jean-Yves. Ambrósio de Milão. In Dicionário Crítico de Teolo-gia. São Paulo: Paulinas/Edições Loyola, 2014, pp. 107 – 108.

VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea -vida dos santos. Hilário Franco Júnior (tradutor). São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 355 – 364.

Saint Hyacinth, 18th/19th centuries

A popular painting narrating the miraculous deeds of Saint Hyacinth, a Dominican born in Poland (1185) who studied in Krakow, Prague, Bologna and Paris, and was ordered in Rome by Saint Dominic of Osma. He

brought Christianity to Eastern Europe, founding monasteries in Prague, Moravia and Kiev. He died in 1257, in Krakow, his homeland and the city of which he is patron.

His miracles include healing snake bites, restoring a wheat field damaged by a hailstorm and saving a drowning young man. With the image of the Virgin on his arms, he faced the Tatars when they besieged Kiev, where he was the Prior of a monastery. The miracle occurred when he had to cross River Dniper over the waters, guided by an invisible angel; hence the say-ing "Walking Saint Hyacinth's path". After the miraculous deed, the Virgin appeared and gave him the Child Jesus on his arms.

His iconography presents him wearing the Dominican habit, walking on the waters of River Dniper with the custody in his hand and the sculpture of the Virgin in his arms. This iconography dates from 1594, after a paint-ing commissioned by the Dominicans. Before that, the saint was depicted next to a chapel in Avignon.

Here, the haloed saint is present in two scenes: a black man crosses a lake in a barge (the saving of the young man who was drowning), at the far left, and, on the opposite side, a devotee pleads for a miracle to save a chapel from fire. The saint, wearing a red stole, goes out to help the afflicted with the image of Mary on his left arm and a monstrance with the sacred host in his right hand. The dark-colored rosary – the Dominican devotion – stands out over the white habit.

The composition is descriptive of these facts, and the importance of the saint's apparition is marked by his symbolic size, while the afflicted men and even a horse are small and less important. The landscape on the right side is bleak; here, however, it is a depiction of the River Guayas, in Ec-uador, that he is about to cross, as he did in River Dniper. The mountains below the monstrance add depth, and perhaps refer to the wheat field restored from the torment. The shades of blue mingling with ochre are the only indication that the artificer had any knowledge of ancient paintings.

Today the saint is patron of the large port town of Guayaquil, at the coast of Ecuador. His feast is on August 17. The painting shows him treading on the waters of River Guayas, near an indigenous man on a raft. This painting of ours may be an ex-voto, and the Ecuadorian donor is on his knees near the church in flames, which he tries to save through his prayers, according to the testimonial of collector Jacques Bouliou. The reverse side of the canvas contains a brief description of Saint Hyacinth's life, dated October 28, 2004.

References

RÉAU, Louis. Inés de Roma. in Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008, pp. 137 - 138, tomo 2, vol. 4.

Saint Isidore the Farmer, 18th/19th centuries

Saint Isidore, the Farmer (1082-1130) was a poor farmer who spent his life as a servant in the fields, planting grains. The son of a Mozarab fami-ly – Christians living in lands conquered by the Muslims in the Iberian Peninsula – he lived on the lands at the banks of the river Manzanares, in Madrid. He wedded Mary of the Head and had two children; all three of them were canonized.

This painting depicts the saint dressed as a peasant, but not in his work clothes, rather the ones worn to attend Mass. It describes, therefore, one of the most popular miracles in the farmer's spiritual life. As the story goes, he used to work as a day laborer for the owners of the land, and, in ex-change, his payment was the concession of a plot of land from which he could obtain his sustenance. A very religious man, he used to attend Mass every day, and there were few churches in Madrid. The other laborers complained with the land owner that Isidore would arrive late for his daily work. Vargas, the boss, went one morning to check if this was true. Upon arriving, he didn't see Isidore, but, in his place, an angel was plowing the land with a yoke of oxen.

Here the saint appears erect, as in the sculptures on altars, dominating much of the space of the canvas, while dividing it, creating two landscapes on which the narrative develops. On the right side, the miraculous deed of the angel plowing the field, and, on the left, the waters of river Man-zanares and a building, perhaps the church where he attended Mass or a symbol of the city of Madrid, of which he is patron. Wearing his Sunday clothes, those meant to see God, he carries in his coat pockets a Rosary for devotional prayers and a small basket, since he used to distribute food – grains – to the poor. He holds a farming instrument in his left hand, and, as it touches the ground, it leaves a path of grains. The rolls of clouds at the sides give him the proportions of a giant. There are also vestiges of the teachings of Flemish landscapes on the trees behind the construction. The image of the farmer saint was widespread in Spanish America, particu-larly by the Jesuits in their missions, to demonstrate to the Indians the val-ue of hard work. His sculpture was taken on a litter in processions towards the farming fields, beginning at dawn. Songs and prayers to the protector of farmers set the pace of the walk towards the fields.

References

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza e outros. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018, pp. 167 – 169.

Saint Peter Nolasco, 18th/19th centuries

Saint Peter (Barcelona, 1181-1245) – stone – was born to a merchant fam-ily in the Spanish Mediterranean region. His father's trade allowed him to be in touch with the Muslims that ruled Spain, and to see how Christians were ill-treated. For 15 years, Peter helped rescue the persecuted. In 1218, he had a revelation with the apparition of the Virgin explaining a dream he had had, in which he stopped some loggers from cutting a fruit-lad-en olive tree. In this dream, the olive tree represented the Church, and Peter defends it from its Saracen enemies. With another friend, Raymond of Peñafort, who had had the same dream, he founded the Mercedarian Order, following Augustinian rules.

The new order was acknowledged by King Jaime I of Aragon in Barcelona, and in Rome it was confirmed by Pope Gregory XI, in 1229. Its aim was to save the Christians imprisoned by the Saracens. They created a fund for the salvage, reaching 4 thousand rescued persons. Our Lady of Mercy is the order's protectress, and her iconography is the Virgin with a broad mantle protecting the captured Christians. In Minas Gerais, it includes slaves bound with chains, like the Christians.

This painting, depicting the lactation of Saint Peter Nolasco, differs from usual iconography. Here, the saint is kneeling, with all the attributes of the Passion of Christ: the torch brought by Judas to the Mount of Olives, the ladder, the face imprinted on Veronica's mantle, the spear, the scourge and the cock of the treason of Saint Peter, who had once appeared to him, crucified upside down, as depicted in the painting by Francisco de Zurbarán (1598-1664).

This vision had by the saint refers to his wish of tasting drops of Mary's milk that fell while she was feeding the Child Jesus. His wished is fulfilled as a mortification, since he experienced the sufferings of Christ turned man. The Virgin appears with the Child, who allows a sprinkle of milk to flow from her breast to the pleading saint. The dream in which he stopped the cutting of the olive tree appears on the background, in a bleak landscape of northern Spain. All of these facts are consented by the Holy Spirit in the form of a dove, who brings on its head the triangle of Trinity.

References

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza e outros. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018, pp. 288 – 289.

Asiel (Timor Dei), 18th/19th centuries

This archangel, called Asiel, is depicted as an arquebusier, the fear of God. The rumble of the arquebus recalls the war between celestial hosts and the expulsion of the angels fallen to hell. Widely accepted throughout the re-gion of the Viceroyalty of Peru, particularly in the region of Bolivia near Lake Titicaca and Calamarca, near La Paz. Asiel wears the costumes of 17th-cen-tury Spanish and Flemish militias, worn during the conquest of American lands. Many series of archangels were made in the workshops of Cuzco and in the Bolivian region near Potosí, where the great silver mine was.

Arquebusier angels carry the weapon according to the military exercis-es depicted in engravings. In this case, he holds the weapon over his shoulder with his right hand, while his left hand holds a string of pearls. His legs are in an attitude of repose, and his eyes are fixed on the devotee. The triangular composition rises from the base, with his elegant shoes with bows, and guides the viewer's eyes towards his chest and his small head, ornamented with a broad hat with ostrich feathers. His gestures are wide, with a dignity afforded by the dark background, emphasizing the rich damask-like fabrics of his petticoat and of the broad cape, contrasting with the delicacy of the vaporous, bluish white sleeves and waistcoat.

References

MESA, Teresa Gisbert. Asiel Timor Dei. In Revelaciones. Las artes en Améri-ca Latina, 1492 -1820. Rishel, Joseph J. (org). México, FCE, 2006, p. 428.

Angel of Virtue, 18th/19th centuries

The classifications of celestial hosts include the angels of virtues, who hold power over corporeal nature, operating miracles. They provide the means to perform miraculous deeds. They are always ready to receive divine inspiration and to fearlessly bring it into effect. The Angel of Virtue, in this case, brings to the world the light of faith, of belief, helping men to hold steady and firm in the trust of divine design. According to the "Bible", they belong to the second order in the hierarchy and play a secondary role, helping to execute divine will, performing miracles and breaking barriers. They also control the forces of nature, weather and earthquakes.

The acceptance of angelic figures in the American world was immedi-ate. Great artists crafted works depicting mostly the archangels Gabriel, Raphael and Michael. The angels of virtues have no names other than those of the virtues they represent: faith, hope and charity (theological virtues) and prudence, justice, temperance and fortitude (the four classic cardinal virtues). The iconography of these asexual beings is recognized by the wings, the costumes of flowing drapery, the excess of overlapping, transparent fabric. They always wear boots, as travelling messengers, but these are always elegant and elaborate.

This smiling angel brings from heaven the light of faith. He walks slowly and elegantly, as though performing a dance move. His gestures make his body levitate, as he arrives to fulfill his mission of encouraging faith among men. The slant of his head makes him more graceful, and he smiles to the believ-ers. His multicolored wings have the power of apparition and, at the same time, of the mystery of concealing celestial secrets. His clothes abound with beauty, with rich fabrics materializing the invisible. The cape, the sleeves, the overskirt and the lace match the vivid colors of Baroque. The swollen sleeves with red and white stripes and the folds on the green overtunic dis-play a perfect treatment of light and dark shades. The lace on the skirt and sleeves shows the smooth, chubby flesh. The moving paleness of his face blushed when he noticed he was being watched by humans.

References

LACOSTE, Jean-Yves. Dicionário Crítico de Teologia. São Paulo: Paulinas/Edições Loyola, 2014, pp. 134- 138.

https://www.ecclesia.org.br/biblioteca/miscellaneous/doutrina_bibli-ca_sobre_os_anjos.html

Charles II, as a Child, Defending the Eucharist, 18th century

The iconography of this painting depicting King Charles II (1661-1700), of Spain, is laden with symbolism. The painting's main theme occupies the center of the canvas, with the terrestrial globe topped by a crown and the royal scepter. From the globe rises a column that supports the rich ostensorium, and above is the Holy Spirit in the form of a dove. To the left of the viewer stands the king, still as a child (he was crowned at 4 years old), holding the sword with his right hand; with the left, he leans on the column's Dorian capital, holding the ostensorium with the sacred host. His shoes with bows tread on a rich cushioned carpet, ornamented with flowers. At his feet rests a gold-ornamented lion. A curtain descends from the dark clouds in the sky, and an angel with a scepter ratifies the power emanating from God for the king's rule on earth. Above, at the far left, on the celestial plane, angels play chords to the child king, as he is blessed by Christ sitting on his throne of glories. The ostensorium emits the rays of wisdom and justice, under the gaze of ten little angels protected by the dove of the Holy Spirit.

To the right of the viewer, the left of the king – the side reserved for the damned in the iconography of the Final Judgement – are the Moors, lying on earth, richly dressed, with lace ornaments and extravagant turbans. With troubled eyes, they gaze at the mystery of the Eucharist. The one at the front holds his dagger, even as he faces the threat of the king's sword, the defender of Catholic faith, while the Moor nearer the column tries to dethrone the religious symbol. On the background, the glory of God the Father – here depicted with the same face as Christ – blesses the Spanish King's act of defending the Eucharist, while holding the terrestrial globe, as its creator. The world, with the Spanish posses-sions, lies at the feet of the king. Angels pray and sing in heaven with God the Father. Touching the tip of the Crescent Moon on the Moor's turban, a beast, a dragon, represents the battle won by Michael the Archangel, whose mission is to send the revolting angels, commanded by Lucifer, into eternal doom. When Saint Michael returns, he will judge the fair and the damned in the Final Judgement.

At the center of the composition is the terrestrial globe, with a landscape symbolizing the vast territories to be Christianized, an infinite horizon with mountains and an immense tree – the tree of life or of royal genealo-gy –, and, in heaven, the scepter, brought by the angel near the Son, and the crown made of precious metal, gold, like that used to make the ostensorium. The column, in shades of gray, symbolizing the virtue of fortitude, with its Dorian capital – reserved for the temples of gods and military glories, while the Ionian capital was meant for liberalities –, is a firm base for the symbol of the transubstantiation of the body of Christ into the consecrated host. A color similar to that representing the virtue of fortitude appears on the chest of Charles II's armor and on his satin stockings, as well as the fabric of his puffy sleeves, covered with vaporous, transparent fabric, revealing grayish pleats. The ostensorium lies on a solid double base, with drums, and is unaffected by the ribbons of the Moors, who try to desacralize it. At the circular space, at the place of the conse-crated host, held by the Eucharistic crescent, there is a depiction of the crucifixion of Christ, with Mary and John the Evangelist at the foot of the cross. A small cross tops the ostensorium, with beams emanating from the Sun itself - Christ, of justice.

The composition is planimetric, according to the tradition of the 18th-century Cuzco school, with the inventiveness and liberty of its artifi-cers in the design of fabrics – royal carpets and clothes – and the lace on the Moors' petticoats and the collar of Charles II's costume. The tapestry is designed in a simplified perspective, but with a creative solution of es-tablishing two distinct spaces: the conqueror, the King, in a palatial setting, and the Moors, defeated in the religious struggle, with their feet on the ground, near the rustic. One of the first lessons of Flemish painting is the subdued nature with trees on the background painted with pigments in shades of ochre, rose and blue, like the landscape on the terrestrial globe. The bright colors, the shades of red and the gilding on the ostensorium, the crown, the scepter and part of the lion, are also features of the inven-tiveness of Andean painting.

In terms of the intention of this painting, that is, its iconology, Charles II here represents all the conquests of the Habsburg dynasty, known to have ended with this last monarch. It synthesizes the victories against Moorish invaders in Spanish lands and the victory of religion throughout the kingdom, bringing the mystery of the Eucharist to the whole world and curbing the spread of Protestantism. A double victory, both in terrestrial conquests and in the mission attributed to Spain of indoctrinating the so-called heathen peoples. The King, even from within his palace, without taking part in battle, is victorious because he helped spread Christianity and defend the dogma of the Eucharist. This presence – this ubiquity, since it is to be found at all corners of his possessions – derives from divine power that allows him to rule throughout his kingdom.

Examples of the same theme

El rey de España como defensor de la Eucaristía

Versions of this theme, the Spanish Kingdom defending the dogmas of the Immaculate Conception and the Eucharist, always include a king and representatives of the people to be Christianized – in this case, the Moors. The composition prioritizes the ostensorium on a column, with the royal crown and scepter at the base, over the terrestrial globe. The latter is depicted as a sphere with the equatorial line, without the beau-tiful landscapes that appear at the convex part of the globe and on the background, amidst the costumes. The king is wearing clothes, without the parts of armor that characterize combat. The sword in his right hand points to the Moor, whose gesture searches for the dagger on his waist. With the left hand, he touches the column where the ostensorium is placed. Two angels with feathered helmets guard the monarch's back. To the right, the two Moors are painted with their faces – clearly charac-terized by the large turbans – facing opposite sides, granting movement to the figures on the foreground. The faces placed on the rolls of clouds with a circular motion follow a circular composition line, decreasing in size at the extremities of the beams, and even more so at the lines with curves and countercurves on the ostensorium, reaching the perfect circle of the consecrated host.

This version of Charles II defending the dogma of the Eucharist is simpler than that of the Bouliou Collection, without the refined tapestry, with the horizon at the level of the king's knees. It is a flat painting with no depictions of nature; the terrestrial globe is a sphere with the crown and scepter in front of the marble-like column. It has probably been cut, since the haloes, without angel heads, are cut at the top, where the three figures of the Trinity would have been. Two merciful angels, depicted in half body, pray while looking towards the scene. The ribbons used by the Moors to overturn the ostensorium are also absent.

References

GISBERT, Teresa. Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz; Editorial Gisbert y Cia, p.176.

Charles II, as a Child, and Saint Rose of Lima Defending the Eucharist against the Moors. MFA, exhibit in Montreal

Charles II, the Moors, the Eucharist and Saint Rose of Lima

The symbols used to justify the royalty of Charles II, as a child, are: the lion, representing fortitude and power; the terrestrial globe, represent-ing the rule of possessions throughout the world; the sword, for his conquests; and over the chest of his armor, the collar with the symbol of royalty. The symbols of religion are the defense of the Eucharist, expressed by the ostensorium with the consecrated host, on which a Crucified is printed, and the placement of Saint Rose of Lima, as the column and fortress of faith. A guardian angel with an elm is placed to the right of the monarch, and above the two of them there is an angel with a phylactery commanding the king. On the right side of the viewer, the left side of the king and the saint, the Muslims threaten to downturn the symbol of faith, the Eucharist, with their ribbons and a dagger held high. Above them, the heretics, is Saint Michael, dressed as a warrior about to slay a dragon under his knees. An inscribed ribbon glorifies the defense of faith.

References

JAPÓN, Rafael. La canonización conjunta de Santa Rosa de Lima y San Luis Beltrán; celebrando en Roma la beleza entre América y Europa. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2020. Palestra apresentada no Simpósio Internacional A la luz de Roma: santos y santidad en el barroco ibe-ro-americano, Roma, 17 -20 set 2018.

The Recovery of the Bay of All Saints, by Juan Bautista Mayno (1581-1649)

This painting by Juan Bautista Mayno (1581-1649) was made between 1634 and 1635 for the Gallery of Battles, at the Palace of Buen Retiro, in the outskirts of Madrid. Divided in three planes, the piece shows the wounded in battle being rescued on the first plane; on the second, Dutch soldiers kneeling before the Count of Olivares, showing the presence of King Phillip IV; and, on the third, ships off the coast of Bahia.

King Philip IV, who had bequeathed his war strategies to the Count of Olivares to expel Protestants from Brazilian lands, is depicted in a tapestry fictionally hanging from a rock. The count, who had never been here, appears twice, presenting the winner of the war, Philip IV, and also at his side in the pictorial depiction. The King crushes the allegories of Heresy, Discord and Treason, flanked by the goddess Pallas Athena – the goddess of peace and concord – and, to the left, by the Count of Olivares, wearing an armor and holding a sword in his left hand, while with the right, aided by Pallas Athena, he places the laurels on the head of Philip V. The cartouche above the baldachin says Sed Dextera Tua (Thy Right Hand), in reference to the count, the commander, and to a Biblical phrase from the “Exodus”, the Song of Victory: Thy right hand, O Lord, is become glorious in power; thy right hand, O Lord, hath dashed in pieces the enemy. (15: 6)

The painting within the painting is full of allegories. The king is human and charitable, as represented by the women with children, as well as the one relieving the wounds of a man supported by a youngster. Philip IV is presented as an excellent king, or, according to the words on the emblems, Optimus civilis (Excellent civilian), and is surrounded by the attributes: the crown of laurels, the olive branch, the sword of a hero, the wounded soldiers begging for clemency and the intervention of Pallas Athena. The two characters wearing hats to the left are Castor and Pol-lux, heroes from Greek mythology, the protectors of sailors and fighters. The land of Bahia is represented by the Indians, natives of the land who watch the ships. At the time when it was placed in the Hall of Kingdoms Gallery, the painting Recovery of Bahia was the most complimented, since it presented the figure of the King as a virtuous, kind conqueror, more than the painting by Diego Velázquez (1599-1660), The Surrender of Breda (1635).

References

SEBÁSTIÁN, Santiago. Emblemática e história del arte. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 221 -222.

SOUZA, Jorge Victor e BARBOSA, Sílvia Guimaraes, A recuperação da Ba-hia de Todos os Santos por Juan Bautista Mayno http://afinidadesculturais.blogspot.com/2012/05/recuperacao-da-bahia-de-todos-os-santos.htm

Archangels in Andean painting

The tradition of painting the celestial hosts in the Americas came from Spanish paintings that were widespread in the Viceroyalty of Peru. Arch-angels, according to tradition, aware that Christ was to come as a man, refused to worship Him and were thrown into hell with the fallen angel, Lucifer. According to Pseudo-Dionysius the Areopagite, there are nine or- ders in the hierarchy of angels: seraphim, cherubim, thrones, dominations, powers, principalities, virtues, archangels and angels. The names of the archangels, listed by Amadeo of Portugal in the 16th century, are: Asiel, the fear of God, with the arquebus; Barachiel, the one blessed by God, who rules over lightning and thunder, along with Michael, the chief of celestial hosts who will come in the Final Judgement; Jehudiel; Sealtiel; Gabriel, who announced the birth of Jesus; and Rafael, the guardian angel of trav- elers, depicted in a series of paintings at the Church of Seven Angels, in Palermo, Italy. Their devotion is honored in Rome by the Church of Saint Mary of Angels. The Spanish, present in the Kingdom of Naples, in the Ital- ian Peninsula, worshipped all the angels, not only the three recommended by the Church (Michael, Gabriel and Rafael).

Their iconography – the manner of depicting them with the attributes on their hands – was disseminated through engravings from the Renaissance period, made by the Flemish Hieronymus Wierix, who depicted them in Palermo. The attitudes of military angels were based on the engravings in the book “The Exercise of Arms” (1607), by Jacob de Gheyn. Their cos- tumes correspond to those of Spanish and Flemish 17th-century militias. Their wide acceptance among indigenous peoples is due, according to tradition, to the apocryphal writings of the prophet Henoc, mentioning angels as those who control the stars and celestial phenomena.

The most important series in the Andean region is at the Church of Calamarca, in the outskirts of La Paz. It consists of a series of arquebusier angels, with identifications at their feet; the second series, according to Teresa Gisbert de Mesa (2006), includes angels wearing feminine cos- tumes and the boots of Roman soldiers, as asexual beings in broad capes and garments made of vaporous fabrics. Depictions of other attributes besides flowers are frequent: angels carry wheat – symbol of the Eucha- rist and the virtue of hope – on their hands, or at their feet in the case of arquebusier angels.

References

MESA, Teresa Gisbert. Asiel Timor Dei. In Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492 -1820. Rishel, Joseph J. (org). México, FCE, 2006, pp. 428 - 430.

Saint Anthony, 18th/19th centuries

Saint Anthony, born in Lisbon (1195), is known as the saint of Padua, where he died (1231). He was ordained an Augustinian, and, later, upon hearing of the five martyrs of Morocco, became a Franciscan. He met Saint Francis and directed Franciscan studies in Padua. His known iconography is that of the saint with the Child Jesus in his arms or on a book, as in this piece.

The saint’s figure is stately, erect, with the Child sitting on the book (philosopher). In his left hand, he holds a branch with lilies (chastity). The string on his habit, with five knots, is slightly bended, like the pleats on his dark brown habit. Nature appears at his feet with flowers, and framing the entire picture are tree-like stains, lighter nearer the saint and darker at the right, insinuating depth.

The landscape on the background, with a peak, seems to be a reference to the Cerro de Potosí, Bolivia’s inexhaustible silver mine; it displays the teachings of old Flemish paintings. The inclusion of birds, in an emotion- al manner, points to native innovations, as well as a second artificer who placed the small Child Jesus on the book, in a flawed perspective. The ornamental gilded appliqués, made at a later period, although scarce and subdued, enhance the painting of the saint, who followed to the letter the Franciscan vows of poverty.

Saint Christopher, 18th/19th centuries

Saint Christopher (Canaan, 3rd century – Lycia, Turkey), the giant who carried Christ on his back, holds a prominent place of devotion in Spanish cathedrals as well as in those of Latin-American viceroyalties. Frescoes depicting the giant, measuring 2 or 3 meters, can be found in places of great visibility – in the Cathedral of Seville, it is placed next to the grave of Christopher Columbus, who discovered the Americas.

According to Jacobo de Varazze’s Golden Legend, the reprobate used to serve the King of Cana, who feared Satan. But, since he wished to serve the most powerful king, he then decided to serve Satan. He met some robbers who claimed to be commanded by Satan and followed them. On their way, he saw one of the robbers crossing himself in front of a cross. Christopher then decided to look for the one who had placed it at a crossroads. He found a hermit, who told him that, because of his strength, the best way for him to serve Christ would be to carry people from one bank of the large river to the other.

On one occasion, a boy came, and as he was being carried, his weight started to increase. Upon arriving at the other bank, he told him he seemed to have carried the weight of the whole world. The boy, who was Christ, told him that, from that moment, he would be called Chris- topher, the bearer of Christ. After his baptism, he went preaching in Asia Minor. Condemned by the pagan King Dagón, he resisted the attack of 40 archers and the torture of burns on a metal chair. Before his decapi- tation, he told the king, who had a wound in one eye, to take the blood that would flow from his body, mix it with some earth and spread it on his eye. The miracle occurred, and, free of his blindness, Dagón convert- ed to Christianity and, with him, his entire kingdom.

His iconography is always easily recognized: a giant carrying the Child Jesus on his shoulders across the river. Sometimes he holds a tree trunk as a staff. The sculpture of the saint made by Spanish artist Juan Martínez Montañés (1597), now in the Church of the Savior in Seville, became its model throughout the Iberian world. His feast is celebrated on the 25 of July, especially by drivers.

References

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Icono- graphic Guides. Paris: Flammarion, 1994, pp. 89 – 90.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et alii. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018, pp. 92 – 93.

VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea -vida dos santos. Hilário Franco Júnior (tradutor). São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 571 – 575.

References

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Icono- graphic Guides. Paris: Flammarion, 1994, pp. 291 -292.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et alii. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018, pp. 293 – 295.

FELIPE, Cayetano Gómez. Virgen de la Concepción. In MORALES, Carlos Rodríguez. Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria. San Cristóbal de La Laguna, Caja Canarias, 2009.

GISBERT, Teresa. Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz; Editorial Gisbert y Cia., p.176.

LACOSTE, Jean-Yves. Anjos. In Dicionário Crítico de Teologia. São Paulo: Paulinas/Edições Loyola, 2014, pp. 134 – 138.

MESA, Teresa Gisbert. Asiel Timor Dei. In Revelaciones. Las artes en Améri- ca Latina, 1492 -1820. Rishel, Joseph J. (org). México, FCE, 2006, p. 428.

MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria no Brasil. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, pp. 122 – 124.

MORALES, Carlos Rodríguez. Espejos marianos – retratos y retratistas de la Candelaria. In Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Sñora de Candelaria. San Cristóbal de la Laguna: Caja Canarias, 2009, pp. 30 – 56.

PELIKAN, Jarolav. A imagem de Jesus ao longo dos séculos. São Paulo: Cosac&Naify, 2000, pp. 87 – 101.

PINILLA, Ramón Mujica. Trinidad trifacial. In Revelaciones. Las artes en Améri- ca Latina, 1492 -1820. RISHEL, Joseph J. (org). México: FCE, 2007, pp. 396.

REVEST CORZO, Luis. Madona Sancta Maria del Lledó. Notas trecentistas [1379-1385]. Catellón de la Plana, 1925, pp. 31-39.

SEBÁSTIÁN, Santiago. Emblemática e história del arte. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 221 -222.

SOUZA, Jorge Victor e BARBOSA, Sílvia Guimaraes, A recuperação da Ba- hia de Todos os Santos por Juan Bautista Mayno http://afinidadesculturais.blogspot.com/2012/05/recuperacao-da-bahia-de-todos-os-santos.htm

VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea -vida dos santos. Hilário Franco Júnior (tradutor). São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 813 – 824. es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Lidón. Acessado: 20 set 2021.

Spirit of religiosity

Monasteries for women in the former Viceroyalties of Spain (Mexico), Granada (Colombia), Peru (Ecuador, Peru and Bolivia) and La Plata (Argen- tina, Paraguay, Chile and Uruguay), as well as in the various intendencies of Guatemala, were less abundant than those for men, associated with the missions, evangelization and education. Only in major cities were women allowed to devote themselves to a reclusive or cloistered life. These mon- asteries were usually named after Saint Clare – the Discalced Clares of the First Order of Mendicant Franciscans – or Saint Teresa (1515-1583) – the Discalced Carmelites who follow the Doctor of the Church Saint Teresa of Avila – or, also, Saint Catherine of Siena (1347-1380), of the Dominican Order (Catalinas). Other orders included the Conceptionists, the Augus- tinians, the Capuchins, the Discalced Mercedarians and the Hieronymites, adding up to 105 monasteries by the late 18th century.

Women’s monasteries grew particularly after the Conquest period, in the 17th century, as consequence of the formation of a society whose local values revolved around a wish to affirm the customs of the new land, away from Europe, and particularly as regarded the European, Indigenous, Black and Creole races. Women played an increasingly important role, different from that of the times of Conquest, when their only task was to procre- ate family lineages. In terms of moral and religious conduct, they were subjected to a strict moral order, in which chastity was a supreme value, since noble families married among themselves. In the absence of Spanish women, they would marry maidens from indigenous nobility.

Their means of expressing religiosity went from pious works to uncon- trollable mystic exasperations, and monasteries were the stage for such manifestations. A monastery would necessarily have a benefactor, who would entrust the nuns with the education of his or her daughters. They would also shelter illegitimate daughters, and their forever cloistered lives within those walls made them untouchable in face of worldly attitudes (BONET CORREA, 2001, p. 63-83).

The patronage of a monastery was, above all, a means for social prestige and a pious form of religious practice, or perhaps a means for becoming a religious woman without having to take the vows of poverty, obedience and chastity, a common choice after becoming a widower. With the beatification of Saint Rose of Lima, a creole, and with her veneration, the practice of seclusion became common among women. Even before that, the apparition of the Virgin of Guadalupe in Tepeyac, Mexico was dis- seminated through publications that narrated her apparition to the Indian Juan Diego. Imitations of the life of the Virgin and the life of a creole saint provided animation to secluded, monastic life.

References

BONET CORREA, Antonio. Monasterios iberoamericanos. Madrid: Edi- ciones El Viso, 2001. p. 63-83.

TIRAPELI, Percival. Patrimônio colonial latino-americano. São Paulo: Edições Sesc SP, 2018. p. 238 -245.

Colonial sacred painting in Spanish America - 16th-18th centuries

Sacred painting played a major role in the promotion and maintenance of religious spirit, both among colonizers and all the American peoples to be evangelized. This process gave rise to one of the most import- ant pages in the history of art in the Americas, with the importation of canvases from European workshops, particularly Spanish and Flemish ones, or of published models, through engravings and missals in the spirit of Counter-Reformation, which impregnated the new way of depicting images from the lives of saints, Biblical scenes and, most of all, the figures of the Virgin of Conception and of Christ. Another, perhaps more efficient, means was teaching painting in monastery workshops, when masters and apprentices, together, would create pieces according to the models of engravings applied to grisaille sketches on the walls – monochromatic paintings in shades of gray, black and white – and, then, on oil canvases, disseminating throughout the Americas a new way of ornamenting altars, the corridors of convents, the columns of churches and the most reclusive cells in women’s monasteries.

Later, this vast production was studied, resulting in the classification of schools according to various geographic – Andean or Pampas – or polit- ical regions, such as the Viceroyalties of New Spain (Mexico), Peru or the audiences of Charcas or Quito, encompassing also religious ones, such as the misiones. But these areas of influence, from the greatest to the small- est, included more or less well-known schools, such as those of Mexico, Cuzco, Potosí, La Paz, Quito as well as the misiones. These denominations are also helpful in the study of architecture and sculpture, including all kinds of sacred furniture as well as silver and goldsmithery.

Each in its own time, wealth, prestige and materiality, they developed upon the established models, eventually reaching autonomy due to their distance from the cultural hubs of the time, an isolation imposed by geographical conditions and easy access to materials, creating a new artistic expression founded on the amalgamation of European and American cultures. Studies on this topic were some of the most heated throughout the 20th century, in their search for concepts and understandings, adopting perspectives that were either more Eurocentric or more Americanist, coining terms such as Andean Baroque, Mexican Ultra-Baroque, Mestizo, Amerindian and Mission- ary, as well as schools of Spanish or Flemish tradition.

Painting in the Viceroyalty of Peru – 17th/18th centuries

The language of fine-art painting brought to the Americas was the Man- nerist style of the Italian, Flemish and Spanish schools, at a time when masters and disciples used to travel all over Europe. This international trend of painting in the style of Raphael or of the Flemish painters created, in Spain, a diversity that also appeared in American lands, in religious or court painting, aiming at different audiences, from the center to the farthest periphery. What was done in Spain, therefore, had to be adapted, in the Americas, to a different society, of unequal social strata and diverse cultures that would receive the messages conveyed by this pictorial language. Thus, cultured or scholarly forms coexisted with simplifications, often labeled vulgarisms.

The first Jesuit artist to paint here was Brother Bernardo Bitti (1548-1610), who left his religious messages in the Jesuit churches of Lima (1575- 1600), Juli (1586), Sucre (1593) and Arequipa (1603). His paintings preserve the freshness of Mannerist coloring, with broad, crumpled draperies on depictions of the Virgin; he worked for the Churches of Gesù and Chiesa Nuova, both in Rome. The second painter to venture in the Indies was the Italian Matteo Pérez da Leccio (1547-1607), who, after painting in Italy, went to Seville and decided to follow the restless Jesuits, arriving in Peru in 1590. He became the Viceroy’s painter, and not much is left of his work. While the first two were associated with the Jesuits, Angelino Medoro (1557-1633), also Italian, worked for the Dominicans, Augustinians and Franciscans in various towns, such as Tunga and Santa Fé de Bogotá, comprising the base for the teaching of painting that would later be known as the Cuzco School.

In the Audience of Quito, the artist in charge of the foundation of the Qui-to School was the Franciscan Friar Jodoco Ryché, known as San Andrés and followed by the friar Pedro Gocial, who continued teaching among local painters. Notable among these was the Indian Andrés Sánchez Gallque, who, in 1588, with other indigenous artists and Friar Pedro Bedón, founded the Confraternity of Our Lady of the Rosary, emphasizing the depiction of human figures against neutral backgrounds. Some of these pieces have acknowledged authors, but most of them were made in work-shops, which makes it difficult to attribute authorship, forcing us to rely on the interpretation of iconographies, supports, pigments and lacquer to form groups of works to be studied, since the Quito School is compre-hensive in the ornamentation of temples, including other techniques such as goldsmithery, carving and carpentry. Sculpture was one of the most noteworthy, due to the Sevillian dramatic realism followed by its sculptors.

The 17th century was dominated by the Baroque naturalism of Milanese painter Caravaggio (Michelangelo Merisi, 1571-1610), with the presence of Ruiz de Sarabia and the importation of works by Vicente Carducho to the Cathedral of Lima. The School of Lima was boosted by the presence of Sevillian painter Leonardo Jaramillo (working between 1619 and 1647), who painted in the Franciscan cloister. Soon the Franciscans of Cuzco would call Lázaro Pardo de Lagos (working between 1630 and 1669) to paint naturalist faces in scenes of the martyrdom of missionaries in Japan (1630), in the Recoleta.

The systematic arrival of books illustrated with models to be followed by artists, edited in Antwerp by Christophe Plantin, containing engravings by Martin Vos and the brothers Wierix and Galle, as well as works by the Flemish Peter Paul Rubens (1577-1610), brought them into the circle of Spanish courts as well as the incipient settings of the Andean and Mexican artistic worlds. Also in Lima, four artists worked for the Franciscans: Diego de Aguilera, Francisco Escobar, Pedro Fernández de Noriega and Andrés de Liévana. The latter distorted European naturalist models, creating a hybrid language with a distinct plastic expression.

Works by the Spaniard Francisco de Zurbarán (1598-1664) and the Sevil-ians Bartolomé Esteban Murillo (1617-1681) and Valdés Leal (1622-1690), also brought to the capital, differed from black-and-white engravings by their coloring and tenebrism, bringing a new vision to local artists (BURKE, 2007, p. 71-85).

Cuzco School

Cuzco, the former capital of the Inca Empire, became a cultural hub under Spanish rule, with major religious constructions that required paintings for the monasteries, churches and chapels of the misiones. Still in that century, the first known indigenous chronicler was the self-taught Felipe Huamán Poma de Ayala (1545-1620), who painted scenes in the life of Colonial Peru of the time, protesting against the indigenous people's miserable living conditions.

Indigenous artists of the 17th century include, in painting, Diego Quispe Tito Inca (1611-1681) and, in sculpture, Marcos Quispe, Juan Cusiual-lpa and Tomás Tairu Túpac, all of them working in the settlement of San Sebastián, in the outskirts of Cuzco, under the patronage of the Bishop Manuel de Mollinedo y Angulo (who was bishop from 1673 to 1699). The religious man also welcomed, in his artistic circle, Juan Espinoza de los Monteros (working between 1638 and 1669) and Basilio de Santa Cruz (working between 1661 and 1690), both influenced by the Baroque of Peter Paul Rubens, whose engravings were brought by the bishop himself, as well as Spanish paintings, such as those of Murilo. Their works may be found in the Cathedral of Cuzco, and soon influenced Juan Zapata Inca, who did not hesitate in modifying their language to fit American needs (STASTNY, 1997).

In spite of the European models brought by the patron bishop, Diego Quispe Tito may be considered an innovator, whose inventiveness was followed by the Cuzco School. Interpreting an engraving by Rubens Vos-terman, Return from Egypt, the Inca painter gave priority to the landscape, and the sacred figures were left in a secondary position underneath in-tense vegetation. He expanded the Flemish landscape on the background, with rows of houses and lakes with swans. This left the path open for the Cuzco School, full of fantasy, iconographic invention, fables, inventive architecture and uncommitted perspective, pointing to formal innovation. His taste for bright colors, angels among flowers, as well as the mixture of Flemish and fanciful landscapes, soon became popular, and was solidified by his disciple, Juan Zapata Inca, who created a link between 17th-century painting, still authorial, and that of the following century, anonymous.

The Cuzco school, as noted by Francisco Stastny, is also the consequence of a social stance towards the restoration of Inca customs, such as the poetry and the clothing, so clearly expressed in the paintings of Cuzco processions. Many of these pieces disappeared after the defeat of Túpac Amaru II (1781). The renovation is followed by philosophical debates between Cuzco's two universities, the Jesuit, Santo Ignacio de Loyola, and that of San Antonio Abad. New themes formed the complexity of the

search for the formation of a society that had been conquered only two centuries ago: the Curacas, how would they survive? This is the case of the enigmatic painting Marriage of M. de Loyola to an Inca Princess, at the Church of the Company of Jesus in Cuzco.

Iconographically, scenes such as that of Christ at the river Cedron were in-terpersed with those of the Passion; the defense of the Eucharist; fanciful perspective and architecture; arquebusier angels were some of the most popular, along with rose garlands around the images of protector saints, thus beginning a veritable spiritual horticulture. Popularization brought a deformation of the sanctified figures, seen more as pious images with their clothing designed in planes.

Two artists are notable: Marco Zapata and Cipriano Gutiérrez (working from 1762 to 1775), whose pieces traveled from Lima to Trujillo and from Santiago to La Plata. The Franciscan Convent of the capital of Chile received the most complete collection on the life of Saint Francis, with 54 canvases measuring approximately 2 by 3 meters, 35 of which were com-pleted in 1668, and whose last block, including The Burial, from 1684, is signed by Juan Zapata Inca (GUARDA, 2002, p. 25). From the same period are six of the works in the Mercedarian Convent in Cuzco depicting the life of Saint Peter Nolasco, the rest of which is attributed to Basilio de Santa Cruz, according to José de Mesa and Teresa Gisbert.

The Potosí School in the Audience of Charcas

The Potosí School of Painting, far from the major centers, at the Bolivian Plateau, developed at first like the former ones, based upon European Renaissance and Mannerist models brought by migrant artists, like that of Cuzco in the 16th century. The Italians include Betti, Medoro, José Pastorelo and Benito Genovés; Viren Nury and Diego de la Puente, both Flemish; the German Martin Schimidt; and the Castillians López de Castro, Martín de Oviedo and Gaspar de la Cueva. This vast production is known as the first stage, lasting throughout 16th century.

In the second stage, from 1630 to 1700, according to Pedro Querejazu (1997, p. 152), the Flemish influence of rich colors continues, incremented by the importation of original paintings from the Rubens workshop, to serve as models. The Tenebrism typical of Spanish painting arrived with works by Zurbarán and engravings by Diego Ribera.

The fortunes in silver extracted from the mines of Cerro de Potosi attracted all sorts of artists, craftsmen who worked intensely for an impressive number of religious constructions, such as churches of religious orders, women's monasteries and indigenous churches, which multiplied not only in Potosí, but throughout the silver circuit in La Plata (Sucre), La Paz and across the region of Lake Titicaca, reaching Juli and Pomata. Later, the sculptural models of the Virgins of Copacabana, Pomata and Sabaya, Cristo de los Temblores and arquebusier angels entered their pictorial repertoire, in which landscapes were not given prominence, emphasizing plain back-grounds, including gilded ones. Indigenous artists include Tito Yupanqui and Acosta Túpac Inca, from Copacabana; Leonardo Flores, from La Paz; Luis Niño, from Potosi; and, from the region of Cochabamba, with his vast work, Melchor Pérez Holguín, belonging to the second stage of Baroque.

The same author calls the third stage "Mestizo Baroque", encompassing the entire 18th century. It is possible to proclaim an American art, mingled with European and Peninsular art, including new, Pre-Hispanic values, pointing to the Convent of San Francisco as proof of that competence (MESA, 2007, p. 442-445). With well-structured workshops, each region started to develop its own specific style, so that it is now possible to identify schools in La Paz and in the towns surrounding Lake Titicaca, also known as Collao School; as well as those of Charcas and Potosí.

GENERAL REFERENCES ON ANDEAN PAINTINGS

BONET CORREA, Antonio. Monasterios iberoamericanos. España: Iber-drola, 2001.

BURKE, Marcus. La Virgen de la Inmaculada Concepción. In: RISHEL, Joseph J. (org.). Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2006.

CUADRO, Fernando Noreno. Apoteosis, tesis y privilegios del Carmelo. In: Iconografía y arte carmelitanos. Madrid: Turner Libros, 1991.

DOMÍNGUEZ, Leonor Ruiz. Museo Colonial Charcas. Sucre: Universidad San Francisco Xavier de Chiquisaca, 2009.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Icono-graphic Guides. Paris: Flammarion, 1994.

ESCUADERO, Lorenzo de la Plaza et alii. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018.

FELIPE, Cayetano Gómez. Virgen de la Concepción. In: MORALES, Carlos

Rodriguez. Vestida de sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria. San Cristóbal de La Laguna: Caja Canarias, 2009.

GUARDA, Gabriel. Barroco hispanoamericano en Chile. Vida de San Francisco de Asís pintada en el siglo XVII para el Convento Franciscano de Santiago. Madrid: Museo de América, 2002.

GISBERT, Teresa. Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz: Editorial Gisbert y Cia., 2008.

GISBERT, Teresa; MESA, José de. La Virgen María en Bolivia. La dialéctica bar-roca em la representación de María. In: Memorial del I Encuentro Internacion-al Barroco Andino. La Paz: Viceministerio de Cultura Unión Latina, 2003.

JAPÓN, Rafael. La canonización conjunta de Santa Rosa de Lima y San Luis Beltrán; celebrando en Roma la belleza entre América y Euro-pa. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2020. Palestra apresentada no Simposio Internacional A la luz de Roma: santos y santidad en el barroco iberoamericano, Roma, 17-20 set. 2018.

KELEMEN, Pál. Unknown painters. In: Baroque and Rococo in Latin Ameri-ca. New York: Dover Publications, 1967.

KLAUCK, Hans-Josef. Evangelhos apócrifos. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

LACOSTE, Jean-Yves. Dicionário crítico de teologia. São Paulo: Paulinas: Loyola, 2014.

LIDDO, Isabela di. Il culto di Santa Rosa da Lima nei dipinti tra sei settecen-to in Italia Meredionale. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2020. Palestra apresentada no Simposio Internacional A la luz de Roma: santos y santidad en el barroco iberoamericano, Roma, 17-20 set. 2018.

LOURENÇO, João Carlos. Imaculada Conceição. In: A pintura cuzquenha na Coleção Ivani-Jorge Yunes. São Paulo: Ibpé Gráfica, 2009.

MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria no Brasil. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

MESA, Teresa Gisbert. Asiel Timor Dei. In: RISHEL, Joseph J. (org.). Revela-ciones. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2006.

MORALES, Carlos Rodríguez. Espejos marianos – retratos y retratistas de la Candelaria. In: Vestida de sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria. San Cristóbal de la Laguna: Caja Canarias, 2009.

PINILLA, Ramón Mujica. Trinidad trifacial. In: RISHEL, Joseph J. (org.). Rev-elaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2006.

QUEREAZU, Pedro. La pintura y la escultura de la Escuela Cuzqueña. In: GUTIÉRREZ, Ramón (org.). Historia del arte iberoamericano. Madrid: Lunwerg Editores, 2000.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano. Introducción general. Barcelo-na: Ediciones del Serbal, 2008.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 1, t. 1.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 1, 2 e 3, t. 1, 2 e 3.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. v. 2, t. 1.

SEBASTIÁN, Santiago. Emblemática e historia del arte. Madrid: Cátedra, 1995.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI, Luigi. Um santo para cada dia. São Paulo: Paulus Editora, 1983.

STASTNY, Francisco. Sintomas medievais no barroco americano. In: ÁVILA, Affonso (org.). Barroco – teoria e análise. Belo Horizonte: Rona Editora, 1997.

STRATTON-PRUITT, Suzanne L. Origins of the painting in colonial Peru and Bolivia. In: Journeys to new worlds. Philadelphia: Philadelphia Muse-um of Art, 2013.

TIRAPELI, Percival. Patrimônio colonial latino-americano. Urbanismo, arquitetura, arte sacra. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

TIRAPELI, Percival. Arte dos jesuítas na Ibero-América. Arquitetura, escul-tura e pintura. São Paulo: Edições Loyola, 2021.

VARAZZE, Jacopo. Legenda áurea – vidas de santos. Tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WUFFARDEN, Luis Eduardo. Nuestra Señora del Rosario de Pomata. In: RISHEL, Joseph J. (org.). Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820. México: FCE, 2006.

Digital consultation

CARLOS II de Espanha. In: WIKIPEDIA. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_II_de_Espanha. Acesso em: 1 fev. 2021.

CORZO, Luis Revest. A la Santísima Virgem del Lidón – 1946. Disponível em: http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/3191/Festivi-dades1946_mayo.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 1 fev. 2021.

CRUZ TERRA SANTA. História de Santa Filomena. Disponível em: https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-santa-filomena/81/102/.

DECLARAN a la “Virgen de Cocharcas” como Patrona de la Región Junín. In: El Peruano. Disponível em: https://busquedas.elperuano.pe/normasle-gales/declaran-a-la-virgen-de-cocharcas-como-patrona-de-la-regio-or-denanza-no-235-grjcr-1402074-1/. Acesso em: 8 fev. 2021.

DOUTRINA bíblica sobre os anjos. In: ECCLESIA. Disponível em: https://www.ecclesia.org.br/biblioteca/miscellaneous/doutrina_biblica_sobre_os_anjos.html. Acesso em: 2 fev. 2021.

ENCINAS, Paula Muñoz. Devoción mariana: Bolivia, el país de las Vir-genes. Los Tiempos. Disponível em: https://www.lostiempos.com/oh/actualidad/20180312/devocion-mariana-bolivia-pais-virgenes. Acesso em: 12 jan. 2021.

GAVILÁN, Alonso Ramos. Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco. Disponível em: http://www.academiadelalengua-bo.org/IMG/pdf/ra-mos_gavilan-historia_del_santuario_de_nuestra_senora_de_copacabana.pdf. Acesso em: 8 fev. 2021.

PLAN de Salvaguardia de la Fiesta de la Mamacha Carmen de Paucartam-bo, Cusco, Peru. Crespial-Unesco. Publicado em: 9 jul. 2017. Disponível em: https://issuu.com/sissyjunek/docs/crespial_plan_de_salvaguarda_paucar. Acesso em: 26 jan. 2021.

SOUZA, Jorge Victor; BARBOSA, Sílvia Guimaraes. A recuperação da Bahia de Todos os Santos por Juan Bautista Mayno. Disponível em: http://afinidadesculturais.blogspot.com/2012/05/recuperacao-da-bahia-de-to-dos-os-santos.htm.

VIRGEN de Lidón. In: WIKIPEDIA. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Lid%C3%B3n.

NORTHEAST BRAZIL

Baroque image-making from Bahia

The oldest sculptures from the Bahia school of sacred art are those made in the workshops of Benedictine monks, in the early 17th century, by Friar Agostinho da Piedade. The workshops of Jesuit colleges, present in what was then the capital of the Colony, Salvador, produced unidentified sculp-tures, now rare. The Franciscans and Carmelites also had their workshops, where pieces were made according to their teachings in terms of iconog-raphy, attributes and assigned places within churches and chapels. In the 18th century, studios or workshops were created for the manufacture of saints, commissioned from places throughout the coast of Brazil. Thus, the school of Bahia became the most extensive image-making school, with a great number of painters.

The intense saint-making activity led these artisans to adopt methods of serial production, particularly for small and medium-sized images. Crafted under repetitive formulae and solutions, they lost their expressiveness and technical refinement. Workshops kept up the pace of production to supply the domestic market throughout the 18th century and into the next, meeting wide acceptance.

Images from Bahia are characterized by the scholarly features of the cos-tumes, with their floating draperies and refined gestures and attitudes. The gilding is an attraction in its own right, with the technique of sgraffito – thin gilded lines –, although, when applied to smoother surfaces, paintings of broad flowers were made with brushes. Gilding – the application of very thin sheets of gold – valorizes the piece in the eyes of the faithful. The technique of puncturing, or hammered gilding – with small marks upon the gilding – makes the surfaces richer, as do the paddings (reliefs) at the hems of tunics and mantles. Precious gems, such as rubies – more common in Spain –, embedded to represent the blood of Christ, were not uncommon.

Brush paintings on the draperies depict bouquets or branches of flowers, featuring great and colorful floral ornaments with roses at the center.

Painted areas containing gildings, to make them more visible, were called gold reserves. Gilding was not applied to the back of pieces, since it wouldn’t be visible.

References

FAUSTO, Cláudia Maria Guainais Aguiar. Padrões, cromatismo e doura-mentos na escultura sacra católica baiana nos séculos XVIII e XIX. Salva-dor. 100 p. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). – Universidade Federal da Bahia., Salvador, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9818/1/dissertacaoclaudiamariaaguiarfaustopt%201.pdf. Acesso em: 27 nov. 2020.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: Arte barroca. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 60-65.

RIBEIRO, Osvaldo Gouveia. Imaginária. JORDAN, Katia Fraga (org.). In: Bahia: tesouros da fé. Barcelona: Bustamante Editores, 2000. p. 182-185.

Saint Gonzalo of Amarante

The iconography of Saint Gonzalo here is that of a pilgrim, with the staff in his right hand, wearing the Dominican habit – a white cassock and a black hooded cape – and holding a book in his left hand. His attributes are related to his miracles, such as the construction of the bridge over river Tamega and, in popular devotion, a guitar, referring to the dance performed to the saint in his role as matchmaker.

He has been worshipped since 1551, and was beatified in 1671 by Pope Clement X. His small hermitage was replaced by a grand convent that became a pilgrimage site. In Brazil, he is patron of many towns in various states, and is also celebrated in popular feasts, such as the dance – cho-reographed in circles – of women of marriageable age, the horse-riding – since he is patron of journeymen, muleteers and wanderers – and the congada of Saint Gonzalo, a celebration that includes Saint Benedict and Our Lady of the Rosary.

Saint Gonzalo of Amarante (Arriconha, 1187 – Amarante, Portugal, 1262) studied ecclesiastic disciplines in Braga, where he was ordained a priest, and became a vicar in the Church of São Paio de Vizela. He went on pilgrimage to Rome, wishing to visit the graves of Saint Peter and Saint Paul, and, in Jerusalem, the holy places. After 14 years of pilgrimage, he returned to his parishioners. In his absence, his nephew, who had been appointed to fulfill religious roles in his place during his long pilgrimage, forged documents and brought them to the bishop saying Gonzalo had died. Disappointed, he retired to a hermitage at the banks of the river Tamega, as a penitent. After his Lent fasting, the Virgin appeared to him and told him to join the Order of Preachers, the Dominicans. With anoth-er priest, he returned to Amarante, where he became a vicar again until his death. His charity works included the construction of a bridge over the river Tamega, resulting from his work as mendicant for alms. Once again, the Virgin appeared to him, revealing the day of his death, so he could receive all the sacraments.

References

MAIA, Thereza; TOM. 270 anos da cavalaria de São Gonçalo (1726-1996). In: Cadernos de cultura do vale do Paraíba: Festas populares. 1996.

PELEGRINI FILHO, Américo. Antologia do folclore brasileiro. São Paulo: IDART/Universidade da Paraíba, 1982.

PELEGRINI FILHO, Américo. Folclore paulista. Calendário e documentário. São Paulo: Ed. Cortez/Secretaria do Estado de São Paulo, 1985

Saint Cosmas and Saint Damian, 18th century, Bahia (Brazil), Sculpture in polychromed wood

These small sculptures of Saint Cosmas and Saint Damian show the twin brothers wearing Eastern costumes, with outstretched arms, but without their attributes, the medical instruments. They wear tall boots, pants, capes and turbans. The gilded, damask-like fabric grant them dignity, confirmed by their miraculous deeds of healing. There is a dispropor-tion between the excessively large base and the two small figures. The rigid frontal positions denounce the artisan’s difficulty in supplanting the material – wood – used for his expression. However, a relevant fact must be noted, namely, the displacement of this Catholic religious invocation to Afro-Brazilian religions, in which they are worshipped as Ibêjis, spirits associated with children and childhood. This might explain their reduced size and the lack of proportion with the staggered base. The polychrome has been damaged by repainting as well as wear and tear. The shades of red are part of the preparation for gilding.

The twin brothers Cosmas and Damian (Arabia, 3rd century – Cilicia, Turkey), both Christians, studied Medicine in Syria and devoted them-selves to healing, charging nothing from their patients. While healing,

they would preach the good news of Christianity. With the persecution of Christians by Emperor Diocletian, they were martyrizd. Refusing to worship pagan gods, they were condemned to flogging, and then thrown into the sea with chains. An angel saved them. Accused of witchcraft, they were taken to a bonfire. Instead of killing them, the fire turned against their executioners. Lysias, the governor, ordered their decapitation. The sword used for this deed is preserved in the Cathedral of Essen, Germany.

Their iconography is easily recognized, since they always appear to-gether with similar costumes, and a few surgical instruments – box of ointments, a glass case, a lancet, a spatula or a urinal – in one hand, and the sword or palm of martyrs in the other. On their heads, doctors’ caps, like those on the sculptures at Recife’s Golden Chapel, complete their rich costumes. They may appear alongside the Virgin and the Child, as well as the invocation of a sacristan from a church in Rome who pleaded for his leg with gangrene – and, in an apparition, they transplanted on him the leg of a black man who had just died. Their religious feast takes place on September 26. In Afro-Brazilian religious syncretism, they are known as Ibêjis, celebrated on the following day, the 27, when treats are distributed to children.

References

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et al. Guia para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 90-91.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. Bar-celona: Ediciones del Serbal, 1998. (Tomo 2, vol. 3). p. 339-345.

VARAZZE, Jacopo. Legenda áurea – vida dos santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 794-797.

Baroque image-making in Pernambuco

Image-making from the Pernambuco school of sacred art extrapolates the state’s current territory, encompassing the neighboring states of Alagoas and Paraíba, annexed during the Colonial period. According to Myriam Ribeiro (2000, p. 71), images from Pernambuco – made of wood or ter-racotta – are characterized by the strong appearance of the bodies, that appear covered with broad costumes, such as mantles, that expand to the sides, but in different directions, creating a counterpoint. The polychrome is comparable to that of the image-making schools of Bahia and Minas Gerais. The gilding was often complete, covering the entire piece, to be later worked with the sgraffito technique – the removal of tempera paint with a sharp instrument, forming lines and designs with floral motifs, as in the case of the sculpture of Saint Francis Borgia in the Pernambuco Muse-um of Sacred Art (Maspe), or of Saint Cecilia (2017, p. 36 and 72). In other cases, the sgraffito, also known as endless paths, consisted of geometric designs. Paintings shows great technical skill, with vibrant colors matching broad, intensely bright gilded areas.

Still according to Myriam Ribeiro, physiognomies differ between the vari-ous towns, such as Goiana, with images featuring broad faces and double chins, or its Madonnas; and Olinda, where the faces are softer, delicate, even naive. In the capital, Recife, since the artists had had the chance to observe models brought from Portugal, the features are more varied. The image of Saint Anne the Master from the Church of Nossa Senhora da Conceição dos Militares, now part of the Maspe collection (2017, p. 73), features an expanded volume due to the mantle in contrary motion at the sides, as well as gilding over the entire piece, with sgraffito forming floral designs and an aged countenance. An elderly woman, according to ico-nography, the bone structure of her face is emphasized, with prominent cheekbones, a well-defined chin, thin lips, straight nose, wide eyebrows and deep eyes.

Some of the most prominent artists are: João Pereira Torres, a sculptor working from 1692 to 1768, making images and adjusting altars for the Franciscan and Carmelite Orders as well as their respective third orders; Manoel de Jesus Pinto, a painter, gilder and carver, a brother in the Broth-erhood of Nossa Senhora do Terço in 1785 who professed in the Third Order of Carmel in 1788, having created pieces for the Mother Church of Santo Antônio and provided services for the Brotherhood of the Holy Sacrament and the Church of São Pedro dos Clérigos; and Manoel da Silva Amorim, a sculptor, born in Recife in 1780, of whose sculptures there were records by 1826, including the images of the Stations Procession, such as the Solitude and the Good Lord Jesus. He professed in the Carmelite Third Order in 1853, at 60 years of age, and his contracts with priests, brother-hoods and third orders were for the creation of images of Crucified Christs and saints of various invocations (ACIOLI, 2008).

References

ACIOLI, Vera Lúcia Costa. A identidade da Beleza: dicionário dos artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.

MENEZES, José Luiz Mota. O barroco no país do açúcar. In: _____. Brasil barroco entre o céu e a terra. Paris: União Latina, 1999/2000. p. 85-94.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: _____. Arte barroca. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.p. 72-73.

PEREIRA, Frei Rinaldo et al. Museu de Arte Sacra de Pernambuco. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2017.

Saint Anne the Master

This wooden sculpture of Saint Anne the Master was carved in two blocks, the smaller for the Girl Mary, who leans towards the “Book of Doctrine”. Every gesture in the piece leads the viewer’s attention to the mother’s and daughter’s attentive eyes towards the book. Saint Anne looks matronly, sitting on a chair with a high backrest – an attachment –, created with indentations forming curves and countercurves, almost flat, and with S-shaped legs. The mother’s figure rises from the curved pedestal onto which the pleats of the tunic fall, showing only one foot, at the center of the composition; at the left side, the pleats of the mantle descend in diag-onal lines towards the saint’s wrist, covered by the tunic’s long sleeve. Her head is that of a grown, aged woman, contrasting in proportion with the much smaller head of her daughter. The long hair frames the slanted face, with eyes turned towards the written words – here, a musical score.

The Girl Mary is attached to the pedestal, since she was sculpted from a separate block, and establishes an expressive dialogue with the attribute of the book, through her gestures and her admiring attention. Her face is small and framed by the hair done similarly to that of Saint Anne. The maternal embrace joins both women in this moment of concentration for the intellection of the doctrines in the “Old Testament”.

Saint Vincent Ferrer

The Dominican preacher Saint Vincent Ferrer (Valencia, Spain, 1350 – Vannes, France, 1419) was active in politics as a man of letters, and even more so in religion. In politics, he interfered in the Kingdom of Aragon; in religion, he played an active role for the end of the Western Schism, when there was a pope in Avignon and another in Rome.

This sculpture of Saint Vincent Ferrer is carved from a single block of wood, and polychromed. On a polygonal base, the costumes of the Dominican saint fall heavily over the body, expanded by the mantle raised by his right arm – the arm that should hold a cross, as symbol of his wanderings converting the infidels. On his left side he carries a book, alluding to his gift as a preacher and orator. The Dominican habit, a white tunic and black cape, is inverted here, with a light blue tunic and a scapular in black and gold, similar to the cape. The wings allude to a quote from a Pope, who compared the saint to an an-gel. The polychrome is vivid, with gildings enriched by paintings and puncture marks, to the taste of scholarly sculptures in the state of Pernambuco.

References

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et alii. Guia para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 332-335.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. v. 5, t. 2. p. 328-331.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI Luigi. Um santo para cada dia. São Pau-lo: Paulus Editora, 1983. p. 106.

Sacred image-makint in Maranhão

Sacred image-making in Maranhão, according to the publication “Olhos da Alma – Escola Maranhense de Imaginária” (BOGÉA; BRITO; RIBEIRO, 2002), was marked by the presence of the Company of Jesus, which, through its workshops, was self-sufficient in the supply of images for their churches, chapels, colleges and seminaries. Exchange with Belém do Pará enabled the circulation of wood as raw material. Multipliers of images, those who had acquired knowledge in the workshops of São Luís and Belém, upon returning to their villages as experienced artisans, would start their own small workshops. The work was collective, which makes it difficult to identify authorship. The stylistic features of these 17th-century pieces are a static, frontal position, moderate gestures and a centralized plumb line, with the fabrics falling to form vertical lines. A notable artist from the early 18th century was the former Jesuit novice Diogo de Sousa, who renewed the aesthetics of image-making in Maran-hão with his own typology in the treatment of the saints’ long, wavy hair, both for male saints and for female figures. This brought strength and seduction to his pieces, in a harmonious, sensual combination. Images by skilled artificers from the state of Pará, perhaps by the Austrian Friar João Xavier Traer, were brought to the workshops of São Luís, influencing the craft of facial details, particularly the shape of the chins and the aquiline noses and mouths, just below the marked eyebrows, with almond-shaped eyes. When the Jesuits were expelled, in 1759, Master Bernardo da Silva

took over the workshops, leaving touching sculptures, such as the Dead Lord (1752) in the Chapel of Remédios, in polychromed wood, with perfect anatomy, the feet’s muscles pulled by the nails, a long, curled hair and beard starting at the nostrils, demarcating the entire chin.

The stylistic features of these images, after the expulsion of the Jesuits and the dismantling of the workshops, are found in the above-mentioned pub-lication. Note the presence of Baroque style, with the stocky, low images. The figures are chubby and rounded; the drapery’s volume is pronounced and the movement, diagonal. In terms of typology, we see broad faces with large cheeks; small, slightly almond-shaped eyes; small mouth and nose; double, round chin; hair parted at the middle, covering the ears; locks falling in waves over the shoulders and back; strong, thick neck; and balanced head (BOGÉA; BRITO; RIBEIRO, 2002, p. 66-67).

References

RIBEIRO, Emanuela Sousa; BOGÉA, Kátia Santos; BRITO, Stella Regina Soares de. Olhos da Alma. Escola Maranhense de Imaginária. Fotografias de Edgar Rocha. São Luís: Petrobrás/Takano Gráfica, 2002. p. 66-67.

Saint Ephigenia, 18th century, Maranhão (Brazil), Sculpture in poly-chromed wood

In this expressive sculpture, the African Saint Ephigenia is depicted in a nun’s habit, consecrated to God. There are no descriptions of the costumes worn by Ephigenia and her 200 virgin followers in that Ethiopian monastery. Here, the Carmelite habit was incorporated, because she was consecrated like the nuns of the Medieval and Renaissance periods. The habit consists of a tunic, scapular, hood and veil.

The attribute is the scale model of a church, symbolizing the dissemination of Christianity in Ethiopia – and, when on fire, because her monastery was the target of King Hirtacus’s arson. The painting is monochromatic, white on black. The halo is made of inlaid silver with an embedded gem.

In Ouro Preto, her church is located at a privileged position in the mining town’s rugged topography. According to legend, it was funded by Chico Rei and built by black slaves. Her feast (January 6) is celebrated with African danc-es and customs, similar to those of the Rosary feast.

Saint Ephigenia was the daughter of the Ethiopian king Egippus. Christi-anity in Ethiopia, Africa, dates back to the old Empire of Axum (80 b.C.- 825), when King Ezana converted to Christian faith. That kingdom was once a major trade route between the Roman Empire and Ancient India, giving rise to mighty sovereigns, known as Kings of Kings.

According to ancient, apocryphal legends, Ephigenia had come into contact with Saint Matthew, the Evangelist, and since then had devoted herself to God, retiring to a monastery with 200 virgins. When her father died, his successor, Hirtacus, is said to have promised half of his kingdom to the Evangelist if he could persuade Ephigenia to marry him. Matthew said it was impossible, since Ephigenia had consecrated herself to Christ. He promised the king that during Mass he would settle the matter. After a long sermon on matrimony, the king lost his hopes and, enraged, had the Evangelist murdered while still celebrating Mass. The martyr succumbed at the feet of the altar. In Rome, at the Church of the French, there is a painting by Caravaggio showing the violence of Saint Matthew’s martyrdom. This painting became a prototype for Baroque paintings throughout Europe, for its use of light and dark.

Not satisfied with Matthew’s death, the king set fire to Ephigenia’s monas-tery. The people revolted and went to set fire to the royal palace. The king then ran towards the apostle’s grave, was punished with leper and commit-ted suicide. Ephigenia’s brother was acclaimed king by the people, ruling for 60 years and building Christian churches throughout Ethiopia.

References

VARAZZE, Jacopo. Legenda áurea – vida dos santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 779-781.

Saint Barbara, 18th century, Maranhão (Brazil), Sculpture in polychromed wood

In this depiction, her head is stiff, her face stern, her eyes fixed on the horizon. Wavy costumes animate the small sculpture, compensating for her rigid attitude. The wavy hair also softens this rigidity, in spite of the movement of her arms. The polychrome shows vestiges of floral paintings at the tunic and parts of the mantle.

The life of Saint Barbara is surrounded with legends. She was the daugh-ter of a noble inhabitant of Nicomedia, a Roman town in the Middle East, who had a tower built with two windows to isolate his daughter from society, such was her beauty. While visiting her father, she came into contact with Christians, who converted her. Then she decided to open a third window on the tower, in allusion to the Holy Trinity. Hearing of

that intent, her furious father denounced her to the Roman authorities, who condemned her to death. With her unshakable faith, she withstood torture and was beheaded by her own father, who was at that moment struck by lightning.

In her iconography, Saint Barbara is depicted in rich costumes, as in this sculpture, with a long skirt and a mantle. The wealth of her clothes shows her noble lineage. The tower symbolizes her reclusion, and the third window she built as soon as she became a Christian. Fire and lightning are constant in depictions that show her as protectress against lightning during storms, as well as of trades involving explosives.

References

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza, et al. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 46-47.

RÉAU, Louis. Barbara. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. t.2, v. 3, pp. 169 -165.

Saint Benedict, 18th century, Maranhão (Brazil), Sculpture in polychromed wood

In this sculpture, Saint Benedict appears wearing the habit of Mendicant Franciscans, tied at the waist with the three-knotted string, symbolizing the vows of poverty, obedience and chastity. The left hand on his chest shows his gratitude for having the Child Jesus on his right arm (missing). The Child Jesus would have been on his outstretched arm. The Franciscan hood forms a collar that holds the saint’s head, while hiding his neck. His features are simplified, and his curly hair characterizes him as a “Moor”, that is, a black man, as he was called in his convent.

Saint Benedict was born in Santratello in 1524 and died in Palermo, at 65 years of age, in 1589. His parents were slaves in Ethiopia, were kidnapped and sold in Palermo, where they lived as slaves in a farm. Benedict was born and raised shepherding the cattle and tilling the fields. At 18 years old, he thought of devoting himself to God, at the hermitage of Saint Domenica, and there he lived for 17 years. At 38 years old, he moved to the Convent of Saint Mary of Jesus, where he was later elected guardian. Because he could not read or write, and was not even a priest, he refused the position at first, but eventually accepted it.

His miracles include an occasion when Our Lady appeared and offered the Child Jesus for him to hold. While he had the Child on his arms, the bell rang, and he, as the convent’s guardian, told Mary he had to return him, as the bell was calling him. Since Mary was taking too long, he left with the Child, embracing him. But when he was giving him back, the mother noticed he had changed position. The saint apologized, since he had had to answer the call of the bell.

In his iconography, the miracle of the roses is one of the most frequent. While taking the trash from the convent bedrooms in a fold of his habit, he met the viceroy of Sicily, who wanted to know what he was carrying. The saint showed him roses on the other fold. Thus appeared the devotion of Saint Benedict of the Flowers. His feast is celebrated on October 5.

References

ARAUJO, Emanoel. Benedito das Flores e Antônio do Categeró. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Editora Global, 2000. p. 62-63.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI, Luigi. Um santo para cada dia. São Paulo: Paulus, 1983. p. 100-101.

Image-making in Minas Gerais

Image-making in Minas Gerais, throughout the 18th century and into the 19th, was mostly intended to supply the demand of churches, followed by that of distant chapels and, finally, of devotees, who would place the images in their shrines. The Baroque artistic period is renowned for the constructions and works promoted by religious orders, especially in Bahia and Pernambuco. In Minas Gerais, however, under the tutelage of Third Orders, image-making departed from classical canons. Images from the previous century were mostly made in the workshops of religious orders – who had been banned from the territory of Minas Gerais. Although gold mines had been discovered by explorers from the state of São Paulo (1692), they had brought only a few clay images with them, to be placed in ancient chapels such as those of Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto and that of São João del Rey.

Soon, wooden images started to be produced in Minas Gerais, since transportation across the mountains was difficult, and large retable images

could hardly be carried on the backs of mules. Lateral altars would receive medium-sized images, to be placed on camarins, as well as smaller ones, on plinths, usually between the columns of altars. For other functions, such as processions, articulated images were made, whether of the “roca” kind or with fully carved bodies, to be dressed in real costumes. Local production was prolific, meant to supply a competitive market fostered by the patronage of Third Orders, brotherhoods and confraternities, culminating with the major exponent of Brazilian Colonial sacred art, Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), known as Aleijadinho, who worked for the most opulent Third Orders, such as the Franciscans and Carmelites. His master-piece is the ensemble of wooden sculptures of the Stations of the Cross, in Congonhas, comprised of 66 pieces. Portuguese master sculptors were also attracted by the wealth of gold and the consequent construction of exquisite mother churches and third order churches, including Francisco Xavier de Brito (Lisbon? – Ouro Preto, 1751).

Complying with the iconography – the depiction of saints –, images from Minas Gerais are notable for their production process, practically original for each piece, unlike the standardized, repetitive aspect of sculptures from Bahia. Far from the eyes of the clergy, saint makers from Minas Gerais had the opportunity of expressing their own skills, due to the absence of models to be followed. Sculptures are sober, complying with the iconography and the proper placement of each saint’s attributes, without which a devotee could hardly recognize them. Baroque draperies are flitting, somewhat illogical, but the polychrome is more subdued, including the gilding, with less standardized designs. The edges of costumes are decorated with high reliefs, a technique known as “pastiglia”. The facial expressions are naïve, introspective, departing from academic standards. Popular saint makers – masters – multiplied in several regions, supplying chapels, charity houses and the hermitage-shrines of farms, as well as hall shrines, in urban residences. Cabinet shrines were much sought-after, encouraging the sculpting of small pieces in calcite, a white stone common in the region, used to resemble porcelain or even ivory.

References

COELHO, Beatriz: QUITES, Maria Regina Emery. Estudo da escultura devocional em madeira. Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2014.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: _____. Arte barroca. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 65-67.

Saint Anne: iconography and devotion

Saint Anne, Mary’s mother, was born and died in Bethlehem (1st century b.C.), and belonged to the Levite tribe, the descendants of King David. Married to Joachim, both barren, they were thus considered impure by the Hebrews, since they had no progeny. After fasting for 40 days, Joachim begged to God for a child. An angel appeared to tell him that his wife was about to have a daughter. They met at the Golden Gate of the Temple in Jerusalem, and embraced, in the assurance of having children. At that moment, with a chaste kiss, Mary was conceived – thus her immaculate conception.

References to the life of Saint Anne are few, appearing only in apocryphal books, those not acknowledged by the Church, particularly in Saint James’ Gospel, which includes the genealogy of Christ. In Brazil, Saint José de Anchieta (1534-1597) exalts her in the “Poem of the Most Blessed Virgin Mary, Mother of God”, for her virtues of virginity and chastity, as well as Mary’s immaculate conception, caring for her education and preparing her for the vow of virginity (SOUZA, 2001, p. 23).

The virtues attributed to Saint Anne are those of a saintly wife and mother, Mary’s master, who had conceived her without sin, exemplary of the teachings of Christian faith. These exaltations come from the texts of Saint John Damasceno (675-749). The first known church dedicated to her was in Constantinople, built by Emperor Justinian I in 550, where her mortal remains were deposited, brought from the Palestine, in 710. During the Middle Ages, she was depicted with her husband Joachim, her daughter Mary and her grandson Jesus, and also among the so-called Holy Mothers, as a child on the lap of Mary’s grandmother, Saint Emerentia, a Carmelite invocation. When the husbands Joachim and Joseph are included, we have the so-called Holy Kinship. The relics of Saint Anne were worshipped in France and England, where these ancient depictions first appeared. After the Council of Trent (1545-1563), with the ratification of Mary’s immaculate conception, her virtues were reinforced to counter the preaching of Luther, who would not accept Mary as conceived without sin (FARMER, 1997, p. 23).

The Spanish and the Portuguese disseminated her devotion in the Americas – the model of a mother in the transmission of Christian faith, since she had taught Mary the “Holy Scriptures”, and of a chaste wife, exemplary for married life; in popular devotion, particularly for women, in three important moments of life: conception, childbirth and death. In conception, because Saint Anne was barren, as was her husband Joachim, and with a chaste kiss Mary was conceived without the stain of sin; thus, she is invoked by those who wish to bear children. Mary was born naturally,

without the pains of childbirth, as in the wishes of birthing women. Finally, at the time of death, when Mary closed her eyes, she left with no agony (OLIVEIRA, 2001, p. 12).

The iconography of Saint Anne is known as the Master, with the “Book of Doctrine” on her hand, and this is her attribute; in most sculptures, she appears sitting on a chair or throne, teaching her daughter Mary on the book. Her costumes are elaborate, consisting of a tunic, mantle, veil and hood (bonnet), a sort of monastic habit that covers her head. The chair or throne is noble, with Baroque or Rococo decorations on its backrest. Her costumes are usually made of damask, with gilded hems and floral paintings. Her feet may rest on stools, and over them the crumpled draperies are decorated with reliefs. On her face, always older, she often has glass eyes. The gaze is usually turned towards the daughter, who reads the book on her lap.

The girl Mary is almost always standing, holding or pointing to the page. The daughter’s costumes, tunic and mantle, are also delicate and refined. Her hair may be done in exotic styles. When standing, guiding her daughter by the hand, the invocation is known as Saint Anne the Guide. These more elaborate images are usually meant to be placed in retables, on the lateral altars of churches and chapels, measuring over 50 centimeters. It is common to find Saint Anne with a halo and Mary with a crown, always made of silver, on their heads. In the Middle Ages, she would appear alongside her husband, Joachim, allegorically in the Tree of Jesse, the Messiah’s genealogy, as the grandparents of Jesus.

In popular art, the images are smaller and follow the iconography described above, with the mother teaching the daughter with a book, or else standing, holding the hand of Mary, who carries the closed book. She is usually sitting on a chair with a high backrest, at times ornamented, and at others, simple and plain. When sitting on a stool, the mantle’s volumetry helps to create a sense of her seated position, giving her the airs of a matron – an older woman with much experience. The costumes are moved by the position of her knees, and the hands hold the book on her lap, while her other arm tenderly envelops the small Mary. The bases are simplified, with indentations or chamfers. Intended for domestic uses, usually for shrines, its symbolism as protection for the devotee is more important than its plastic qualities. Wood is the most frequently used material, and the skin color is simplified, with tempera – or some other paint – covering the entire piece.

Among paintings and engravings depicting the affectionate embrace and the chaste kiss at the Gate of the Temple in Jerusalem, the most famous is a woodcut (1504) by Albrecht Dürer (1471-1528). The birth of Mary was a common theme during the Renaissance, with her mother on her bed assisted by angels, as well as her presentation at the temple, with Mary as a small child. Her countenance is that of an aged woman, contrasting with the daughter’s beauty. Her feast takes place on July 26.

References

FARMER, David Hugh. The Oxford Dictionary of Saints. Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 23.

MELLO E SOUZA, Maria Beatriz de. Iconografia das imagens de Sant’Ana. In: GUTIERREZ, Angela (org.). O livro de Sant’Ana. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2001. p. 21-31.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Sant’Ana na imaginaria brasileira. In: GUTIERREZ, Angela (org.). O livro de Sant’Ana. Gutierrez. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2001. p. 9-19.

Saint Joseph, 18th century, Minas Gerais (Brazil), Sculpture in polychromed wood

This sculpture of Saint Joseph is sculpted in fully carved wood, with a silver attribute. The base is octagonal, and the figure is implanted on the wood, rising slowly from the waves of the tunic at the front and of the mantle at the back. The feet, in opposite directions, describe the saint as a pilgrim or wanderer, with his blossoming rod. The carving is precise, the mantle’s fabric adheres to the anatomy, as in the right bent leg, and detaches itself creating deep pleats underneath his left hand, placed on his chest. The tunic is pulled by the fingers of the carpenter saint, raising a pleat that stretches its hem. The neck is virile, and the head of the man in charge of guarding Mary’s son suggests security and maturity. The well-done beard and flowing hair complete this scholarly piece of carving, ready to receive its polychrome. The puncture marks on the mantle were meant to assist the painter in his job. The attribute of the staff or blossoming rod comes from the fact that, when Joseph was chosen to be Mary’s husband, his staff blossomed with lilies, symbolizing the chastity in which he would live with his wife, Mary. The halo indicates his sanctity. At the center, a shell signals the saint as a pilgrim.

Saint Joseph with Child Jesus, 18th century, Minas Gerais (Brazil), Sculpture in polychromed wood

Saint Joseph with the Child Jesus, a sculpture in carved, gilded and polychromed wood. The base is octagonal, with curved lines and grooves. The image is slender, expressing movement, almost creating a visual imbalance. Both the movement caused by the step of the adoptive father and the restless lines of the son on his left arm contribute to this sense of walking. The boots are emphasized, so much so that the tunic disappears underneath the swollen mantle between the legs, and then turns towards the back. The father’s face denotes concentration on the steps to be taken. His moustache grows below the nostrils, and the bi-parted beard ends in symmetrical rolls. The hair is parted at the middle, hiding the ears and descending at the back. The polychrome is damaged, showing large zones of gilding and a few patches of red on the mantle. The halo, made of inlaid silver, features growing beams, with no overlapping. The Child’s crown, in silver, ends with a small cross.

Saint Joseph in Boots, 18th century, Minas Gerais (Brazil), Sculpture in polychromed wood

Saint Joseph’s effigy is in accordance with the iconography of Biblical writings, added to that of popular culture. The saint, presenting himself as a suitor to be Mary’s future husband, had his rod blossom miraculously. Returning from Egypt, he certainly carried his son, here depicted as the Lord of the world, with the globe on his hand. The popular addition are the boots, indicating that he was a pilgrim and a wanderer, widely accepted throughout the Iberian world. In Minas Gerais, the boots are in reference to the pioneers of the backlands – here, including the refined details of high tops and gilded hems. In catechesis, Joseph is the example of an affectionate, chaste and protective father.

The yellow mantle reminds one of the gilded fabrics on the scholarly sculptures of church altars. The dark burgundy with shades of red helps to highlight the yellow on the foreground. The face of the adoptive father denotes concentration: he looks down, at the path to be trodden. His moustache grows from the nostrils, and the beard descends along his face, ending biparted in rolls. The hair begins straight, parted at the middle, and descends over his shoulders, more visible from the back. The cross is made of silver, as is the halo.

Shrine shapes

The outer shape of a shrine resembles a cabinet, and inside it resembles the altars of churches. The doors are usually plain, with geometric designs, or paneled. The bases are mostly straight, but sometimes feature feet imitating plinths or volutes, making them stand more elegantly on the furniture. The top, corresponding to the crowning of an altar, may feature stern or fanciful shapes, revealing its stylistic period or even its author. When opening with articulated doors, they resemble the ancient triptychs of Medieval altars, ornamented with paintings.

Aesthetics

Aesthetically, shrines may feature scholarly forms, according to the stylistic guidelines of their period. In Brazil, they appear in National Portuguese Baroque style (1680-1720), Joanine style (1720-1750) or, advancing into the 19th century, in an elegant Rococo. Inside, they usually feature an arch and columns, carved with frames, simulating that the image is placed within a camarin. Gilding predominates in the Baroque period, with paintings in dark shades. In the Rococo period, the lines and polychrome become softer, and Biblical scenes are replaced with flowers, placed in jars or loosely on the space.

Shrines of popular craft follow the same aesthetic trends, but more distantly, according to each artisan’s skills. The materials available favor the adoption of varied approaches, sharpening their inventiveness, with shrines in the shape of churches or crosses. Inside, they are more subdued, their arches merely framed, with no carvings and smoother columns, when present. The paintings are more simplified, unassuming, with no pictorial resources. Images of different sizes accumulate, varying according to the devotions of each region or family. This freedom of devotion mingles with that of various African ethnicities that tend towards syncretism, including the ancestral symbols of their cults and objects from their original religions.

In between scholarly and popular aesthetics, there are the shrines created by nuns cloistered in their monasteries. These are known as convent shrines, assembled with cutouts on golden paper, including printed images and small engraved saints, carefully glued.

Roles of shrines

The large hermitage-shrines were intended to replace chapels inside farmhouses that were far from village churches. In compact forms, they were, at the same time, the altar, with a table to celebrate Mass, and the retable, holding the saints. They also played the role of sacristy, containing in their side drawers the paraments and liturgical objects. They feature only simulated sacraria, since the hosts that had already been consecrated

could not be stored. The ornamentation was similar to that of the altar used as a model by the artist, with profusely sculpted arches framed by hollowed carvings, flanked by twisted and gilded Baroque columns. The wide internal space enabled the placement of a broad, full-bodied image, in addition to other, mid-sized ones, distributed on plinths attached to the background with paintings alluding to the owners’ invocations. In the 19th century, paintings were replaced by imported wallpaper. The wood employed helps to identify the region: jacaranda is more common in the Northeast; in the Southeast – Minas Gerais, Rio de Janeiro and São Paulo-, cedar is more frequent.

Hall shrines are detached from walls, and feature more elaborate external shapes. Seen from the profile, they gain new forms, with articulate doors that open to reveal the imagination of the artist and of the devotee, rein-venting the shapes of the saints’ iconography, far from the stern eyes of the clergy. The upper ornaments are more elaborate; they usually resemble the architecture of chapels, their altars and details of plinths. The feet may acquire unusual volute shapes with a compositional element – such as the small columns that divide the various spaces of shrine cabinets.

Shrine cabinets, placed on halls, would hold a large amount of small sculpted figures, usually made of calcite, a white stone resembling ivory. In their various compartments, scenes described in the “Holy Scriptures” are depicted, such as the Birth, Passion and Death of Christ. Depicted below is the grotto in Bethlehem where Christ was born. Various characters worship the Child, including Mary, Joseph, the Magi and the shepherds. The scene depicted above is usually the crucifixion, with Christ attached to the cross and the characters that were present there: Mary, his mother, Saint John the Evangelist and, rarely, Mary Magdalene. The intermediate shelves hold the saints of family or private devotion, usually Saint Anne, Saint Anthony, Saint Joseph, Saint Sebastian and so many others. Thus, the various compartments, or “stages”, comprise a chronological narrative.

Alcove shrines are small, meant to be placed on dressers in the intimate space of bedrooms or alcoves – windowless rooms where maidens used to sleep. Commissioned to artisans, they would follow the model of hall shrines, not always as elaborate, but also featuring internal paintings. The images crafted by saint-makers to be placed in such shrines are smaller, and accumulate to integrate all kinds of invocations, including a good marriage, a good childbirth, protection against lightning, for a good harvest, against snake bites. For each invocation, a new saint is placed in the shrine. The most constant presences are Saint Anne, Saint Anthony, Our Ladies, Saint Joseph and the Child Jesus.

Bullet-shaped shrines are thus called because of their configuration in the shape of a projectile, the cartridge bullet. On the outside, they may feature more elaborate bases, and a sphere at the extremity – the Boulieu Museum collection has one in the shape of a cross. The exterior is plain, with or without polychrome, but on the inside, when both doors are open, a surprisingly rich polychrome highlights the saint-maker’s skill in sculpting the reliefs of saints.

Although absent from the Boulieu Museum collection, also included in a complete list of shrines are convent shrines, shell shrines, ark shrines, travel shrines, alms shrines and Afro-Brazilian shrines. Convent shrines are shaped as small boxes, enclosed with glass, and inside, imitating altars, are cutouts of laminated paper on which engravings of saints are glued. Shell shrines, an invention of Francisco Xavier dos Santos, are veritable grottos in which a richly dressed Child Jesus reigns. They appear in cubic or round shapes, covered with glass domes. Ark shrines, when opened, become practically an altar for prayers or the celebration of Mass. Alms shrines, in turn, are smaller, in the shape of a box with a drawer to place the contributions offered to entities or religious feasts. The bearer, the alms collector or a slave, would carry it on the chest, tied with ribbons attached to the neck. A travel shrine is small, closed, resembling a box or a book with an image. It used to be carried on the backs of mules and assembled at rest stops. The smallest shrines are those called cartridge. They have the same shape of bullet-shaped shrines, but are carried in bags or pockets. Finally, the simpler Afro-Brazilian shrines contemplate religious syncretism between Catholicism and African religions.

References

ÁVILA, Cristina. Oratórios brasileiros e fé cotidiana. In: GUTIERREZ, Ângela; ÁVILA, Cristina. Museu do Oratório. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 1999.

TIRAPELI, Percival. Oratórios barrocos: arte e devoção na Coleção Casa Grande. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2011.

Reflections on fragments

To find meaning in a fragment is to have the capacity of reconstituting an important part of a document. The document, formerly viewed only as the written word, was modernly expanded to include the object – engraved, photographed, remembered and even heard, as the memory of a time. In

order to achieve the status of a document, fragments have to be investigated, since they were once part of something that has been lost, not valued in its entirety, for whatever circumstances: natural disaster, reform or even a destructive intention of erasing memory. Thus, if they have been preserved, it is because the historian or collector privileged them for their rarity, antiquity or even affective quality.

A fragment requires from the intellect a previous knowledge that points to its totality and, in this reconstitution of the lost object, privileges the composing parts towards its integrity. The valuation of a fragment lies in the idea that this one part enables a complete reading in its new condition of a fractioned but exemplary object. This is the case of the pediment of an altar, or the pairs of columns from a retable. While unique in its previous compositional placement, it acquires a higher status when viewed separately. Materiality influences the reading, whether marble or wood – and in the latter case, whether polychromed or gilded.

A fragment or collection of fragments requires a documentation to be distinguished and valorized. All kinds of possible indices of authenticity are sought, orality being the most common, leading up to photographic evidence. Our churches lack documentation on their monuments. But a fragment may be considered a monument for reasons such as antiquity, materiality and, of course, authorship. The Renaissance turned to the ruins of Pentelic or Travertine marble for the bases of its architecture, and to friezes and fragments of sculptures for its new, three-dimensional plasticity. The fragment of a Torso in the Vatican Museum suggests to Michelangelo a new plasticity, leading up to Baroque sculpture. Fragments of Roman inscriptions were raised to the category of archaeology, deserving of halls in pontifical museums. In the collector’s scale, wooden objects would be one step below, especially considering their durability and their risk of disappearance. Fragments took a long time to be featured prominently in collections, being appreciated only after the Romantic period of the 19th century, even as pictorial motifs – a role it had played before. In this period, archaeology boosts a newfound admiration for the fragment, viewed as a part of the whole, but in other occasions the intention was to return it to the integrity of the original piece. The clearest example was the attempt of replacing the arms on the marble sculpture of the Venus de Milo, at the Louvre Museum, in Paris.

Studies searching for origin or authorship started to produce written documents on those fragments, in order to eventually establish their authenticity. In the case of dismantled churches, photography started to be viewed as a document. Thus, falsifying a location, previously conveyed only by orality, became ever more difficult in view of photographic documentation, able to ascertain the place of origin of a piece, completed by geography. Among the fragments of demolished Brazilian Baroque churches, the most prized are those from the temples of the former Primatial See of Salvador (1933), followed, ten years later, by those of the Church of São Pedro dos Clérigos, in Rio de Janeiro, and those of the Jesuit chapels and churches in the historical downtown of São Paulo, starting in 1913. An example of relocation of altars is the chapel of the Jaguará Farm, whose altars were taken to the Mother Church of Nova Lima in 1956.

References

TIRAPELI, Percival. Fragmentos: coleções de Rafael Schunk e Museu de Arte Sacra de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2016.

Torch-holders

Torch-holders are, in sacred art, pieces placed on the presbytery – the steps in front of the altar –, near or on the altar table. Since Antiquity, torches were a means to search for the light, the symbol of purification through fire. Light would help in the crossing of Infernus – the place of the dead – as well as the path of initiation. Fire in Catholicism is, according to symbology, the new fire, lit on the night of Easter, representing renovation, new life after death. In Pentecost, the flames over the heads of the apostles vivified their spirits, making them understand all languages; as a curse, Lucifer was thrown into the fires of hell, where the unjust will also be sent, into eternal fire. Penitent souls are purified in the fire of purgatory. In the “Old Testament”, God appears to Moses as a fire in a burning bush, and, after Abraham had proven his faith by going to sacrifice his son Isaac, a lamb appeared to be sacrificed in fire.

Still in the catacombs, a taper was placed on the graves of martyrs. In basilicas, tapers were placed on walls to illuminate the environment. Torch-holders were placed on altars, and lamps or chandeliers, with countless candles, were suspended from the ceiling. Candelabra are placed on altars, usually three on each side, with a crucifix at the center. The great Paschal torch-holder is placed before the altar with the lit Paschal Candle, in Easter. Torch-bearer angels, in pairs, placed in front of the presbytery, symbolize the celestial beings who, with fire, lead the path of Christians, illuminating them by faith.

References

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

GUEDES, Natália Correia. Thesaurus. Vocabulário de objectos do culto católico. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004.

POPULAR ART

The concept of popular art - saint makers of the Northeast

Catholicism left deep marks in Brazilian culture. Jesuit catechism included dramatizations and the intensive use of clay-modeled images made in their workshops. They were followed by the Franciscans and Benedictines in the use of clay for the saints to be worshipped in churches during the 16th and 17th centuries. Wood was the material of choice for artists of the Baroque period, in the 18th century. In the following century, religious orders suffered Imperial sanctions, such as the ban on the entrance of new novices, rules that had been in effect in Minas Gerais since the 18th century. Brotherhoods then started to commission their pieces to artists that created freely, unsupervised by the theological eyes of the clergy. The 19th century favored the creation of images sculpted or modelled by popular saint makers, since Catholicism remained the official religion, with its old traditional feasts and holy days, until the Proclamation of the Republic, in 1889. With the renovation of the Church and the arrival of foreign priests, such devotional practices were banned, and third orders were modified. With the establishment of a secular state, other strands of Christianity, such as Protestantism, Anglicanism and Pentecostal churches, as well as Adventists, changed the religious scenery, from a single religion to several possible practices.

In the Colonial period, sculptors would receive commissions to craft Baroque saints. These remained on altars until the modern century, when they were gradually replaced by clay images brought from Europe. Popular craftsmen started to reproduce those Baroque models, now unmediated by the Church, for regional or private devotion. This permanence is visible in the cohesion of the attributes, according to the depiction of each saint – the hagiography. The life of Our Lady, with her multiple invocations – more than 300 in Brazil –, is the most permanent to this day. There is an invocation for each situation, according to the needs of the faithful, such as the wish for a good childbirth, a good death, a good marriage, healing a wound or even finding a misplaced object.

Saints, custom-made or bought in popular markets, dwell in shrines, are placed on crosses at the side of the road or distributed across the rooms of a house. There will always be a Saint Benedict for the cook, a Saint Anthony for the girls of marriageable age, a Saint Christopher for the truck driver and a branch next to the sculpture of Saint Barbara to protect the house from lightning. In this world of private devotion, the saint maker develops freely, helping those who consider themselves Christians, but whose religious practices consist only of three sacraments: baptism, marriage and the time of death, with the anointing of the sick.

The saint maker, with his images, fills up the devotee’s religious practice and relieves his or her soul. This role played by visual depictions of spirituality is also present in the cult of religions brought by African slaves. Religious syncretism also sparks the imagination of saint makers, as they create images that were once nothing but literary figures and are now materialized as pottery, wood, metal and gems. The scarce time left by the masters for their religious practices with the Third Orders of Browns and Blacks allowed them to enhance and strengthen their African identities. The institution of corporations and trade guilds, usually formed by mulattos or manumitted slaves, also played a role; cults became intertwined and the permitted invocations became widespread among the poor. That is the case of the images of Our Lady of the Rosary, Saint Cosmas and Saint Damian, Saint George, Saint Barbara and the black saints, such as Saint Ephigenia and Saint Benedict. Even with the persecution against certain practices of Afro-Brazilian religions throughout the 19th century, they managed to resist the attacks on their cults, such as the candomblé, in which the living and the dead coexist.

References

ARAUJO, Alceu Maynard de. Ritos, sabenças, linguagens, gestos e técnicas. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1964. (Folclore nacional, vol. 3).

FROTA, Lélia Coelho. Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

MASCELANI, Angela. O mundo da arte popular brasileira. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

TIRAPELI, Percival; GAUDITANO, Rosa. Festas de fé. São Paulo: Metalivros, 2004.

TIRAPELI, Percival. Arte brasileira, Arte popular. São Paulo: IBEP Nacional, 2006.

Holy Family, 19th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

Sculptural ensembles depicting the return from Egypt, or Our Lady of Exile, require from the artist or craftsman notions of proportion and continuity of sculptural lines, in order to make the three figures similar, that is, showing stylistic balance. In this case, the broad gestures unite the three figures. Mary’s gestures are more subdued, as required by culture among couples; the adoptive father, Joseph, is slightly more expansive; and the Child Jesus overflows with joy for the return. The broad costumes contribute to the solemnity of the return, with the generous folds of the tunics covering the feet. The Child, standing on a sphere, ruling the world, is an independently carved figure. His tunic is extremely simple. The faceted and chamfered plinth, painted red and green, was assembled at a later period, since the figures of the holy family stand on a rectangular base.

These two sculptures follow the religious iconography: bare-chested, the prophet preaches in the desert, wearing the skin of an animal; standing, the saint walks alongside the lamb, to whom he points with a gesture of his right hand, while with the left he holds the cross-shaped staff. His features indicate a younger or older age, but always resembling his cousin Jesus.

Saint John the Baptist

Saint John the Baptist is widely accepted in popular culture, in which he is identified with the June festivities. He is the only saint with two commemorative dates: June 24, his birth, and the date of his death, August 29, when his head was cut off by order of Herod Antipas, at the request of Herodias, Salomé’s mother. This passage of the decapitation is more frequent in painting than in the rare sculptural depictions.

Also in paintings, the young John the Baptist appears in the company of the Child Jesus, between Elizabeth and Mary, since they were related. Both had their children announced by angels, as did their fathers, Zachary and Joseph.

The iconography of Saint John is rich, encompassing his childhood, his adult life as a preacher as well as his prison and death. His most well-known depiction, however, is that of the prophet that wanders in the desert, wearing the skin of a lamb or camel, with bare feet, in the company of a lamb, holding a cross-shaped staff with the sayings Agnus Dei (Lamb of God).

These three examples show the scholarly references of Baroque style at the base (n. 1), shaped as a plinth with curves and countercurves painted to resemble rare marble. The cross is painted as semi-precious gemstones, such as malachite (green) and lapis-lazuli (blue). The tips are ornamented with hollowed carvings. The 12 haloes start at the intersection of the cross, and are supported by a red octagon representing the sun. The anatomy of the body moved by agony follows the dramatic representations of Baroque style.

The second example (n. 2), more simplified, displays an inventive base simulating an hourglass – the passing of time and death are the only certainties. The cross is heavy, as is the almost static body shedding the blood created with red paint. The four beams break the rigidity of the painted square, indicating the presence of the sun that illuminates all. The three gilded tips, as well as the beams, recall the wealth of gold, that should be offered to the deities.

The third example (n. 3) is marked by its synthetic use of simple, straight lines, bringing it closer to modernity. Its beauty is concentrated on Christ’s elongated body, without the marks of suffering, a beauty that emanates from the human body. The tips and beams are made of metal, recalling the crucifixes in churches, with their applications of precious metal.

The crucifix represents the apex of Christ’s sacrifice; the cross is the symbol upon which Western Christian culture was formed. The examples to be followed are various: a standing cross with or without a pedestal, always with the inscription INRI on top – Jesus Nazarene King of Jews; with or without haloes; with or without the presence of characters such as Mary, John the Evangelist, Mary Magdalene, angels; with or without the symbols of the Passion – skull, spear, mantle, dices, hammer, nails. When alone, without the symbols, the cross signals the death of Christ through redemption.

The Latin Cross enables the placement of the body of Christ in a V-shaped position, with open arms and his feet overlapping, following the architecture of the cross. The body is half-naked, with only a piece of fabric – called loincloth – over the divinity’s human parts. The crucifix needs a base, which may become symbolic, or the Golgotha, a small elevation on which the figures of Mary, John the Evangelist and Magdalene are placed, or a skull as reminder of the Calvary. The tips of the arms and the center may be finished with ornaments sculpted directly onto the wood or on an attached metal. The haloes at the back emphasize the figure of Christ alone; they are mostly made of silver, and symbolize the sun, resurrection and divine light.

Our Lady of Piety, 20th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

This small Our Lady of Piety follows the Medieval tradition of Northern Eu- rope: the mother, sitting on a rock at the Calvary, receives the Son's lifeless body. The maternal figure is dignified by the broad mantle that receives the dead Son. The gesture of Jesus' left arm indicates that his strength has waned. The mother's hands and arms support his head and hold the body that lies on her lap. The craftsman had scarce sculptural resources, as shown by the rigidity of the mother's figure, disproportionate in relation to that of the dead Son. On the base, painted bright red, are instruments such as the hammer and the plier used in the crucifixion. Wooden sculpture carved from a single block, with a pedestal and polychromed figures. Ornamental painting made with quick brushstrokes.

Our Lady of Piety, 20th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

Our Lady of Piety receives on her lap the body of her only Son – man and God at the same time. This moment of extreme anguish is expressed by the eyes turned towards the body that seems to have been decreased by maternal feeling, as though she would return it to her womb so it would live again. This is a tradition in the art of Northern Europe, particularly Flemish and German: the intentional disproportion between the bodies, the mother larger than the dead Son. Wooden sculpture carved from a single block, with a rectangular, chamfered base. The painting is vibrant, with predominance of red on the base and the tunic, with ultramarine blue and gildings on the trimmings of the costumes.

Saint Sebastian, 20th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

This small sculpture of Saint Sebastian expresses his martyrdom through the contorted body, almost detaching from the branches of the tree on which he was tied. The craftsman brought out the similarity between this sacrifice and the crucifixion of Christ: the right arm, raised, has a nail on its hand; the left, detached from the branch, expands the dramatic quality, bringing it closer to articulated images of the Crucified Christ, presented in the Sermon of Seven Words, during the celebrations of Holy Week. The loincloth – a fabric placed upon his sex – is similar to that of the crucified, including the string on his waist. The white paint on his body highlights the spots of blood.

Saint Sebastian, 20th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

The small Saint Sebastian has a rigid posture displaying coherent painting throughout the piece. The double base has indented corners at the blue-colored lower part and rounded lines at the ochre-colored top, with triangular lines underneath the saint's feet. The tree is made of straight lines, cut and painted green, with gilded extremities. The body is rigid, like those of ex-votos, with legs slightly apart. The fabric is flat, rationally crafted, with straight gouge strokes towards the knot of the falling cloth. The unexalted features show a man with long black hair and eyes fixed on infinity. Two arrows have left their marks. The articulations of the arms – where the pieces of wood connect – are resolved with the incorporation of red paint, simulating the ropes used to tie the saint.

Saint Sebastian, 20th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

Saint Sebastian, on a hexagonal mound, surrounded by stones, receives the arrows with his head leaning and with one arm, almost deprived of strength, pointing upwards. The left arm, collapsed, indicates imminent death. It is static, and the craftsman gives in to his material, wood, limiting his creation on the human body and expressing himself more freely on the branches of the tree onto which the saint was tied.

In these three popular versions, the figures are similar in their frontal postures, tied to a tree trunk. Their half-naked bodies are covered only by a piece of fabric placed over the sex, like the loincloth on the Crucified Christ. These are three depictions of pain, sacrifice and martyrdom, but with individual artistic solutions.

Saint Sebastian (Narbonne, France, 256 – Rome, 288) – the one who followed the beatitude of the Celestial City and of eternal glory – was born in a noble, military family, and studied in Milan. He belonged to the official guard of Emperors Maximilian and Diocletian, and, as a Christian, he would encourage other soldiers to convert to Christianity. Many were converted by him, including two mayors of Rome, who were martyriized when discovered. Before the Emperor, he refused to present offerings to the gods, and, declaring his faith, he was condemned. He was tied naked to a tree and flogged. His torturers said he was dead, but Irene, the widow of martyr Castulus, took care of him, bringing him, breathless, into her palace. Once restored, instead of leaving, he presented himself again to the Emperor. His martyrdom took place in the Palatine Circus, where he was flogged and beat to death with cudgels. His body was thrown into the Cloaca Maxima – the sewers – and rescued by Lucina, a Christian woman who buried him in the catacombs of Via Appia. He is the patron saint of Rome and Rio de Janeiro.

His iconography was disseminated by artists from the Renaissance and Baroque periods: the soldier tied to a tree and killed by the arrows of soldiers. In Baroque sculptures, such as those of Gian Lorenzo Bernini (1617), his half-naked, contorted body is supported by a trunk and an arrow. The arrows are allegories of the plague, since he is invoked in cases of airborne diseases. Because he is depicted with the reclined body of a handsome, half-naked young man, he is considered the Christian Apollo. His attributes are the arrows on his body, the tree, the weapons and ar- mors of Roman soldiers; in the Middle Ages, he was depicted with a beard. According to popular tradition, devotees of Saint Sebastian wouldn't die of hunger, plague of war.

References

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Icono- graphic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 305-306.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et al. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 309-311.

VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea – vida dos santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 177-182.

Saint Rocco, 20th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

This small sculpture of Saint Rocco was carved from a single block of wood. The double octagonal base supports the figure, staunchly attached to the back by the hem of the saint's pilgrim tunic. The gestures of the arms highlight his attributes: in the right hand, the traveller's staff; the left hand, raising the tunic, points to the wounds caused by the illness. The heightened cape makes the small figure even more static, although the craftsman's intention was to give it the movement of a wanderer. The small head is framed by a well delineated beard, and the firm hat completes the iconography of the saint who protects against the evils of plagues. In the candomblé cults of the state of Bahia, he is identified as Omulu, and in Alagoas, as Ogum. The plagues are known as "illnesses of Saint Rocco": bubonic plague, continuous fever, abscesses and anthrax on the armpits and groins.

The newborn Rocco (Montpellier, 1295 – Angera, Lombardy, 1327), from a wealthy family, was born with the sign of the cross on his chest. Becoming an orphan at an early age, he sold his possessions, donated them to the poor and went on a pilgrimage to Rome. On his way he came across the plague, and, acting as nurse, doctor and gravedigger, the young man would heal the wounds of the ill simply with the sign of the cross. In Casena, he healed a cardinal, who thanked him by introduc- ing him to the Pope, and thus he lived for three years in Rome. During another journey, he contracted the plague in Piacenza, and isolated himself to avoid contaminating others. An angel appeared and healed his wounds, as well as the dog that accompanied him. Returning to his homeland, he was arrested by a French spy. He died in the dungeons after five years. Legend says that the following writing appeared on the wall: Whoever begs for him will be delivered from the plague.

His iconography is popularly recognized: he has a dog at his feet, some- times with a bread in its mouth, and his costumes are raised to show his wounds. On his staff is a small bell, to announce the plague, and the pilgrim's shell. On his back, a cape; over it, a bag; on his feet, boots and a calabash complete the attributes of this wandering saint. He is invoked against contagious diseases, and his feast is on August 26.

References

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Editora Global, 2000.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Icono- graphic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 300-301.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et al. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018, p. 298-299.

Saint Martin of Tours, 20th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

The sculptural depiction of Saint Martin of Tours is complex, requiring knowl- edge and technique for sculpting the three figures: the saint riding the horse, the animal and the beggar. The gestures must be expressed through twists on the bodies – human and animal –, demanding skill from the craftsman or artist. In this case, the craftsman expands the scene by placing the characters on three steps, elevating the scene to a monumental aspect. The moving ani- mal could not be proportional to the human bodies. The soldier saint's act of detachment, as he turns towards the beggar and cuts his tunic in half to offer it to the standing man, is the most important thing to remember. The piece is evenly colored, with the brownish whites that give it an air of antiquity, the aged red in the cape, emphasized to highlight the act of detachment, and the brown in the beggar's tunic, suggesting his mendicant condition.

Saint Martin of Tours (Pannonia, ca. 316 – Candes, 397) was the son of a high Roman officer, and graduated in Pavia. During a military mission in Amiens, he saw a half-naked beggar at the city gates. He took off his cape, still riding his horse, cut it in half and gave it to the beggar. During that night he had a dream: Christ was wearing his cape. With this sign, he converted to Christianity, abandoned the army and joined the disciples of Hilary of Poitiers. In 371, he was named bishop of Tours by popular acclaim; he accepted it, but continued to live as a monk in the monastery of Marmoutier, evangelizing the poor farmers. He would fight heresy, facing the bishop of Chaves, who advocated violent repression against heretics.

The miracles in his life are plenty. Being mugged on a road, he converted the thieves; he revived a man who had been hung; healed a mute girl; resurrected a man; recognized a demon in the features of Christ; would talk to the birds; a light appeared during the celebration of Mass; and, finally, he predicted his own death, in 397, in Candes. He was soon worshipped and had his life story written by his disciples Sulpicius and Severus. In Medieval times, his feast was very important, since it marked the final date for the annual completion of judicial and financial affairs, as well as for deer hunting.

His cape was brought into the cathedral and called chapel^{le}, whence the word "chapel", now designating a particular place in churches. His icon- ography refers to his deed upon the horse – slicing the cape with his sword and giving it to the beggar. In paintings, various scenes from his life are depicted: Christ with his cape, his baptism, baptizing his mother and predicting his own death. His attributes are the cape, the episcopal mitre and crosier, the goose and the bear.

References

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Icono- graphic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 231-232.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et al. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018, p. 332-334.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los santos. Bar- celona: Ediciones del Serbal, 2001. (Tomo 2, vol 4). p. 348-367.

Saint George, 20th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

This exquisite sculpture of Saint George shows the soldier saint riding his white horse, about to slay the dragon. The three figures – the soldier, the horse and the beast – are placed on a raised octagonal base; the saint is privileged by his expansive figure, as deserved by the hero who slays, with his spear, the beast under the horse's hooves. The hero's costumes are full of details: boots, long pants, long sleeves, the armor, cape and elm of a soldier. His glance is fixed on the contorting beast between the hooves of the horse, who tries to disentangle himself from the dragon. The colors are harmonious, intended to highlight each figure: the white horse symbolizing the saving of the virgin who was to be sacrificed; the colorless beast, right out of the depths; and the gold that predominates in the armor and elm of the illuminated saint, full of light, victorious in his heroic deed of defeating the darkness of fear that emerged from the entrails of the earth.

The martyr Saint George (Cappadocia, ca. 270 – Palestine, ca. 303) – Georgius comes from geo, land, and orge, tilling, meaning tilling the land – was the son of a Roman officer who grew up with his mother in the Palestine, raised in Christian faith. By his father's influence, he became a military tribune in Nicomedia, eventually reaching a post in Emperor Diocletian's guard. When the Emperor's persecution of Chris- tians began, he renounced his post in the militia, gave up his possessions and devoted himself to preaching Christianity. He was persecuted and tortured in various ways: poisoned, tied, burned, but never renouncing his faith. In fanciful stories, he is said to have died and resurrected. He was finally decapitated by Datianus after converting his wife, who was also martyriized. He was buried in Lydda, now in Israel.

The iconography of Saint George is decidedly connected with the slaying of the dragon, depicted by artists of all periods. Legend says that a dragon who lived in a lake in Silca demanded, as food, a lamb or a vir- gin. By lottery, the king's daughter was chosen. Hearing of this, George, the knight, offered to face the dragon in the name of God. He gave the virgin a girdle, with which he tied the dragon, thus presented to the king and the people. As he killed it with a sword (or spear), the whole kingdom was converted to Christianity. Such stories bear resemblances to the myth of Perseus and Andromeda, as well as that of the Archangel Gabriel killing Lucifer.

His cult was disseminated in the East by the Orthodox Church. In the West, he was worshipped as defender of the faith, especially among the hosts of the Crusades. With the victories of Muslims, his prestige declined. But when the Christians reconquered holy places, his relics were recovered, and several kingdoms decreed Saint George as patron

of their armies, such as those of Richard the Lionheart in England, Maxi- milian I of the Habsburgs, the crown of Aragon and James I of Valencia, whose conquest is said to have counted with the saint's help. In Spain and in Spanish America, the iconography of Saint George is intertwined with that of Saint James, known as Saint James the Moor Slayer. The saint apostle, riding his horse, strikes the fallen Moor with his sword. As Saint Michael, he is depicted without the wings. His attributes are: the horse, the maiden, the dragon, the shield with the cross of Saint George, the sword, the white standard with a red cross, the spear and a serpent. In the candomblé cults of the state of Bahia, he is identified as Oxóssi and Odé. In the macumba cults of Rio de Janeiro and Pernam- buco, he is called Ogum.

References

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Editora Global, 2000, p. 309.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Icono- graphic Guides. Paris: Flammarion, 1994, p. 158-159.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et al. Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018, p. 177-179.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001. (Tomo 2, vol 4). p. 153-162. VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea – vida dos santos. Hilário Franco Júnior (tradutor). São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 365-370.

Saint Onuphrius, 20th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

In sculptures of Saint Onuphrius standing, he walks in the desert, covered by a piece of cloth that mingles with his long beard. Two skins, with crossed straps, are hanging at his thigh. The skins take the shape of a satchel or scrip. With his hands folded in prayer, his eyes glance vaguely at the infinite path before him.

Saint Onuphrius lived in the 4th or 5th century, as a hermit in the desert of Thebaid, in Upper Egypt. He is worshipped by the Roman Catholic Church and, in the East, by the Orthodox Church, as a confessor. His name derives from an old epithet of the Egyptian god Osiris – Uen-nefer, he who is always happy. In England, he is worshipped under the name of Humphrey. According to his disciple Paphnutius, Saint Onuphrius was a cenobite monk who abandoned his coenobium – monastery – to live in the desert for 70 years. He would live practically without clothes, only with pieces of cloth covering his private parts. His long beard and hair helped protect his body, in addition to leaves. In Medieval art, he was depicted as a savage man or as the desert monks – the anchorites.

His iconography is that of an old monk, almost naked, wearing a thong made of leaves, with his long beard and hair covering his body. The attributes are an angel bringing him a loaf of bread or a host. Sometimes he has a crown at his feet. In popular cult, his image is placed inside the pantry or kitchen cabinet, wherever food is stored, since he is the saint of abundance. He is the patron saint of weavers and jurists. He inspires those who play with cards or dices, and his sculpture is placed between the legs while gambling for good luck. His feast is celebrated on June 12.

In popular sculpture, Saint Onuphrius is depicted sitting on a rock, with his legs crossed hiding his private parts, partly covered with a piece of cloth. With his hands folded in prayer, he has a calabash at his feet, used to carry water as he wandered the desert. Supporting his back are the dry branches of a tree (from which he would take the leaves to cover himself).

References

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Editora Global, 2000, p. 448.

Onofre do Egito. Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Onofre_do_Egito#cite_note-autogenerated6-1. Acesso em: 23 nov. 2020.

Votive body (ex-voto), 20th century, Brazil, Wooden sculpture

The word comes from the Latin votum, something promised. There are instances dating from Antiquity, as in the times of the Assyrian. Commonly used to fulfill vows for a miracle or a grace attained, devotees would com- mission figure-makers with a piece – made of clay or wood – somehow related to the fact, that is, in testimony to the miracle. When in the form of a painting, there is a description of the miraculous deed. Sculptures emphasize the part that received the grace of healing. The most frequent of these are heads, and, if an ache has been cured, the piece is surrounded by a hand; if the healing involved the feet or hands, only a foot or a hand is commsioned; when an organ was healed, they would make a heart, a bladder, a bowel, sculpting only these parts, to be brought to the miracle halls as payment to the saint for the grace attained – these are known as anatomical ex-votos.

There are cases of graces attained for animals. The delivery usually takes place during a pilgrimage to some sanctuary. Priests play no part in this, the connection is established directly with the invoked saint. Miracle halls, formerly covered with woodcrafted ex-votos, now have had them replaced with those made of wax or paraffin, because of the rising urban demand and the scarcity of craftsmen skilled in woodcarving and pictorial depictions, such as the so-called miracle draughtsmen. Also presented as ex-votos – votive deposits – are objects such as soccer boots, steering wheels, letters, photographs, braces, hair, dresses, jewelry and orthopedic devices. Old ex-votos – sculptures of faith – are collected from miracle halls and exhibited as objects of popular culture in museums. For muse-ologists, they become documents, once carrying a certain aura of spiri- tuality, now objects of anthropological investigation, and even art pieces, including the furniture. The most famous museums arising from miracle halls are those of Aparecida (SP), Congonhas (MG), Senhor do Bonfim (BA), and Juazeiro do Norte (CE).

References

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Editora Global, 2000. p. 220.

FROTA, Lélia Coelho. Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: sécu- lo XX. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005, pp. 180 -187.

Saint Anne the Master, 19th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

Saint Anne the Master, standing, with Our Lady as a Girl with the book. The sculpture is fully carved, with a curved rectangular pedestal on a concave, polychromed rectangular base. The double pedestal grants magnificence to the figure of the Holy Mother, who shelters her virgin daughter with her right arm, pulling the mantle to protect her. The piece’s frontality and the joining of the two figures as a single being recall ancient solutions of stone carvings, such as the bases of pillars. The solution of the mantle that stretches to act as a bookstand, supporting the book, is very ingenious, creating a duplicity of postures – sitting or walking – when seen from the front only. The opening in Mary’s tunic shows that the craftsman was able to rhyme the stretches of the fabrics to create some movement. The polychrome is fanciful on the pedestal and severe on the figures, with their blue and red fabrics.

Immaculate Conception, 19th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

This sculpture of the Immaculate Conception is based upon a schol- arly piece of Baroque art. The fully carved sculpture was attached to a staggered octagonal plinth. Three small angel heads support the Virgin of Conception, who treads on rolls of clouds with the Crescent Moon, according to the iconography of the Apocalyptic Virgin, a vision described by Saint John the Evangelist.

The flowing drapery, both in the light-colored tunic and the curved mantle, blue on the outside and red on the inside, shows the artisan’s skill, as does the application of gilded painting. It also shows knowledge of the correct iconography – the Virgin with folded hands, the Crescent Moon and the veil on her head.

Our Lady of the Good Childbirth, 20th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

This small popular image of Our Lady of the Good Childbirth, or Divine Childbirth, stands on a chamfered octagonal pedestal, with an angel head protecting the Virgin, on a roll of clouds. The body shows the protruding womb, surrounded by a mantle that opens to show the newborn Child over a green cloth. Her expression denotes happiness. The mantle’s poly- chrome is traditional – blue and red –, and the tunic shows the natural color of wood. There are vestiges of gilding.

Our Lady of the Good Childbirth – protectress of birthing mothers – is an invocation that originated in the Church of Saint-Etienne-des-Grès, in Paris, France. Its image is sculpted in dark stone, and for this reason it is known as the Black Virgin of Paris. This church was destroyed during the French Revolution, and the sculpture was purchased by a devotee, who donated it to the Nursing Sisters of the Congregation of Saint Thomas de Villeneuve, who built a chapel for it in Neuilly. In 1703, the Congregation of the Holy Spirit and the Immaculate Heart of Mary was created, disseminating its devotion.

When the Spiritan congregation arrived in Brazil, in 1885, they were surprised to find an age-old devotion to this invocation, with its own church in Rio de Janeiro since 1650. In Minas Gerais, the devotion was brought by the bandeirantes from São Paulo, under the name of Our Lady of O, whose oldest chapel is in Sabará, and under the invocation of Our Lady of Good Success, as the patron saint of Caeté. In Colonial Bra- zil, a novena was celebrated before Christmas in honor of the expecta- tion of the Virgin’s childbirth. Her feast is celebrated on October 8.

References

MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria no Brasil. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 95-99.

História de Nossa Senhora do Bom Parto. Cruz Terra Santa. Disponível em: https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-nossa-senhora-do-bom-par-to/455/102/. Acesso em: 13 set. 2020.

Our Lady of Candles, 19th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

Our Lady of Candles stands on the terrestrial globe, with three angel heads at her feet. Her body, erect, rises in broad volumetry due to the elaborate mantle and the wide tunic with vertical pleats. The grooves start at the collar of the tunic, descend underneath the folds of the mantle and bend at the feet. This plastic solution grants dignity to Mary’s posture, as she holds the Child in her right arm. In addition to the pull of the mantle that leads the faithful’s eyes towards the Child, the craftsman placed him on a fabric with designs. The Child Jesus holds the globe on his left hand and blesses the faithful with the right. The proportion of the Virgin’s head is impaired by its scarce volumetry, in spite of the long hair imitating the locks of scholarly models. The aged polychrome brings harmony to the shades of blue, red and ochre.

References

MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria no Brasil. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, pp. 122 – 125.

Our Lady of the Rosary, 18th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

This depiction of Our Lady with the Child Jesus on her left arm and ex- tending her right hand indicates that it is probably Our Lady of the Rosary. It features certain qualities of Baroque scholarly models, such as the flow- ing drapery with polychrome employing techniques such as punctures on the gilded hem of the mantle and flowers throughout the fabric. The unusual feature, however, is at the base, possibly narrating a miracle, with a man sleeping about to be attacked by an aligator. If this hypothesis is correct, the solution of the course of the river is creative, with the water course and the presence of stones, on which the man who attained the grace lies, about to be attacked by the animal.

Saint Benedict, 18th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

This sculpture shows the moment when the saint takes the flowers from the fold of his habit and shows them to the viceroy. The quick gesture made by the saint as he performed the miracle of the flowers caused the vigorous pull of his habit towards his left hand. This plastic resource brought monumentality to the sculpture, in spite of its size. The small head, dispro- portionate in view of the habit’s volumetry, shows the craftsman’s popular character. On his extended right arm, he might have had the Child Jesus. The monochromatic black painting is in accordance with the iconography of the patron saint of cooks. His feast is celebrated on October 5.

References

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Editora Global, 2000, p. 62-63.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI, Luigi. Um santo para cada dia. São Paulo: Paulus, 1983. p. 100-101.

São Brás, 19th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

In this sculpture, without the attributes, the bishop’s crosier and the crossed candles, only the episcopal garments remain, in shades of blue and pink. The mitre on his head confirms his ecclesiastic dignity. The sculpture, with scarce sculptural resources, rises from a firm octagonal base, primitively painted. His feast is on February 3, when throats are blessed. He may be invoked at any time with the exclamation “Saint Blaise, Saint Blaise!” while slapping the back of someone who is choking.

Saint Blaise lived in the time of Diocletian’s persecution of Christians. He was acclaimed bishop of his hometown, Sebaste, but, persecuted, went to live in a cave, where he would heal sick people and animals with the sign of the cross. Discovered, he was thrown into a lake, but rose out of the waters walking. An angel helped him to reach the banks of the lake, where he was martyrized. Christian women collected his blood and were condemned for it, and, since the bishop had not died, he was then decapi- tated with the women who had collected his blood and their children.

His fame as a healer is related to a miracle involving a boy who was choking on fishbones. Taking the tapers from the procession of candles, the saint crossed them at his throat, saving him from death. In another occasion, he saved a pig that was the only possession of an old lady from being eaten by a wolf. While the saint was in reclusion, the old woman

brought to his cell seeds, candles, fruit and the pig’s hooves and head. The saint accepted the offerings, and asked that his memory be cele- brated with such offerings.

Saint Blaise is very popular among farmers; for a good harvest, one should bless the seeds by invoking the saint. For the cure of throat con- ditions, one should cross the tapers and place them at the throat on the day of Our Lady of Candles, in early February.

References

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Editora Global, 2000, p. 79.

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et al. Guia para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018, p. 60-61.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los santos. Bar- celona: Ediciones del Serbal, 2001. (Tomo 2, vol 3). p. 229-234.

VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea – vida dos santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 253-255.

Saint Paul, 19th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

This sculpture of Saint Paul of Tarsus shows the apostle on a double base, with firm, bare feet, standing upright. His figure rises surrounded by a broad mantle cut with straight, folded and flat lines. The book – his attri- bute because of his epistolary writings – is held firmly in his left hand. The head lies flat upon his shoulders, since the piece features no neck, and the long hair flows down to the shoulders. The colors are free, beginning with the base in faux marble, the ochre-colored mantle and the worn crimson shades of the tunic.

Saint Paul is depicted here as one of the apostles: although he had no contact with Christ, he was the author of the “Epistles”, and this is why the book is his attribute. He is missing the sword, the attribute of a new Christian soldier, no longer a persecutor of Christians. Saul of Tarsus was born in Turkey in the year 5, and died as a martyr in Rome in 67. As a soldier in the army at the service of Romans, he persecuted Christians in the outskirts of Jerusalem. While travelling to Damascus, leading Christian prisoners, a vision of Christ as a light blinded him, and he fell from his horse. After three days, recovering his sight, he convert- ed to Christianity and was soon baptized by Ananias. He then started to preach Christianity and to write epistles to the primitive Christian communities. He consorted with the apostles and spread the message of Christianity in the Mediterranean region. Like Saint Peter, the first pope, he was martyrized in Rome.

References

ESCUDERO, Lorenzo de la Plaza et al. Guia para identificar los santos de la iconografía cristiana. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2018. p. 268-269.

VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea – vida dos santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 206-208.

Concept of popular Divines

The term “Spirit”, in the “Old Testament”, is associated with the concept of breath or wind, and, for the prophets, it is the Divine Spirit, the wisdom that comes from God, or even God himself. The word “Holy” is added only in the “New Testament”, and is associated with scenes from the life of Christ, such as the annunciation, birth, baptism and temptation of Jesus. “As soon as Jesus was baptized, he went up out of the water, and at that moment heaven was opened, and he saw the Spirit of God descending like a dove and alighting on him (Mt 3:16). In the day of Pentecost, they were all gathered, and suddenly there came a sound from heaven as of a rushing mighty wind, and it filled all the house where they were sitting. And there appeared unto them cloven tongues as of fire, and it sat upon each of them. And they were all filled with the Holy Spirit and began to speak in other tongues, as the Holy Spirit gave them utterance. (Acts 2-4). In the “Old Testament”, the Spirit guided the acts to be undertaken by men. In the “New Testament”, it is associated with the acts of Christ, such as its coming in the form of a dove during the baptism and of tongues of fire in Pentecost. In these two occasions, it appears as the third person of the Holy Trinity.

In ancient religions, such as those of the Babylonians and the Assyrians, festivals were held in spring to celebrate the harvests. For the Jews, the harvest took place 50 days after Easter, which corresponds to Christian Pentecost. In this feast, Christianity celebrates the coming of the Holy Spirit over the apostles, on the seventh Sunday after Easter, when Christ returns after resurrection. Since it is a moveable feast, it is associated with the Sunday of the Holy Trinity and Corpus Christi, on the following Thursday. The Sunday of the Holy Trinity was established by Pope John

XXII in 1334; and Corpus Christi, at an earlier date, in 1264, by Pope Urban IV, in Europe. In Portugal, the feast is associated with the figure of Saint Elizabeth, born in 1264, who married Dom Dinis in 1288. There are records of its being celebrated in earlier times.

In Brazil, popular Divine festivals, intensified in the 19th century, begin at the Day of the Ascension of the Lord, 40 days after Easter. It is a profane feast, associated with rural and provincial communities. The processions of devotees take place on symbolic periods corresponding to the times of sowing, planting and harvesting, with a celebratory ending. Festivities of the Divine are followed by the “festas juninas” in honor of Saint Anthony (June 13), Saint John (24) and Saint Peter (29), intensely celebrated in the Northeast.

Divine festivals are still held in the rural areas of Northeastern states, as well as in São Paulo, Minas Gerais and certain towns of Goiás, such as Pirenópolis. In the inner state of São Paulo, they are celebrated in the Paraíba Valley, particularly in São Luiz do Paraitinga, as well as in Itu, Tietê and Nazaré Paulista, with parades of ox carts carrying gifts and firewood, donated by farmers for the celebrations. In the state of Rio de Janeiro, in Paraty, religious feasts and celebrations are very sumptuous, culminating with the coronation of the emperor. In the Northeast, with draughts and failed harvests, the dates may vary.

Iconography of the Divine

Depictions of the Divine by artists, particularly in the 18th-century Baroque style of Brazilian image-making, take the form of a dove with open wings, supported by glowing haloes. For the popular artist from the rural world, known as “santeiro”, the Holy Spirit does not appear in the image of a saint, but rather in various forms of birds, to be placed in the shrines of mestizos, at the tips of the banners in processions. Its form, always nat- urally a bird, according to Eduardo Etzel (1955, p. 93) is the true mirror of the artist’s spirit-soul, therefore of the unconscious, or rather, of his inner world that leads him to create something authentic and original, since he is not subject to rules and laws that would limit his creativity.

According to the same author, in the Northeast, especially in Bahia and Pernambuco, the Divine is a dove with open wings, on a globe or cloud, usually alighted. Most are surely destined to be placed in shrines. There are also those meant for hanging. In the South and parts of the Southeast, such as in São Paulo, it appears more frequently on the poles of banners, as a dove. When alighted, it stands on a globe. In Minas Gerais, it is found in the religious ceremonies of churches, with Divines with open wings (painted) supported by haloes, or sometimes in shrines, as an alighted bird with closed wings. In Goiás, they are similar to the doves, always with open wings, both in paintings and in appliqués on the red banners and in the rare images, seen almost as amulets. In the small sculpture of the Divine Eternal Father, in the homonymous sanctuary, made by Goiás-born sculptor José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), the Holy Spirit appears as a white dove, with open wings, flying between the figures of the Father and Son – it is, therefore, the Divine, the third person of the Holy Trinity.

Materiality and shape

Most Divines are made from softwood, such as “caxeta”, rarely cedar; clay may also be used, and rarely tin. In banners, they may be cut out and sewn onto contrasting backgrounds, such as red and white. Sculptures are small and mostly meant for shrines, rarely for churches. The bird’s position is static, alighted on the globe, roll of clouds or pedestal, with closed wings. When open, they have a short wingspan. The bird, dove, has a short neck that stretches to grow long, a salient breast, large wings and a tail not much longer than the wings. Many artisans take similar birds as reference, such as the turtledove, the juriti and the pomba-do-mato; thus, the Divine appears with regional features, rather than following a universal model.

Ornamental, Baroque-inspired Divines, such as those made in the district of Bichinho, in Tiradentes (state of Minas Gerais), have become very pop- ular. The dove imposes itself by the open wings, the fan-shaped tail, the prominent chest and the head facing right. The halo serves as a support for the dove.

References

ETZEL, Eduardo. Divino: simbolismo no folclore e na arte popular. São Paulo: Livraria Kosmos Editora Ltda, 1995.

Saint Lucy, 20th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

The figure of Saint Lucy, crafted from a single block, is placed on a cylin- drical base with marbleized painting. Her main attribute, the platter con- taining the eyes, is on her left hand, the arm slightly apart from her body, enabling the placement of the mantle on her shoulder. The right arm is detached from the voluminous clothes, and the hand holds the palm of martyrs because she was decapitated. The costumes, showing her origins in a wealthy family, consist of a tunic that falls in wavy lines over her shoes,

continuing over the base, an overskirt tied with a broad ribbon, whose bow insinuates a large X, and the red mantle that surrounds the blue tunic. Her head features long hair, flowing towards the back, broadening her forehead and highlighting her hollowed eyes – the emotional appeal of the invocation of this saint, protectress of the eyes.

Saint Lucy, 20th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

Saint Lucy stands on a heavy hexagonal base and rises at a frontal position, erect and symmetrically crafted. As her attributes, the eyes on a platter held by her right arm, and the palm of martyrs would have been in the left hand. Frontality is the mark of this piece, both in the gestures of the arms and in the shape of the drapery, from the movement of the mantle’s fabric to its falling upon the base. The tunic and overskirt are stiff, and the verticality of the costumes, at the center, is marked by the grooves of the tunic’s pleats, from the base towards the ribbon at her breasts. The head is disproportionate to the volumetry of the clothes. The painting on the face includes the open eyes. The colors are bright and unusual: blue, green, li-lac and brownish red. The large gilded spots, as floral decorations, confirm the piece’s symmetry even on the painting.

Saint Lucy, 20th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

The small figure of Saint Lucy is exemplary of a piece with popular fea-tures. The base is octagonal and the saint appears at a frontal position, with stiff gestures and symmetrical costumes. The white tunic falls rigidly over her pointed shoes. The overskirt is tied with a ribbon, and the color green rises above her chest, alternating with white stripes simulating a col-lar. The mantle falls from her shoulders forming slight curves at her arms, and then expands to form a V towards the base. The designs applied onto the bright colors – blue at the inside of the mantle and red at the reverse side, green, white and yellow at the base – are an attempt to replace or simulate the palm of her martyrdom.

Lucy (Syracuse, 283 - Syracuse, 302) was the daughter of a wealthy family. Her father died when she was very young. With her ailing mother, she went to the tomb of Saint Agatha and there, while sleeping, she dreamt that her mother would be healed and that she should devote herself to God. Return-ing home, they gave away their possessions to the poor. The man to whom Lucy (or Luzia) was pledged to be married denounced her to the consul Pas-casio, since, by the laws of Emperor Diocletian, she was supposed to worship the gods. When she refused, they tried to take her to a brothel, because she had said her body was the temple of the Holy Spirit. They tried to move her, but couldn’t even get her feet off the ground, not even with a thousand men or a yoke of oxen. Since she wouldn’t move, they put firewood and olive oil around her. The flames would not consume her body. Filled with wrath, the consul stabbed her in the throat. Before dying, she had time to take commu-nion and forecast the end of Diocletian and Pascasio.

Another version says she was decapitated. According to Jacopo Varaz-ze’s “Golden Legend”, she took out her own eyes and sent them to the suitor who had denounced her as a Christian, so she would no longer see the world, only God. By intercession of Mary, her eyes grew back, even more beautiful. In a third version, her eyes were plucked out during her martyrdom. Her iconography always depicts her with a platter con-taining her eyes, as well as the palm of martyrs. Artists of all artistic peri-ods depicted her in this way. In many Colonial villages there is a fountain of Saint Lucy, where children are taken to take care of their eyes – of which she is protectress. Her feast is celebrated on December 13.

References

VARAZZE, Jacopo de. Santa Lúcia. In Legenda Áurea. Vida dos Santos. Hilário Franco Júnior (tradutor). São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 77 - 80.

Saint Michael the Archangel, 20th century, Brazil, Sculpture in poly-chromed wood

Saint Michael the Archangel made of fully carved wood with polychrome. His attributes are missing, the spear – used to strike Lucifer – and the scale – to weigh the souls in Final Judgement. He is at a resting, frontal position, on a double, conical pedestal, on a friezed octagonal base supporting the half sphere of the celestial dome. Above the starry dome, rolls of clouds, placing the messenger of God upon the celestial plane. His costumes consist of a blue tunic and tall boots showing the knees. The great cape that supports his standing position mingles with the wings. On his head, long black hair and a helmet with an ornament at the front. The polychrome is intense, predomi-nantly in shades of red and blue, with the celestial dome matching the tunic ornamented with gilded flowers that migrate to the broad cape.

Saint Christopher, 18th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

This medium-sized sculpture of Saint Christopher aptly describes the theme: the giant who carried the Child Jesus from one bank of the river to the other. The former soldier wears a red petticoat and, on his chest, an armor ornamented with gilded designs. Saint Christopher walks on the

wavy waters simulated at the base that firmly supports his feet, guided by a large staff. The body is elongated, but the head is where the artisan focused the concept of gigantism, of strength, since Reprobus, his former name, had just carried the world on his back, such was the weight of the child he had transported. Jesus, in the form of a child, carries the terrestri-al globe on his left hand, while blessing the world with the right.

Santa Teresa of Jesus or of Avila, 19th century, Brazil, Sculpture in poly-chromed wood

Santa Teresa of Jesus or of Avila, of the Order of Discalced Carmelites, in this fully-carved, polychromed wooden sculpture, holds a book as her at-tribute, appointing her as Doctor of the Church. On her right hand, another attribute is missing, presumably a crucifix or a plume for writing. She wears the Carmelite habit, tunic, scapular – a cloth that hangs at the front – and a broad cape, descending towards the octagonal pedestal, flat at the base and domed near the tunic’s crumpled pleats. On the head, there are marks of a pointed hood at the forehead, and a veil falls to her shoulders. The bluish painting, through which the white plaster used to prepare the wood for the polychrome can be seen, denounces the repainting that gave the sculpture a homogeneous coloring, with no distinction between the various pieces that comprise the habit. The pedestal is green, an unconvincing color.

References

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Icono-graphic Guides. Paris: Flammarion, 1994, pp. 220 – 221.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los santos. Bar-celona: Ediciones del Serbal, 2001, tomo, 2, vol 5, pp. 258 - 263.

VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea -vida dos santos. Hilário Franco Júnior (tradutor). São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 571 – 575.

Saint Yves, 19th century, Brazil, Sculpture in polychromed wood

This sculpture of Saint Yves stands on an ingenious hollowed base, with phytomorphic elements, rounded feet, resembling a plinth or even a pa-lanquin. Above these elements, his attributes – books, cap and (perhaps) an ecclesiastic judge’s seal – are carefully placed upon cushions. The saint rises stiffly, wearing a priest’s cassock and, on his shoulders, a lawyer’s cape. He gestures as a preacher and sentences as the defender of just causes. He is protector of lawyers, magistrates, jurists and law professors. His feast is celebrated on May 19.

Saint Yves (Kermartin, 1253 – Louannec, 1303) was born in Bretagne, France, and went to Paris to study canonic law. In his homeland, he acted as ec-clesiastic judge, and was known as an advocate for the least privileged, the poor, orphans and widows. Living an orderly life, he would share his food with prisoners and convicts. He would not eat meat or drink alcohol. He would dress simply. For all of this, he was called the advocate of the poor.

Fifteen years before his death, he was ordained a priest, devoting himself to preaching and charity works, such as the construction of a hospital for the destitute. In one demand, a rich man asked for indemnification be-cause he was bothered by a poor man who always came to his kitchen to beg for food. Yves determined that the poor man was to find a gold coin. As it was thrown onto the table, the rich man hurried to catch it. Yves’ sentence declared that the sound of the coin was enough to completely compensate for the smells perceived by the poor man. His attributes are the tunic of a lawyer, the bag of coins that he shared with the poor, a scroll with writings and a lawyer’s cap.

References

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. The Bible and the saints. Flammarion Icono-graphic Guides. Paris: Flammarion, 1994. p. 182.

RÉAU, Louis. Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los santos. Bar-celona: Ediciones del Serbal, 2001. (Tomo 2, vol. 4). p. 123-135.

Our Lady of the Rosary (Master Piranga), 18th century, Minas Gerais (Brazil), Sculpture in polychromed wood

The denomination “Master Piranga” is in reference to a place – Rio Piranga Valley, south of Ouro Preto – where several pieces of sacred art with similar features were found. This carver worked in the late 18th century, and the denomination is due to the fact that he is anonymous, probably belonging to some trade workshop. This Our Lady of the Rosary is notable for the vol-umetry created at the height of the shoulders and arms, with the help of the rolled mantle and the addition of the Child (missing). Her face is expressive, with slightly uneven eyes, which is also the case of the eyes of the angels on the plinth, especially because their heads are slightly slanted.

There is movement in her costumes, with the drapes of her tunic falling softly over the clouds, with no wrinkled or angular pleats. The large frontal

pleat, with an ascending line, gains strength because of its thickness and concavity, as does the pleat on her waist and the two others that start at the collar, near the neck. The curved lines of the large collar descend over her breasts to form a continuous wavy line at her waist. On her head, the veil evens her hair, parted above the forehead and descending in asym-metrical shapes over her shoulders. The piece, carved from a single block of wood, shows the wood’s natural color. It follows the model of those on the altars of the Minas Gerais school of Baroque image-making, in its volumetry, but its solutions are guided by inventiveness.

References

ALVES, Célio Macedo. Imagens e Escultores do Vale do Rio Piranga. In: CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA. Imagem Brasileira. Belo Horizonte: CEIB, 2007. p. 151-154. Disponível em: https://www.ceib.org.br/pub/Ceib_IB%20(1).pdf. Acesso em: 30 nov. 2020.

Saint Anne the Master (Master Oliveira), 18th century, Minas Gerais (Bra-zil), Sculpture in polychromed wood

Master Oliveira’s formal features are the presentation of figures in frontal position, raised upon a thick octagonal base. The draperies are character-ized by the enmeshment of habits or tunics with the pleats of the mantles. The polychrome is moderate, and the gildings always show puncturing marks. His models are those that appear in sculptures on the altars of chapels in Minas Gerais. Disproportion between body parts, and even in the volumetry of the draperies, is noticeable in his pieces, but they also attempt at accuracy in iconography and attributes.

This Saint Anne the Master, by Master Oliveira, appears at a frontal position, sitting on a chair with a high backrest, with gilded edges and padding in shades of red and orange, with appliqués of designs resembling embroider-ies. The base is straight, and the small tip of a shoe announces Saint Anne’s noble position. Her costumes feature subdued pleats, and the mantle is hid-den by the large gilded tunic. Her erect position forces her to look towards the horizon or the devotee, but not to her daughter Mary, who tries with both hands to handle the “Book of Doctrine”. Little Mary is in profile, cov-ered by a blue mantle, and her tunic mingles with the gilding on her moth-er’s clothes. The gilding on the hem of the tunic and on the mantle’s design features signs of puncturing, according to scholarly models of gilding.

Our Lady of Sorrows (Master Piranguinha), 18th century, Minas Gerais (Brazil), Sculpture in polychromed wood

Our Lady of Sorrows (or of Solitude) appears sitting, lonely, with her anguish at the feet of the Calvary. The recurring iconography is Our Lady holding a heart pierced by a sword. Here, the artisan is subtle, embedding the mother’s heart on her chest and piercing it with a short dagger that stabs it at the top. In view of the accurate iconography, the small image becomes almost a talisman, to be held in the palm of one’s hand. The material, wood, determines the configuration of the seated Mary. Only a few shallow gouge strokes, from the bottom up, delineate the seated, erect figure, at a frontal position, without the slightest hint of lightness or movement. Her curved arms and firmly interwoven hands cannot detach themselves from the material. The mantle encloses the figure in its rotun-dity, although with no hint of inventiveness, just as the artist had possibly seen in images on the altars of chapels in Minas Gerais.

Saint Anne the Guide (Mestre do Ó), 18th century, Bahia (Brazil), Sculp-ture in polychromed wood

This sculpture in carved wood, composed by Mestre do Ó, with Saint Anne and Our Lady as a Girl, depicts the grace and lightness of the mother who guides and teaches. The gestures of their hands are gracious – they touch just slightly, by the slant of the mother who stretches out her arm to meet the hand that needs support for walking. Saint Anne wears a green tunic and red mantle, pulled to show a shade of blue with gilded hems. Large flowers animate the dynamic pleats. The veil expands the interest of the head, with its halo and its attentive gaze. Mary walks wearing a blue tunic, agitated by her footsteps, and a mantle, green at the front and red on the inside, surrounds her small body. The closed book is carried carefully by little Mary. The base is staggered, rectangular with chamfers at the extremities, painted in faux marble. Oversized gilded flowers are prominent on the costumes.

Sculptures by the “Master of Triangular Faces”: Saint Anthony and Saint Anne

These small sculptures of Saint Anthony and Saint Anne are expressive due to their triangular faces, a feature by which this artisan’s pieces can be easily identified. The artisan reproduces physiognomies in his own way, whatever the character depicted. He has a predetermined shape in mind, and skill with the instruments in his hands. His gouge is nimble as he removes from the wood the merely sketched costumes of Saint Anne’s tunic and mantle. Our Lady as a Girl leafing through the book has small legs and a large head, es-tablishing a proportion with her mother’s. The elongated features of the face are most noticeable in the thin lines of the nose and the pointed chin. The artisan crafted the base as usual, an octagon with flat and concave parts.

Saint Anthony follows the traditional iconography, with the saint wearing the Franciscan habit, the string around his waist, a hood falling over his back and the head haloed by the tonsured hair. The scene depicted is the miracle of the apparition of Mary, when she offers him the Child so that the saint, already ill, could hold Jesus in his arms. The book, serving as base for Christ, is the symbol of his erudition, particularly the gift of orato-ry. The sculpture’s base is straight and octagonal.

Sculptures by the “Master of the Clover/Heart Base”: Conception, Rosa-ry, and Childbirth

The artisan freely sculpts this plastic element on a base, the conventional square or octagonal pedestal, creating a form that evokes rolls of clouds or the fabrics on palanquins, not forgetting the traditional angel heads and the Crescent Moon. This attribute of the Immaculate Conception also appears in other invocations, in which Mary already has the Child – the Candelaria and the Good Childbirth. Even in sculptures of the Divine, the master includes the attribute of the Crescent Moon. The pedestals are a notable feature, sometimes reaching half the height of the image that expands, although small. The Bouliou Collection has an image from Asia with a similar base: Our Lady of the Rosary.

Sculptures by the “Master of the Dutch Veil”

Sculptures by the Master of the Dutch Veil are solid and rise out of the narrower chamfered bases onto which the saint figures rise. As the images rise above the angel heads, they become broader and more voluminous. This configuration, with the narrower base, brings lightness to the pieces. In the case of Our Lady with the Child, the Virgin’s stature is compressed by the weight of her costumes. In the Immaculate Conception, in turn, the sculpture starts to broaden at the angel heads amidst the clouds, and con-tinues at the Crescent Moon. The position of the figures is rigid, frontal, and, in the case of these Immaculates, the artisan follows the iconography, with hands folded in prayer and an air of concentration.

The alias “Master of the Dutch Veil” is due to the artisan’s solution for the movement of the veil, wishing to materialize a drapery of swollen fabric, as in scholarly Baroque sculptures. The tips of Dutch women’s traditional hoods, made famous through photographs or comercial prints, may have contributed to this inference of popular imagination.

Sculptures by the “Master of Thin Boards”

Both sculptures, Our Lady of Conception and Saint Anthony, are marked by the economical use of matter, due to the scarcity of wood in the region and to the technique of sculpting and carving in relief, thus creating a three-dimensional image emphasizing the frontal plane. This practice was common in the making of images intended for retables and altars, since they were seen only from the front. The back was less detailed, or sometimes even left flat.

The image of Saint Anthony, seen from the profile, expresses its three-di-mensionality in the volumetry achieved by expanding the flexion of the saint’s knee, with his Franciscan habit. The projection of the right arm and the placement of the Child Jesus on the left arm show the artist’s skill in creating spatiality even with reduced material. Seen from the front, the pull of the habit’s fabric creates movement.

The image of Our Lady of Conception, seen from the profile, shows the distinction between the thickness of the board and the flat part, with no details at the back. Seen from the front, it gains movement and a con-figuration with countless indentations that project forward, such as the Crescent Moon and the zig zag of the mantle and the small veil. The pull of the mantle features the same plastic solution as Saint Anthony’s habit, granting the figure an ascending movement.

Sculptures by the “Master of Prominent Ears”

The artisan created a plastic solution that is characteristic of his pieces, the salient ears, probably aiming at distinction in his locality. The figures’ costumes follow the ideal proposed by scholarly models and even well-crafted solutions on the drapery. There is movement on the fabrics, expanding the figures to the sides, but a certain disproportion in the bodies when seen from the front. The heads are flattened by the heavy hair, over which the artisan highlights the ears, both through relief and through lighter coloring.

Sculptures by “Master Frankenstein”

This artisan’s wooden sculptures are placed on double, octagonal bases, with straight and chamfered lines. Smaller, at the top, the artisan places the image on rolls of clouds with angel heads and the Crescent Moon. The drapery of the mantle follows rules of established solutions, such as the ascending pull and the S-shaped downward movement. The hands folded in prayer are also from traditional iconography, but the facial features show the mark of the author.



artialis:

Civitas artialis:

Civitas del Rey de portugal

stella:

Est hic omnia deinde castella et portugal

quodalis:

Os montes clares em affrica

Sax hor:

Castella damina:

Tropialis caet:

Linba equinoctialis:

Mare barbaricus:

Oceanus yndicus meridionalis:

Mare oceanus:

Mores lune

Isello profundior

Circulus capricorni:

Sollus antarcticus:

Mare pacificum

Sollus antarcticus



Patrocínio:



Realização:



INSTITUTO BOULIEU

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



ISBN: 978-85-69962-03-8



9 788569 962038

C3L